Dária Candido Gonçalves

A Poética do Hermetismo e a Poética de Ungaretti

unesp

1910000552

DÁRIA CANDIDO GONÇALVES

A POÉTICA DO HERMETISMO E A POÉTICA DE UNGARETTI

Dissertação de Mestrado apresentada ao Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista "Julio de Mesquita Filho", Campus de São José do Rio Preto, para obtenção do título de **Mestre em Letras (Área de Concentração: Teoria da Literatura).**

Orientador: Prof. Dr. Valdemar Munhoz Rodrigues.

Inst. de Biociências, Letras e Ciências Exatas - UNESP
BIBLIOTECA
S. J. Rio Preto

552/91

São José do Rio Preto

1991

A G R A D E C I M E N T O S

Ao Professor Doutor Valdemar Munhoz Rodrigues, pela paciência e compreensão com que me orientou;

Aos meus sobrinhos Marlene, José Eduardo e Clodualdo, pela ajuda na datilografia do rascunho;

Aos amigos, pelo apoio e incentivo recebidos na hora certa;

A Mary Itoyama, pela edição definitiva do texto;

A DEUS, pela saúde, força e coragem recebidos durante toda a pesquisa e elaboração deste trabalho.

À minha mãe e à memoria de meu pai,
que me incentivam a seguir em
frente na realização dos meus
sonhos;
a todos os anciãos que, apesar do
cansaço do caminho percorrido,
ainda sonham e anseiam por dias
melhores, com o mesmo encantamento
e esperança da juventude

dedico este trabalho.

A POÉTICA DO HERMETISMO E A POÉTICA DE UNGARETTI

RESUMO

Neste trabalho apresentamos um panorama histórico das primeiras décadas do Novecentos italiano, visando a uma caracterização do Hermetismo como movimento literário.

A partir das teorias de Luciano Anceschi, Francesco Flora, Silvio Ramat, Oreste Macri e outros, tentamos a definição de uma poética do Hermetismo, bem divulgado na Itália pelas revistas literárias da época.

Após a caracterização histórico-literária do período e da vida de Ungaretti, examinamos cada uma de suas coletâneas de poesia, visando ao delineamento do processo da sua poética. Analisamos cada fase da sua obra **Vita d'un uomo**. O canto, ora **calado na garganta** (na fase inicial), ora gritado (em outras fases), expressando o sofrimento, a dor e a angústia que dilacerava a alma do poeta e de toda a humanidade, agora emerge do seu interior.

Concluindo, tentamos uma comparação da poética do Hermetismo com a poética de Ungaretti, destacando os principais pontos de semelhança entre elas.

THE POETICS OF HERMETICISM AND THE POETICS OF UNGARETTI

We present a historical and literary panorama of the first decades of the Italian **Novecentos**, aiming a characterization of Hermeticism as a literary movement.

From the theories of Luciano Anceschi, Francesco Flora, Silvio Ramat, Oreste Macri and others, we try to define a poetics of hermeticism, well know in Italy through the literary magazines of the period.

After the historical and literary characterization of the period and life of Ungaretti, we examine each one of his poetry collections, in order to outline the process of his poetics. We analyse each phase of this work **Vita d'un uomo**. The poetry, now **mute in the mouth** (in the initial phase), then should (in other phases), expressing the suffering, pain and anguish that afflicted the souls of the poet and all mankind, now emerges from his interior.

To conclude, we try a comparisons of the poetics of hermeticism with the poetics of Ungaretti, emphasizing the main similar aspects.

íNDICE

Página

INTRODUÇÃO..... 1

CAPíTULO I - O Hermetismo

A. Origens da poesia hermética e perfil histórico do movimento..... 7
B. A poética do Hermetismo..... 45

CAPíTULO II - A vida como ideologia poética de Ungaretti Histórico 61

CAPíTULO III - A Poética de Ungaretti

A. A poética explícita
B. A poética implícita

A.I. A poética explícita nos ensaios ungarettianos.... 113
A.II. A poética explícita no epistolário ungarettiano..... 152

B.I. A poética implícita nas coletâneas Il Porto Sepolto, L'Allegria e Sentimento del Tempo
B.I.1. A poética implícita em L'Allegria..... 177
B.I.1.1. A poética da "Memória" em I fiumi..... 181
B.I.1.2. A poética implícita em Il Porto Sepolto de L'Allegria di Naufragi..... 188
B.I.1.3. A presença do "divino" em "prime" de L'Allegria..... 196
B.I.1.4. Expressão da "solidão" nos poemas curtos, In memoria e outros poemas..... 201
B.I.1.5. A poética da palavra em L'Allegria..... 207
B.I.1.6. O tema da "conversão" e da "fraternidade" em Sentimento del Tempo..... 209

B.I.2. A poética implícita em Sentimento del Tempo
B.I.2.1. Reflexões ungarettianas sobre o "tempo" em Sentimento del Tempo..... 222
B.I.2.1.1. "Amor e morte", "inquietação" e "mitologia" em Sentimento del Tempo..... 224
B.I.2.2. O tema da "conversão", do "divino" e do "êdenico" em Sentimento del Tempo..... 229
B.I.2.3. "Vida-amor e morte" em Sentimento del tempo.. 239
B.I.2.4. Início do classicismo ungarettiano em Sentimento del Tempo..... 241
B.I.2.5. Considerações finais sobre a poética na coletânea Sentimento del tempo..... 245

B.II. A poética implícita na coletânea Il Dolore..... 256
B.II.1. O tema da "dor" particular e da "dor" pública em Il Dolore..... 262

B.III. A poética implícita nas coletâneas La Terra

Promessa e Il Taccuino del Vecchio..... 270

B.IV. A poética implícita na coletânea Un grido e Paesaggi e outras..... 282

B.IV.1. Considerações finais com outras poesias da Velhice compiladas em Vita d'un uomo - Tutte le poesie..... 289

CONCLUSÃO..... 300

BIBLIOGRAFIA..... 327

I. INTRODUÇÃO

O presente trabalho é o resultado de anos de pesquisa sobre o hermetismo e sobre a obra poética de Giuseppe Ungaretti.

Talvez por pretensão e exagero, mais que por necessidade, abraçamos toda uma vida vivida com reflexão e arte do poeta Ungaretti. Com isso pretendemos contribuir, seguindo a orientação de significativa corrente crítica italiana, para a valorização do estudo das poéticas de uma escola literária, de um grupo de escritores e de um poeta em particular, que representa parte do objeto da estética, colaborando, deste modo, para uma mais ampla especificação de âmbito da teoria literária no campo da estética, sem perder de vista a importância do gosto da época, o desenvolvimento do gosto do poeta Ungaretti e, sobretudo, da sua poesia.

Este trabalho está composto por três partes distribuídas em capítulos, sendo que alguns desses capítulos se subdividem em itens, para melhor compreensão ou destaque do assunto discorrido.

A primeria parte trata de uma exposição sobre a poesia hermética. Ela compreende o Capítulo I e está dividida em dois itens para se chegar com mais clareza e perspicácia, a uma definição da poética do hermetismo.

No seu primeiro item apresentamos uma caracterização do contexto histórico do hermetismo, com vistas à experiência dos poetas italianos do anti e do após-guerra, sobretudo para Ungaretti que fora um poeta-soldado durante o período bélico.

Consta ainda desta parte um apanhado histórico sobre a origem da poesia hermética, situando-a dentro de um período e relacionando-a com outras correntes literárias, principalmente com a poesia francesa de Mallarmé e Rimbaud, de Apollinaire e de Valéry, além das suas afinidades com a poesia espanhola desde Góngora, até Lorca e Guillén, citando alguns autores e obras principais do período.

Tendo em vista que no hermetismo confluem várias tendências estéticas originárias de outros países, aludimos sumariamente à situação estética dos principais poetas e nações européias, como fundamentação teorética da poética do hermetismo.

Partindo de todas essas colocações preliminares e particularmente históricas, passamos para uma definição mais direta e detalhada das várias possibilidade para uma poética do hermetismo, visto que o mesmo se tratou apenas de um grupo de estuduiosos e transformadores, revolucionários, daquela época tão conturbada e desejosa de renovação total e das artes, principalmente.

Sempre com base nas teorias de autores e críticos famosos do hermetismo, como Silvio Ramat, Francesco Flora, Carlo Bo, Francesco Salvatore Romano, Oreste Macri, Franco di Carlo, Luciano Anceschi, Donato Valli e muitos outros que constarão apenas das citações e bibliografia, dissertamos o capítulo I, que é uma das principais partes deste nosso trabalho, referindo-se à literatura e à ideologia poética do hermetismo.

É nosso propósito precisar aqui os elementos fundamentais do programa de poesia de alguns escritores herméticos, em função de seu gosto, tais como: apreço pelo

ambíguo, pela polissomia, pelo caráter sugestivo da poesia proveniente de Mallarmé, pela peculiar atmosfera de mistério, de ausência, pelo ideal da palavra pura, entendida como objetividade semântica e musical, única expressão possível e inefável.

Abordamos várias vezes o Simbolismo francês, no tocante ao seu movimento estético e poético, ressaltando a contribuição, além do seu precursor Baudelaire, também de Verlaine, Rimbaud, Mallarmé e Valéry. De suas idéias surgirá o hermetismo, como um movimento retomado, principalmente, das chamas desses simbolistas, como renovação geral de ideologia e forma, através do uso da liguagem absoluta e ideal, atingindo e exprimindo o complexo e infinito sistema universal das analogias.

Explica-se ainda, nesta parte, o tipo novo da criação artística da lírica nova, obscura e difícil, onde o intelecto funcionará como elemento essencial para a apreciação de qualquer trabalho de arte, onde o objeto real será transformado no objeto artístico, extraído do mais profundo sentimento do criador, que juntará os movimentos musicais, colocando a unidade da sua inspiração como uma espécie de sombra, que irá determinar a obscuridade da poesia.

Abordamos principalmente, nesta parte de poética hermética, a tríade dos poetas considerados expoentes maiores do movimento hermético italiano: Ungaretti, Montale e Quasimodo; não omitindo, é claro, o trabalho de todos os demais autores também importantes, que pertencem à fase confusa dos primeiros decênios do nosso século.

O Capítulo II trata-se de um breve, mas profundo, estudo da obra como ideologia poética de Ungaretti. Dada a

ausência, no trabalho, de uma consideração histórica geral e do poeta em particular, abordamos aspectos fundamentais da rica antologia ungarettiana, a fim de demonstrarmos como o poeta pôs em prática, e a público, seus pensamentos e experiências de vida.

Tentamos mostrar como o **eu** poemático de Ungaretti agiu, poeticamente, diante dos fatos reais da vida do homem e do poeta, como foram colocados em poesia seus pensamentos, reflexões e ideais políticos, culturais, religiosos e humanos universais.

No Capítulo III é nosso propósito mostrar, partindo dessa quase antologia anterior, todo o trabalho do poeta Ungaretti, relacionando-o com várias etapas de vida, história e ambientes vividos pelo autor de tão significantes obras, não só do Hermetismo como de quase todos os movimentos literários compreendidos o período antecedente e após-guerra, chegando mesmo aos nossos dias, com o mais glorioso sucesso de criação poética.

Discute-se ainda neste capítulo os principais temas abordados pelo poeta, partindo, inicialmente, de uma primeira parte composta pela sua poesia explícita nos ensaios e no epistolário. É uma declaração viva e direta que apreendemos em suas revelações de poética, tanto pública quanto particular, de quando escrevia aos amigos. Ele declara um seu programa de arte que conseguiu levar adiante também em sua poesia de toda a vida.

Na segunda parte deste capítulo III tratamos especificamente da sua poesia como um programa completo de poética implícita, cuja essência fôi parcialmente alcançada depois de muito estudo de nossa parte. Partimos da sua primeira coletânea **L'Allegria di Naufragi** que juntamente com **Il Porto Sepolto** completou **L'Allegria**, passando, depois, pelo **Sentimento**

del Tempo, Il Dolore, La Terra Promessa, Il taccuino del Vecchio, para chegar Un Grido e Paesaggi às últimas composições de Dialogo, Nuove e Poesie Disperse, compiladas por ocasião de sua também última estação de vida, quando do último tema, do amor senil.

Para estas partes foram utilizadas as teorias, principalmente, de Giorgio Baroni, Giorgio Luti, Leone Piccioni, Luciano Rebay, Glauco Cambon e outros, além das coletâneas de poesia do próprio autor, citadas acima; todas recolhidas num único livro pela Mondadori, com o título de Vita d'un uomo - Tutte le poesie. Para a poética explícita utilizamos principalmente as teorias do próprio autor em Vita d'un uomo - Saggi e Interventi, além da sua vasta correspondência com amigos como Marone, Soffici, Serra, Carrà, Cecchi, Palazzeschi, Pea e Papini.

Esta é a parte central e principal do nosso trabalho, razão pela qual é também a mais extensa. Ela peca pelo volume de páginas e pelo conteúdo exagerado e um pouco confuso devido a má distribuição dos temas. Mas, por ser um assunto muito importante e a sua obra muito abrangente, não pudemos diminuir o tamanho para não correr o risco de perder a essência.

Nela pretendemos, também, precisar o desenvolvimento da concepção Ungarettiana de poesia, tomando em consideração as quatro principais etapas de sua obra, representadas pelas principais coletâneas de poemas citadas, além dos ensaios e do epistolário, sempre com vistas à precisão do processo de desenvolvimento de sua poética.

Valer-nos-emos, basicamente, do método estilístico-comparativo, literariamente entendido para precisar as etapas da poética de Ungaretti e da sua relação com a poética do Hermetismo.

CAPÍTULO I

O Hermetismo

A. Origens da poesia hermética e perfil histórico do movimento

B. A poética do Hermetismo

A. Histórico

Historigraficamente poética e poesia herméticas significavam para os crocianos impenetrabilidade, inconsistência lírica, pobreza especulativa, vazio conteudístico, esterilidade criativa, muito embora tenham surgido do real movimento simbolista francês, do Surrealismo, com sua ideologia literária e teorizações crítico-estéticas de Poe, Baudelaire, Mallarmé, Valéry e Breton.

Flora seguiu esse julgamento, indo contra as formulações poéticas e teóricas de Walter Binni, que numa perspectiva histórico-crítica diversa (a da interpretação do Decadentismo), reinvindicava o novo caráter da primeira poesia novecentista, elevando-o, diacronicamente, ao Impressionismo, ao fragmentismo vociano de Sbarbaro, Boine, Jahier, Michelstaedter e Rebora. A esta se juntaram também as propostas e as tentativas crítico-históricas sugeridas por Luciano Anceschi, que a consagrou definitivamente como a natureza inovadora da poesia moderna contemporânea, desde Cardarelli até Ungaretti e Montale, até a lírica jovem, representada por Quasimodo, Gatto,

Sinisgalli, Luzi, Bertolucci, Parronchi e Bigongiari (13:8).

O conceito historiográfico de poesia nova, de Binni, retomado por Anceschi e por Solmi, individualiza uma linha discriminatória e autônoma da cultura literária, com relação ao binômio tardo-romântico: de Carducci, do decadentismo histórico de Pascoli e D'Annunzio, do mimético dos crepuscularistas e futuristas.

A novidade substancial, tanto de poética, como de expressão direta da experiência lírica do novecentos, era representada pela renovação ideológica literária, operada pelo experimentalismo expressivo e pela revolução moral dos vocianos, dos literatos puros como Serra e De Robertis, dos poetas órficos como Campana e Onofri, pelos moralistas como Slataper, Rebora e outros. A consideração da literatura como fato cultural no sentido lato, e ao mesmo tempo existencial, fortemente personalizado, que levou, numa área especificamente hermética, à reformulação conclusiva, teórica e programática ideológico-literária, representa o ponto central e propulsivo da própria mitologia poética, sentimental e ideal, de uma concepção da função vital, característica da mensagem literária.

A consideração de Flora, do decadentismo como antecedente da poesia hermética, é o grau extremo de um movimento literário mais amplo e generalizado, que partindo de Pascoli e D'Annunzio, passando pelo crepuscularismo, pelo futurismo e pela La Voce, pelo desempenho rondista, o esteticismo de Solaria e dos novecentistas, chegou ao hermetismo, propriamente dito, dos anos '30, que lembra, em primeiro lugar, em função mediadora, o ensinamento ungarettiano, além de Montale, Saba, Cardarelli,

Onofri e Campana.

A obra de Ungaretti é um fato exemplar. Ele é um dos supostos pais dos progenitores espirituais do hermetismo e da nova poesia e poética novecentistas. Flora individualizava as características fundamentais do novo movimento literário como a poesia pura e essencial: a flagrante e explosiva intensidade expressiva, a técnica metafórica da analogia; a brevidade lírica e a fragmentariedade da inspiração; a poesia como fato criativo brilhante e anti-teórico, imune de toda contaminação heterônoma de caráter histórico e prosáico, de qualquer comprometimento com elementos ideológicos-literários e técnicos-formais a ele não inerentes, e substancialmente estranhos. Tratou-se, na realidade, de delinear um verdadeiro e próprio gênero literário (o hermetismo), pelo caráter atomicamicamente obscuro e laconicamente difícil e secreto, tornado ainda, na sua primeira fase genética e originária, de natureza irracionalista, sentimental e não sistemática, incapaz de se dar, no momento, uma clara definição teórico-estética (15:179-186).

A poesia dos líricos novos, na verdade, amadurece e encontra o seu centro dialético-evolutivo e informador no interior do seu próprio auto-biografismo vital e existencial, de desarmada espera e suspensão, de desolada e lúcida consciência e solidão, próprio do espiritualismo e do idealismo histórico-contestador e da exploração consciencial e expressiva dos vocianos.

É dado um valor superior ao irracional e intuitivo da mensagem poética, à palavra pura e quase petrificada, misticamente onírica, absolutamente interiorizada, que lembre e participe das

teorizações estético-críticas dos simbolistas e dos pós-simbolistas, além da poesia e da poética do surrealismo.

A figura mimético-convencional do literato (carduciano, danunciano e pascoliano) oscilando entre a retórica sentimentalista e o sensualismo mítico-pânico, vinha cair frente a uma nova e mais profunda polêmica, mesmo que contradidória, irritada, permanentemente em crise, simbologia e emblematicidade poética e intelectual, que se refaziam na intensa, ideologicamente empenhativa exemplaridade, representada pelas profecias do Romantismo e, em particular, de Leopardi e da poesia órfico-metafísica de Hölderlin, Novalis e Rilke. Daí a propensão para uma linguagem não discursiva, absolutamente lírica, expressão de uma experiência interior e moral, angustiada e abismal.

Depois dos extremismos estatizantes e sensualistas do D'Annunzio mais retórico e refinado; da mitologia de Pascoli, mais elegíaco e intimista; o bradar pomposo e destrutitvo dos futuristas; acontecia a exigência de uma nova literatura, mais sóbria e moralmente mais concreta e sofrida, mais humanamente aprofundada, aberta para a experiência ideológica-literária da Europa mais adiantada, representada pela poesia francesa oito-novecentista até Péguy, Claudel, Fort e Apollinaire.

O novo lirismo dos herméticos encontrava, na exemplaridade vociana, as bases fundamentais para um modo diferente de considerar, tanto ideológica e conteudísticamente, como técnico-expressiva e formal, a função da literatura e da poesia, tornadas emblemas na sua mensagem de incontaminada e mais sinceramente sofrida validade lírico-interior de canto, de

humanidade e de moralidade.

Nesse sentido, a poesia e a poética não podem ser classificadas como espécie de refúgio generalizado no irracional, inaugurado pelos Scapigliati e por Graf, continuado, a seguir, na poética do mistero, da prece e do fanciullino, próprio de Pascoli; no estetismo voluptuoso e voluntarista de D'Annunzio, no lânguido sentir-se morrer dos crepuscularistas, nas exaltações inventivas ilusioriamente vitalistas dos futuristas. A liguagem da nova poesia tendia para a superação dos resíduos decadentistas próprias da experiência poético-ideológica dos primeiros anos do novecentos: de uma expressão toda interiorizada, não convencional e não comprometedora, que se ligava imediatamente a modelos literários que se encontravam no simbolismo, em Valéry, Leopardi e nos símbolos metafísicos de um Petrarca platonizado o seu valor de exemplaridade não mimética e de identificação simbólico-existencial.

Além de uma tão fácil, quanto esquemática, consideração da continuidade das formas histórico-literárias oito-novecentistas, da poética dos decadendistas até à do hermetismo, através do polimento irônico expressivo do crepuscularistas, do fragmentismo, da cruel e altissoante ação demolidora dos futuristas, da restauração rondista (2:65-210), os motivos condutores e centrais, para uma renovação temática-formal, no âmbito da lírica e da busca ideológica e literária do novecentos, são elucidados por meio do reconhecimento de um eixo histórico ideal expressivo, que une a experiência vociana à experiência da nova poesia e dos herméticos, num sentido mais estreito, por meio da influência mediadora da revista La Ronda, depois de Solaria,

de **Il Frontespizio**, de **Letteratura**, até à ação renovadora experimentada no fim dos anos '30, pela **Campo de Marte**, uma verdadeira oficina da poética, da ideologia e da crítica hermética (22:255-97).

A mitologia crepuscular do não-fazer e da introversão renunciadora, a mitologia futurista do gesto inimitável, extremamente extrovertido, do folguedo ativista, foram superadas através da união radical, realizada pelos vocianos, entre as razões da vida, com as suas inquietas experiências e incertezas, e também as experiências e incertezas da literatura, entendida como uma ininterrupta problemática ético-existencial, entre empenho moral e empenho artístico expressivo, sobre cuja rede deveria formar-se e desenvolver-se a poética da poesia pura, a ideologia hermética da **ausência**. Porém tudo se resolveria através da recusa inerente da experiência formalista-restauradora, mas rigorosa e estabilizante, da revista **La Ronda**, com seu intento de reconstituição neoclássica, através do exemplo leopardiano, do impressionismo e do fragmentismo lírico.

O primor estilístico de Cardarelli, de um lado, e a essencialidade da palavra ungarettiana de outro lado, entre eles os resíduos lacerbianos e crepusculares, baudelairianos, o vocianismo e o rondismo, o leopardismo e rimbaudismo, a interiorização lírico-expressiva de Saba, representam, no máximo grau, uma exigência de concentração e moralização da vida literária, funcionando como ligação mediadora nos confrontos da recuperação, na área hermética, de uma poesia incontaminada e absoluta, não obstante a sua imanente e trágica fragmentariedade.

A objetivação simbólica e a referência analógico-alegórica, forneceram, para esse trabalho, os meios necessários expressivos e técnicos-retóricos, fruto de um empenho poético que via numa nova noção de lírica, a pureza do próprio ditado e da própria representatividade ideológico-literária. Muito longe, dadas essas premissas, aconteciam a poética pascoliana-crepuscular das coisas e o estetismo danunciano-futurista, enquanto, mais próximos, apareciam o impressionismo órfico-visionário de Campana e de Onofri, o expressionismo lírico de Rebora, a nudez expressiva de Ungaretti, o caráter petrificado da **palavra** poética montaliana, a lição de literariedade pura indicada por Serra, o **saber ler** de De Robertis, o leopardismo cardareliano, a ideologia rondista do estilo.

Nesse complexo contexto histórico-literário, a poesia hermética nascia como necessidade de síntese lírico-formal, com a qual se pudesse recuperar uma linha tradicional da lírica italiana simbolizada nos seus fundamentos platônicos-metafísicos, desde Petrarca até Leopardi, para voltar, diacronicamente, a partir de Tasso e do **cinquecento poetico**, até Dante e o estilonovismo.

A lição de Ungaretti e de Montale, entre **La Ronda** e os primeiros anos da década de '30, forneceu aos herméticos, propriamente ditos, as bases sobre as quais constituir um novo conceito de poesia e de poética, que seria muito fácil, para não dizer muito simples, fazer chegar a uma reprodução mimética da ambiguidade própria da prosa de arte, evasiva e aristocraticamente eletiva, que lembraria a então citada **poética da ausência**, defendida pelos herméticos, que reside numa reutilização da metáfora analógica como principal forma expressiva da poesia,

enquanto superação ideológica da realidade.

De uma condição existencial e histórica, trágica e inquietante, nascia a busca hermética de uma palavra reduzida ao essencial, evocadora do inefável e do secreto, capaz de conseguir, por via simbólica-religiosa, o significado primitivo, não alcançável da linguagem usual, cotidiana e prosáica.

A indicação do termo hermetismo se presta mais a finalidades classificatórias de pura catalogação, voluntária sitematização em sede crítico-histórica, de que à definição de uma atmosfera cultural e espiritual de um novo modo de entender a literatura, de outra forma não valorizável, se não com o risco de restringir-lhe fortemente o significado e o valor de ruptura nos confrontos dos movimentos literários a ela imediatamente precedentes, em particular o Futurismo e o Crepuscularismo.

Por isso se compreende o uso arbitrário, ou a utilização da palavra hermética sob uma visão estritamente histórica, como teria sido mais certo, com relação à nova poesia de Montale, de Ungaretti e do seus epígonos, quasimodianos, com as suas influências, nos anos '30, sobre a jovem poesia italiana representada por Luzi, Gatto, Sinisgalli e Bigongiari.

Relativamente ao confronto do futurismo, salta logo aos olhos a diferença fundamental do movimento hermético: de um lado a elaboração de um verdadeiro manifesto técnico-estilístico e técnico-programático, com adeptos e chefes; do outro lado, a definição de escola hermética, enquanto, na realidade, se tratou de um grupo consideravelmente heterogênio de escritores diversos, quer pela origem, quer pela formação, ou, pela ideologia imposta pelos críticos para indicar-lhes o caráter negativo, de

maneirismo, mais do que protagonistas diretos, que somente na segunda metade dos anos '30 começaram a ter uma verdadeira, autônoma e personalíssima fisionomia caracterizante do ponto de vista ideológico e poético literário (9:416-19).

Na verdade, na base da nova poesia exitia uma consciência crítica, íntima e rigorosamente ligada ao ato criativo em si, que não fora próprio dos poetas do oitocentos e do primeiro novecentos, desde Pascoli até D'Annunzio, de Gozzano até aos futuristas.

De um lado estava a recusa de uma eloquência poetizante que contaminou a própria elegia pascolina e os êxitos de D'Annunzio, a sua canonização linguística e literária, tão transformada quanto predominantemente oratória, de outro lado, muito domesticada, provincianamente intimizada, sem lírica, feito prosa.

Desse modo se explica a superação, na área hermética, da tarefa de eliminar o caráter heróico da palavra poética completada pelos crepuscularistas; a tentativa de conseguir, através das tonalidades expressivas e temáticas não discursivas, humildes e não desligadas, componentes mais sustentados e resplandescentes, quase solares, próprios da poesia carduciana e pascoliana.

A tensão criada em torno de uma nova liricidade e musicalidade não tinha nada a ver com a ironia crepuscularista, nem com a retórica ativista, destruidora dos futuristas, mas nascia de uma relação não impressionisticamente desligada, fragmentária ou imaginística, mas coerente, equilibrada, com as mesmas irrepetíveis e únicas necessidades anteriores e com a mesma necessidade de canto.

Pretendia-se restituir ao estado primitivo e inventar uma palavra poética que fosse autônoma e livre dos abusos retóricos do danuncianismo e pascolismo; da discursividade lógico-sintáticas quebrada do Crepuscularismo; privada da agressividade verbal e protestadora do Futurismo; depurada, mas que lembrasse a imaginação visiva de Govoni, o fragmentismo místico de Rebora, a nudez lírico-expressiva de Sbarbaro, recuperando, na sua essencialidade, as capacidades fônico-evocativas, as possibilidades analógico-religiosas de pureza.

Desse modo, seguindo o exemplo ungarettiano e montaliano, concretiza-se a descoberta de uma expressão lírica concentrada ao máximo, pelas validades catártico-libertadoras, fabulosas e divinizadoras, símbolo de um estado de graça, de aglomerações sentimentais, de fulgurações abismais, que, de outro modo, seriam irresolutas e inexprimíveis. E a recuperação dessa palavra silabada e sacra é de natureza mais ético-existencial do que estilístico-expressiva, nasce do silêncio, da solidão, de uma medida e, controlada e, ao mesmo tempo, violenta e inquieta experiência interior, de uma rigorosa auto-consciência moral e literária, de um angustiado **mal de viver**, da negação e negatividade do mundo dos fenômenos. Daí a solução simbólica da analogia, da alegoria, da metáfora, dada pelos herméticos às próprias exigências expressivas e formais, ao processo de simbolização sugestiva e de pregnância semântica, próprio da palavra poética em si, de valor puro, quase ascético.

A poesia de Betocchi, de Luzi, de Gatto, do primeiro Quasimodo, de Bigongiari e Parronchi, de De Libero e Sinisgalli, exprime essa exigência técnico-formal e temático-ideológica. Ela

também se encontra na trama de **L'Allegria** de **Sentimento del Tempo**, de **Ossi di Seppia**, de **Occasioni**, dos **Canti Orfici**, e que tem presente o **Canzoniere** de **Saba**, dos **Canti Anonimi** de **Rebora**, da poesia de Solmi, Fallacara e da linha ligure de Novaro, Grande e outros, dos novos líricos vocianos. (13:143-85).

Nesta firme e complexa rede de relações, de filiação, de pontos de referência, de preferências e consonâncias, tanto no plano do conteúdo quanto no plano expressivo, emergia, em particular, a exemplaridade de Onofri, religioso e solar, o absoluto virginal e **noturno** êxtase mágico-órfico da Campana, a espasmódica e atormentada busca expressiva e existencial de Boine, a mitologia dolorosa de Jahier, o **exame de consciência** de Serra, a literatura pura de De Robertis, a solidão de Saba e Cardarelli. Dessa forma era realizado, no campo hermético, algo que tinha falhado na revolução dos futuristas, como também o desespero irônico dos crepuscuralistas. Era aprofundado e debatido o decadentismo pascoliano, danunciano e o existencialismo vociano, numa espécie de revisão geral e de integral releitura, mas renovada, em chave neosimbolista e mallarmeana, enquanto verdadeiro movimento de vanguarda ideológico-literária, de total experiência poético-novecentista, representado pelas revoluções do fim do século passado início do novecentos, de Gozzano a Palazzeschi, passando pelo rondismo e pela onda solariana. Daí a consciência nítida do caráter fortemente inovador e, ao mesmo tempo, dialeticamente continuador e evolutivo das propostas poéticas e das teorizações crítico-estéticas do hermetismo, dentro do quadro geral da poesia e da crítica novecentistas, no âmbito de uma literatura concebida como exercício consciencial

ininterrupto, mais do que puramente estético-formal, moralmente substanciado e eticamente endereçado.

Em torno dos anos '30 vai se delineando, através de esclarecimentos necessários, tanto em sede criativa quanto na complementar, de suporte teórico-crítico, a natureza e o caráter da nova poesia oferecida em signos, hermética, por causa da língua trabalhosamente comunicável e escassamente compreensível nos limites extremos do mistério, pretensão de uma pureza expressiva quase sagrada.

Através da consideração da palavra como meio transcedente de salvação, a literatura, segundo a famosa acepção formulada por Carlo Bo (13:143-85), tornava-se a própria vida, coincidia com ela totalmente. Era a sua parte mais verdadeira, melhor e autêntica, eliminando-lhes as sufocantes e vãs escórias passionais, os calculados e insuficientes desfrutamentos humanísticos e mistificadores, criando uma espécie de tempo absoluto, não mais um tempo comum, próprio da crônica. O signo lírico-verbal é o instrumento devinizador dessa operação purificadora, a **ausência** é a sua condição existencial, a substância ideológica ineliminável, como superação do mundano, da casualidade da história, tendendo para o espanto, à espera da verdade.

Por isso nos defrontamos, no campo do hermetismo poético, teórico e crítico, com uma atitude existencial e literária comum em relação ao problema da criatividade concebida como função simbólica da linguagem; sua sublimação ao longo de uma linha histórica-ideal, que partia do simbolismo francês, para chegar até Leopardi e Petrarca. A ausência tornava-se fato de

sacrifício, além de um fato contingente; aspiração ao infinito, alcançado através da riqueza polivalente e polissêmica da palavra, da sua intensa ambiguidade semântica-lírica. Era, portanto, superada pelos herméticos tanto a imóvel, desconfiada e cética negação de vida, própria dos crepuscularistas, como a sua esclusividade e heroicidade indicada por D'Annuzio, como também o acionismo voluntarista e mecanicista, característico dos futuristas, como a pura literariedade rondista, religando-se a um eixo histórico da cultura literária novecentista, que vai desde a revista La Voce, até Il Solaria, Frontespizio, até àquela condição existencial e moral fortemente problematizada, contraditória e inquieta, própria de uma certa figura intelectual e do literato italiano do novecentos, entendido como realizador de consicência.

A literatura torna-se, portanto, noção de vida, se transforma em presença de verdade, símbolo desvelado da consciência moral. Neste sentido se compreende a instabilidade de um esquema histográfico e interpretativo da matriz idealista-crociana, que faz do hermetismo italiano um tardio e maneirístico apêndice, no seu aspecto mais avançado do decadentismo, a última expressão daquele **mal de viver**, referido anteriormente, próprio dos decadentistas, uma espécie de parêntese desviadora e anômala, no âmbito da mais sadia tradição humanístico-classicista da cultura e da ideologia literárias italianas do novecentos.

A poesia perde, na realidade, toda a forma de protagonismo lírico, de teatralidade exibiocionista, de poder delegado, de individualista e emocional, dos próprios objetos da verdade e da vida, subtraídos da sua aparência histórica e

fenomênica, temporalmente determinada e especialmente definida, restituídos, através de novos poderes significantes e expressivos próprios da palavra, ao seu caráter de inalterabilidade. Com o hermetismo desaparece o poeta-autor, o poeta vate, de memória danunciana e carduciana: nasce a figura do poeta-personagem, ou melhor, do poeta pessoa.

A poesia é sinônimo de conhecimento, ato de verdade, e não mais meio instrumental. Ela torna-se consciência empírica e, ao mesmo tempo, ato de consciência, não é um procedimento dialético e em desenvolvimento, mas é **verbo imediato**, palavra imediata, modo puro de invenções, valor autônomo de empenho total.

Dessa forma resulta o **anticrocianismo** proclamado pelos herméticos, que poderia parecer somente aparente diante da consideração comum da poesia como forma original e intiutiva de conhecimento, como atividade pura do espírito, movimento vital da consciência, com certas instâncias próprias da filosofia e da ideologia literária crocianas, valorizando-as segundo uma nova perpectiva histórica, num renovado exame de caráter crítico-estético, que o conduzirá muito longe da teoria crociana dos **distintos**, pensando, aqui, na natureza indefinida e polivalente da **palavra** poética e crítica própria dos herméticos, e também muito longe da autonomia do espírito. Basta referir-se ao caráter assistemático e irregular das teorizações herméticas sobre a poesia e a sua função, ao seu conceito de **literatura como vida, de poesia pura e essencial, de ausência** (13:II).

O significado inovador, próprio da poesia e da crítica herméticas, não só diz respeito ao confronto com o decadentismo

propriamente dito e dos expoentes literários, mas também, e sobretudo, diretamente, com relação à sistematização teórico-estética, além da crítico-histórica tentada por Croce, fundando, no sulco de uma tradição literária, a história e evolução ideológica, enquanto movimento poético-literário de vanguarda. Essa mesma sistematização via na expressão vociana e rondista os seus pontos quase que antagônicos de reconciliação com as bases tradicionais, tão necessárias para o seu próprio nascimento. Por isso, a tentativa de uma consideração da tríade decadentismo, simbolismo, hermetismo como experiência evolutiva no âmbito geral do romantismo europeu, desde Novalis até Holderlin, Baudelaire, Rilke, torna-se inexata e insustentável.

A poética do hermetismo, na realidade, se inseria numa concepção nova da poesia entendida como **distância** e da metáfora analógica como meio para chegar a um quadro absoluto e inefável, de sugestão cósmica.

Tudo isso tendia para uma superação radical, mediante a particularidade fenomenológica e semântica da própria poética e da própria linguagem crítica, da sistematicidade universalista, idealístico-teorética e totalizante propugnada por Croce. O valor histórico, além de categorial, do próprio termo **hermetismo**, entendido como um momento de volta, de crise vital das estruturas linguístico-estilísticas próprias da poesia, é a expressão da inquietude e desassossego existenciais e culturais, segundo um eixo histórico ideal que vai desde os simbolistas até ao Surrealismo, até um Valéry de forte tendência petrarquista e leopardiana-ungarettiana (20:539-51).

A leitura hermética da poesia tentava, em plena hegemonia historicista, libertar as considerações crítico-estéticas do fato criativo, de contaminações culturalísticas de ordem puramente moral e psicológica, em vista de uma interpretação confiada exclusivamente a iluminações intuitivas e assistemáticas, propensas a recriar o momento mágico, inicial, inocente e puro da palavra poética (24:137).

Dessa forma corria o risco de parnasianismo artificial, de intelectualismo estetizante, de impressionismo caligráfico, inerentes na própria poética da poesia essencial, e na noção de literatura pura (31:506).

O lirismo novo, por isso, é sentido pelos herméticos (36:24) como não completamente expresso, como uma necessidade, como uma aspiração, mais do que uma alegria plena, sintoma de renúncia às audácias formais, à retórica antitradicionalista, bem como de uma condição existencial desolada, atormentada, muitas vezes triste, mas desejosa de resgaste. Uma poesia que ia além de toda possibilidade de ser esquematizada num gênero literário preciso, seja pela desigualdade e peculiaridade, não obstante a situação comum interior de precariedade, de impaciência, de ambiguidade problemática dos vários poetas, ou seja pela queda de toda divisão entre versos e prosa, entre poesia lírica e poesia em prosa.

A poesia nova, que seguiu à lírica pura e a hermética, surgiu dentro deste contexto histórico-literário, em meio aos resíduos tardo-crepuscularistas e colcquiais, da indiferente ironia da poesia órfica, entre empenho ético-existencial, danuncianismo e rondismo. Com o hermetismo procurava-se

acrescentar à nova poesia uma maior consistência histórico-literária, provocar uma sua dilatação ou uma restrição semântica, incluir, historiograficamente, no fenômeno hermético, outros poetas, fazendo-se surgir juntamente com Campana, no período do primeiro conflito mundial (13:29), de acordo com um eixo histórico-interpretativo que pode ter uma função classificadora. Mas tudo isso é, realmente, como uma dada e certificável determinação cronológica-temática e ideológica-expressiva, que engloba, mediante uma visão sintetizante, uma linha poética ideal, desde o lirismo novo, até o hermetismo verdadeiro e através da noção do fragmentismo lírico dos vocianos, do leopardismo dos rondistas e poesia pura e existencial, até ao petrarquismo hermético, metafísico, platonizante, de matriz simbolista.

Essa tentativa de sistematização crítico- histórica vai além de toda referência direta à ideologia literária e hermética, na sua última retomada intelectualista do novecentos, da poética do decadentismo francês oito-novecentista, revelando-se como momento de artificialidade técnica com relação a certos temas ou formas da poesia e da poética ungarettianas, além da poesia de Montale (41:153-64).

O esgotar-se da grandiosidade de D'Annunzio, do preciosismo pascoliano, a reação futurista, a revolução vociana e as repostas faladas dos crepuscularistas do neoclassicismo rondista representou o polo central em torno do qual gira uma interpretação objetiva, no plano histórico-literário, do fenômeno hermético.

Na realidade não se pretende fazer do hermetismo o óbvio e esquemático resultado, ou uma consequência histórica do

que aconteceu nos anos imediatamente precedentes ao nascimento do hermetismo poético e crítico, desde o último Pascoli e do D'Annunzio paradisíaco até Saba, do lirismo de certos vocianos e líricos até **L'Allegria** de Ungaretti, a **Ossi di Seppia** de Montale, aos herméticos propriamente ditos, desde Betocchi de **Realtà vince il sogno**, de 1932, e de **Altre Poesie**, de 1939, ao Bigongiari de **La figlia di Babilonia**, de 1942, ao Quasimodo, de **Ed è subito sera**, também de 1942, e a Sinisgalli de **Vidi le muse**, de 1943, que fecham completamente o círculo histórico-poético do hermetismo.

No plano da ideologia da literatura e da função do intelectual-escritor na sociedade da época, nasce, com a revista **Campo de Marte**, a conclusão de um riquíssimo entrosamento histórico-literário, além de ideologico e teórico, iniciado com **La voce** e **Il Barretti**, continuando com **Solaria**, **Il Frontespizio** e **Letteratura**. De outro lado, o isolar-se, fechando-se em si próprio, mais do que a solidão, indicava algo posterior a uma condição ideológica e literária, além de existencial e humana, cultural, de imóvel literariedade, própria dos rondistas e em seguida da primeira fase da **Solaria**, da **Letteratura** e, enfim, dos herméticos e de toda a intelectualidade italiana operante nos anos '30; da **prosa de arte** e da narrativa memorial, das quais participam também Pratolini, Vittorini e Pavese (22:274).

O hermetismo torna-se o ponto de acordo e de síntese ocasional, de experiências culturais e ideológicas-literárias, discordantes entre si e quase autênticas, como a do empenho e a do desempenho, do isolamento aristocrático, do chamamento à ordem, do caligrafismo estético e do existencialismo vociano, do

rondismo de Solaria, de todas as revistas pertencentes ou agilizantes na área hermética. E também no plano lírico-criativo, isto pensando no plano da evolução, no sentido de uma nova e mais profunda instância ética e vital, além da ideológica-cultural e expressiva, que sofreu a poesia de alguns daqueles que foram nomeados como cabeças do hermetismo propriamente dito: desde Gatto, de Nuove poesie, de 1950, até Quasimodo pós-bélico, a Sereni, e aos próprios Ungaretti, Montale e Luzi.

Sob essa perspectiva histórico-crítica, resulta a necessidade de uma nítida distinção e delimitação entre lirismo novo, com Onofri, Campana, Saba, Cardarelli, Sbarbaro, Rebora e outros, poesia pura com Ungaretti e Montale em primeiro lugar, hermetismo propriamente dito e próprio com Luzi, Bigongiari, Gatto, Parronchi e toda uma grande gama de poetas e revistas mais ou menos ligadas ao seu âmbito histórico-literário e cronológico, desde De Libero, Sinisgalli, Bertolucci, Caproni, até Fallacara, Grande, Bertocchi, Bareli, Solmi, da revista Circoli, a Il Ferruccio, a Incontro, Rivoluzione, de L'Orto até Bargello e Corrente (31:393 seg).

Inserida nesta dialética posição mediadora e conclusiva no plano da história lírica italiana dos primeiros trinta anos do século atual, a poesia hermética perde seu caráter depreciativo e rotulado de documentarismo etimológico, de ascendência crociano-idealista, servindo de cabeça ao analogismo elítico e obscuro de Ungaretti, que surge das influências da poesia simbolista francesa, para tornar-se testemunha de uma poética declaradamente geracional, como a de Bo, de Luzi, Macri e, sobretudo, de Bigongiari, muito versada no gênero crítico, ainda que concebida

como ato criativo autônomo, da prática artística e da rendição de poesia (12:903).

Poe, Baudelaire, Mallarmé, Valéry e, nos italianos Ungaretti, mais vistos como teóricos e críticos da literatura do que como poetas e escritores verdadeiros, forneceram aos herméticos a possibilidade de uma renovação interna ao próprio poetar e fazer crítica, seja de forma ideológica-literária, como técnico-estética, de poética em geral. Daí a atenção para o caráter ambíguo e inefavelmente sugestivo, polissêmico, vago, leopardiamente indefinido atribuído à palavra poética; o jogo alusivo confiado a puros recursos fônico-verbais e associações sonoras não usuais que levou a chamar de obscuridade, de ocultismo, de mistério, de equívoco e, verdadeiramente de arbitrariedade (33:114) ao invés de um conteúdo poético difícil, complexo, conceituadamente árduo, mas não artificialmente complicado ou intelectualisticamente incompreensível, que corresponde, do ponto de vista expressivo, a uma profundidade de tortuosidade formal e técnico-estilística. Deste equívoco nasceu, nos confrontos do hermetismo, a acusação de indecifrabilidade, de não clareza, a oposição crociana e de Russo (53:37), o erro de perspectiva histórica, como a inclusão do hermetismo no decadentismo, completado por Flora, a ambiguidade entre o conceito e a noção de poesia nova e poesia hermética, lírica pura, juntando, assim, os poetas vocianos, a jovem-poesia dos herméticos e o fragmentismo lírico (37:15-30).

Foi mérito de Luciano Ancsechi, em fase de balanço final, tirar as devidas conclusões histórico-críticas sobre a experiência poética e crítica do hermetismo, colocando-o como

resultado dialeticamente original de uma tradição ideológico-literária do Novecentos italiano, que compreendia crocianismo, vocianismo, rondismo, neosimbolismo e lírica nova. Daí a complexidade inerente a uma pesquisa de gênese histórica e dos pressupostos teóricos e estéticos do hermetismo italiano: do decadentismo, que deveria incluir em si, de modo restritivo, tanto o hermetismo quanto o Futurismo, tanto D'Annunzio quanto o Surrealismo, tanto Pascoli como os vocianos, tanto os crepusculares quanto os rondistas, para não falar, entre os narradores, de Svevo, Pirandello, Fogazzaro, Tozzi e outros.

Na realidade, a divisão entre Decadentismo e Hermetismo, é marcada pela experiência ideológica e literária da revista **La Voce**, de **La Ronda** e, ainda, através da sua ação mediadora de um não crocianismo, não danuncianismo e não pascolismo.

O lirismo novo (tão bem individualizado por Serra e depois reproposto, em roupagem crítico-histórica renovada, desde Anceschi, em 1942, de Cardarelli, Saba e os poetas vocianos) é ponto de apoio necessário para a poesia e poética herméticas propriamente ditas, assim como o substrato histórico, cultural e ideológico-literário a que são juntadas a função de exemplariedade exercida por Ungaretti e por Montale, a lição de De Robertis e do próprio Serra.

A lírica ungarettiana e montaliana tem um imprescindível modelo de essencialização estilística, em completa oposição com a retórica, tanto do último Pascoli civil e nacionalista, quanto das retiradas intimístico-crepusculares de D'Annunzio, artesão atrasado de uma palavra indeterminada. Os

temas e conteúdos informadores das obras levaram a uma formulação da poética da **poesia pura** em relação evolutiva com a poética hermética. Nesse sentido, o movimento hermético se concluía, com resultados expressivos autônomos e originais, desde **La Voce** de De Robertis até a **Campo de Marte** de Gatto e Pratolini, a **Primato**, passando pelas etapas obrigatórias do classicismo rondista, da visão crociana, do europeísmo solariano, da cifra incontaminada de **Letteratura**, em vista de uma palavra poética indistinta, religiosa e silenciosa. De uma palavra não impressionista e intuitivamente muito lírica e atomizada, de uma ação ideológico-literária dirigida para a individualização de uma nova função libertadora e moralizadora da poesia, fundada na poética da essência e na equação, dialética e em movimento, entre literatura e vida (40:47-90).

O Hermetismo foi resultado final de um trabalho de desprovincialização e europeização da cultura literária, conduzida pelas revistas de vanguarda do novecentos, pelo intransigente existencialismo problemático e fragmentismo lírico-autobiográfico da revista **La Voce**, de ordem puramente moral, com a sua superação do danuncianismo, de um lado, e do crepuscularismo, do outro, até o trabalho de modernização e renovação técnico-formal realizados por Papini e por Soffici, ambos **Lacerbianos**, à medida clássica de Cardarelli e ao tecnicismo formalístico rondista, até à revista **Solaria.**

Todas essas experiências ideológico-literárias, tão diferentes entre si, pelas individualidades líricas e pelas poéticas em geral, representam a consciência de uma crise irreversível, própria da mitologia poética do último oitocentos e

do primeiro novecentos, e a necessidade, no plano ideológico-literário, de uma operação de renovação conduzida ao interior de uma área cultural, além de puramente expressiva e poética, como a do decadentismo italiano, que nasce das flagrantes novidades, das quais o novecentos italiano e europeu, pensando no surrealismo, foram intérpretes nos seus momentos de vanguarda histórica e ideológico-literária, desde o Futurismo até o Hermetismo.

Numa atmosfera espiritual e expressiva, o caráter original e essencial da natureza difícil, própria do novo lirismo, representou a riqueza histórico-cultural e ideológico-existencial onde veio à luz a experiência poética, crítica e literária do hermetismo.

Nesta linha diacronicamente sintetizante de resolução e interpretação crítica, de sistematização histórica do amplo e complexo clima cultura-poético-literário do novecentos, rica de tumultuosos e explosivos propósitos, de resultados conteudístico-expressivo, a poética do hermetismo italiano não aparece como a extrema, maneirista, igual ao barroquismo do **Sentimento del Tempo** Ungarettiano e nas **Occasioni** de Montale, nem em sede especificamente novecentista, de reencarnação expressiva de uma tipologia decadente do literato italiano, aristocraticamente isolado no seu mundo privado, da sua tensão para a prosa entendida como pura e platonizante sublimação místico-musical do absoluto.

A ideologia literária hermética marcou, na realidade, a superação do tom recorrentemente oratório e do gosto alexandrino próprio de D'Annunzio, do tom elegante e aitivo de Carducci, de certas efusões sentimentalistas de Pascoli, da deslocada e

melancólica escrita grosseira dos crepuscularistas, da ruidosa vaidade dos futuristas, do edonismo catolográfico da prosa de arte (13:53).

Essa autonomia em termos técnicos-formais e temáticos, com relação à poética do Decadentismo se realizava, na área da história das poéticas e das ideologias literárias novecentistas, no eixo das revistas **La Voce, La Ronda, Solaria** e do Hermetismo, que é substancialmente independente com relação ao expansivo predomínio idealista-crociano. Esta originalidade tem como pressupostos teórico-críticos a consideração da poesia como revelação lírica do inconsciente, da sua palavra como instrumento mágico-religioso de imediação expressiva, procura ontológica da verdade. Mediante meios técnicos verbais não comuns e não comunicáveis, pelos quais poesia e intelecto, através da relação que deriva delas com o discurso lírico, elas correm, sem dúvida, o perigo de árido e estilista intelectualismo, de destaque em misteriosos sentidos repostos, ou de nascerem puramente por via físico-emotiva, ao mesmo tempo analógico-metafórica.

A publicidade explícita da poética do Decadentismo europeu, em particular o francês, representado pelo simbolismo, pelo pós-simbolismo, por sua vez representados pelo surrealismo, contribui para evidenciar grandemente a delineação negativa da poesia hermética, acentuando-lhe todos os caracteres esteriores, de esteticismo e não teorização verbais, que eram exatamente o contrário da natureza fortemente e, quase desesperadamente lírica, interiorizadora, própria da nova poesia, que tende a redescobrir uma palavra enquanto valor primário de invenção perpétua e de superação do real, num clima de perfeita, quase

anti-histórica religiosidade.

O local de origem do hermetismo italiano, na realidade, é reconduzível a um fenômeno que foi, em torno do fim dos anos '30, o florentino. Em Florença, que fora o berço das revistas La Voce de De Robertis, da Salaria, do Il Frontespizio e da Letteratura, nasceu a revista, fruto de verdadeira experiência marcada, de sopro revolucionário, no âmbito da cultura e da ideologia literárias do período fascista e do hermetismo. Em Campo de Marte (18:375), foi onde aconteceu, mais diretamente, a codificação técnico-expressiva e cultural de uma atmosfera espiritual, que autoriza, no plano histórico-crítico, uma definição de escola, nos limites do movimento poético-ideológico-literário surgido na segunda metade dos anos trinta em Florença, graças ao trabalho de escritores ou críticos como Bo, Gatto, Macri, Luzi e Bigongiari, esquematizável somente de maneira restrita, através de critérios de convencionalidade historiográfica.

A inclusão indiscriminada das experiências ideológico-literárias, próprias tanto do simbolismo como da poética da poesia pura, como da hermética na área do decadentismo, criou um quadro confuso de um rico, embora contraditório, panorama poético literário novecentista, desde Pascoli até os herméticos, de Gatto até Bigongiari. Uma relação entre decadentismo, novas poéticas pós-novecentistas, vanguardas históricas, ideológicas e literárias da poesia, que engloba, muma única perspectiva interpretativa historiográfica, tanto o simbolismo quanto a poesia pura, tanto Pascoli como Papini, tanto La Voce quanto o Futurismo, o crepuscularismo e Hermetismo, os rondistas e os

líricos novos, quanto os franceses Baudelaire, Apollinaire, como Rimbaud e Breton, não pode deixar de ser superficial, quase insignificante.

A obra de Ungaretti, tanto na poesia viva, quanto na atividade crítica, tentou inserir, através de uma operação mediadora, no rol da tradição lírica italiana, uma leitura em chave simbolista mallarmeana, entre Leopardi, o barroco e Petrarca, entre o próprio Pascoli e D'Annunzio, dos crepuculariastas, de Campana, desde Betocchi até Luzi, e até mesmo a Bo e Macri (7:19).

A poesia italiana moderna e contemporânea, nasceu, portanto das dívidas do decadentismo histórico e mimético, numa fase difundida pela **nova liricidade**, que vai desde os vocianos até os verdadeiros herméticos, inicialmente em Ungaretti e Montale, depois, como a própria obra dos dois expressa em diversas formas, há uma fase de dois momentos integrantes de tendências poética: o primeiro está no acordo com o eixo trimensional, platonizante e monolinguístico de Mallarmé-Leopardi-Petrarca, este de matriz simbolista; o segundo de acordo com uma linha realista objetiva e plurilinguística entre Gozzano-Pascoli-Dante, onde entram Saba e Sbarbaro.

A poética e a poesia herméticas fazem parte, por isso, de um círculo de experiências ideológico-expressivas, que surge da exemplaridade mallarmeana-leopardiana do simbolismo poético ungarettiano, dialética da ausência-duração e memória, do ensinamento de Rimbaud, que foi o verdadeiro iniciador da lírica moderna, pai suposto e chefe de todas as vanguardas históricas da virada do século, entre o '800 e o '900, desde o simbolismo até o

surrealismo.

Através da noção hermética ungarettiana de uma palavra poética mais evocativa do que descritiva, com validade mais fônico-simbólica do que semântica, de uma poesia como meio de revelação, instrumento mágico, divinizador, acontece a recuperação, a utilização de modelos expressivos-formais de Pascoli e D'Annunzio, filtrados através da leitura, místico-visionária, de Campana e Onofri, da revista **La Voce** de De Robertis, de Serra, da poética do **fragmento**, da **poesia pura**.

O símbolo e a analogia foram considerados como meios sintéticos, positivos, de conhecimento do real, da sua profunda, metaforizada e escandida essência informadora, intelegível.

Tem-se a definição de lírica como disposição metafísica em direção ao absoluto, à maneira de Mallarmé e de Valéry, função simbólica da linguagem concebida como idéia analítica de pureza poética, encantadora, de valor iniciador, que coloca, por iluminações, no domínio calculado, racionalizado, do caráter informador, passional e mutável de dado impressionista e sentimental. Basta pensar no rigor crítico, intelectual, de pesquisa poética e teórico-estética de Valéry às margens da mitologia metafórica mallarmeana, da sua rígida componente racionalista e desmaterializante, quanto ascética, da **ausência e do nada**.

Tanto em Pascoli quanto em D'Annunzio está ausente a poética do simbolismo francês. Esta poética simbolista, mais ligada ao Hermetismo e à lírica novecentista, consiste numa nova concepção da palavra enquanto valor evocativo-sugestivo, não puramente sonoro e estetizante, fragmentariamente sensorial, ou

ainda retoricamente amplificado, mais do que meramente semântico-comunicativo, da poesia como simbolização da realidade e não tanto função lógica e intuitiva.

Dessa forma se entende como a poética do Hermetismo italiano, enquanto diretamente filiada à poética do Simbolismo e do pós-simbolismo francês, representa, no plano histórico literário, um momento de superação substancial, depois da assimilação inicial do Decadentismo italiano.

Sentia-se a exigência de prender-se, de modo não comprometedor e não mimético, através da mediação ungarettiana e vociana, às raízes comuns, dentro do quadro de poética geral, mesmo que diversificadas no plano expressivo da **poesia pura** européia, de matriz simbolista-mallarmeana, teorizada primeiramente por Poe, depois por Valéry. Surge a nova capacidade de sugestões e de evocação da palavra poética enquanto busca da essência dos símbolos, mediante a técnica analógico-metafórica, ou livres associações de imagens, sons e signos verbais, desvinculada completamente de qualquer influência mundana, da história e de qualquer outro condicionamento heterônomo, nos confrontos da esfera incontaminada da poesia, entendida como poesia em si, autônoma.

É neste sentido que o Hermetismo, com a sua nova poética e ideologia literária, se apresenta, no círculo histórico-literário da poesia e das teorizações sobre a poesia novecentista, com uma original especificidade de conteúdos poéticos e de resultados expressivos, enquanto continuação da lição dos simbolistas franceses, superando, ao mesmo tempo, tanto o danuncianismo quanto o pascolismo, tanto o crepuscularismo

quanto o Futurismo, ligando-se diretamente à experiência vociana, rondista, solariana, além dos líricos novos e da Letteratura.

Através dessa operação histórica de assimilação, podemos colocar o Hermetismo dentro do valor de exemplariedade da obra ungarettiana, e aquém de qualquer possível ou hipotética relação com o decadentismo histórico, enquanto a sua propagação residual e seu ápice se realizam, diretamente ligados às raízes européias e às manifestações originárias de '700 e do '800, em particular no campo histórico-literário da poesia místico-metafísica e visionária de Novalis, Coleridge, Nerval, Holderlin, Blake e do pré-romantismo de Keats e Shelley, até aos simbolistas.

Os herméticos enfatizam a necessidade de uma renovação linguística e expressiva, além de temática, da poesia, para conduzí-la sob a marca da poética mallarmeana, destacando-se progressivamente do poeta vate D'Annunzio, como de Pascoli, do falar crepuscular, como do gosto gritado dos futuristas, surgindo imediantamente, como um momento inicial da poesia moderna, na sua experiência de vanguarda histórica: desde Rimbaud até ao Surrealismo. Apesar de ecos verlanianos, de algo pascoliano em Poe, da poesia pura, anarquista e malquista libertinagem do baudelairismo experimental de Soffici e do primeiro Cardarelli, do rimbaudismo exterior de Campana, da poesia profecia de Onofri, se deve aos herméticos, com a responsabilidade principal de Ungaretti e alguns vocianos, o conhecimento, a definição e a difusão do simbolismo e do pós-simbolismo franceses na cultura literária italiana do '900, libertando-a de qualquer rotulação e risco de maneirismo e de utilização retórica, restituindo-lhes o

significado primitivo, enquanto lição de poesia pura e essencial, germe do futuro movimento hermético.

O hermetismo é herdeiro direto de Mallarmé e da sua difícil comunicação objetiva, da sua metáfora anti-semântica, da poética da palavra absoluta, da ausência, do nada, do vazio, que será preenchido, onírica e simbolicamente, mediante as propriedades demiúrgicas do verbo, através da sua capacidade de intensificação etimológica, que estimula o continuar a poetar, como o ritual mágico e a fascinação secreta de Baudelaire e Poe.

Através de Mallarmé os herméticos chegam à poética de Baudelaire, de Poe como também às origens e às raízes da poesia moderna, a Rimbaud, Keats, Coleridge, que usam o conceito de indeterminação e de valores musicais na poesia.

Para afirmar isso, se pensa, antes de tudo, no trabalho de desprovincialização da cultura literária italiana do '900 desenvolvida inicialmente por De Robertis e por Soffici e, posteriormente, com as motivações, pontos de partida e finalidades diferentes, pelos futuristas, o que foi continuado a seguir pelo trabalho das revistas La Ronda, Solaria, Letteratura, ligadas diretamente a toda área de pesquisa própria do hermetismo. Pode-se pensar também nas traduçóes de Malllarmé e Rimbaud, de Parronchi e de Luzi, desde Valéry, de Sereni e Macri, de Baudelaire, de Sinisgalli, de Apollinaire, de De Libero, todas que nasceram em torno do trabalho de descoberta feito por Ungaretti, tanto no campo ensaístico, de traduções, como no próprio corpo da sua poesia, que diz respeito à lição dos clássicos do simbolismo e do surrealismo, desde Baudelaire até Breton. Chegam a Holderlin, a Novalis e a Blake.

Mediante a atribuição de um significado, sugestivamente menos denso, sutil e obscuro, dado à linguagem, à sua evocatividade não discursiva, mas especial, à sua musicalidade, os herméticos recuperaram o caráter analógico da lírica moderna, com a técnica metafórica, como extensão semântico-sensorial da palavra em si, como superação da sua distância, do acesso ao secreto não mais atingível seguindo as tradicionais formas associativas e comparativas da semelhança ou da metonímia, com a supressão do como, mas com a aproximação imediata de dois elementos concretos, como coisas, objetos, aspectos da natureza, nunca antes aproximados, ou aparentemente não aproximáveis (5:34-36).

Porém, o analogismo hermético não apresentou uma relação elementar comparativa de dissolução dos nexos lógico-sintáticos no interior do verso tradicional, como dizia Flora, mas representou uma valorização das suas possibilidades expressivas, dilatando-lhes a capacidade semântico-comunicativa que, de outro lado, seria escondida e não comunicável.

Ao eliminar a lógica puramente metafórica da semelhança, preferindo-lhe a validade irracional do livre jogo associativo, os herméticos chegaram à total identificação dos dois termos do processo analógico, além da simples operação do elemento comparativo representado pelo como. Essas novas relações verbais e figurais, além de simbólicas e metafóricas, restituiram ao signo o seu valor originário e cognoscitivo, ampliando-lhe a capacidade expressiva e semântica, mediante o uso derivado da função contrátil, de concentração própria da analogia, de um verso fulminate rápido que nasce de improviso, para rápidas

iluminações, chegando à sua dimensão natural de brevidade e de pura musicalidade, não impresionisticamente fragmentárias e desligadas.

Seguindo o exemplo teórico-estético e versificador dos simbolistas franceses, Poe, Mallarmé e Valéry, os herméticos recuperaram, de Poe e Mallarmé, a forte carga sugestiva da sua poesia, a sua abstrata potência evocativa, a sua sutil nuance metafísica e a sua espantosa pureza. De Valéry eles tomaram a idéia analítica de **lírica pura e absoluta**, com a sua ação sintetizadora, pluridirecional e polivalente, como representação do dado obscuro, do momento sentimental e passional, espúrio, da inspiração lírica inicial, purificada e expressa por via analógico-simbólica.

Ungaretti em **L'Allegria**, inaugura o novo processo associativo da técnica metafórica revolucionária e inovadora, redescoberta no hermetismo, com o seu ponto central de renovação expressiva, em sede de poética geral, originando um acréscimo de potencialidade semântico-fantásticas no interior da própria linguagem poética, eliminando os perigos da obscuridade, do inacessível abstratismo e intelectualismo, restituindo à palavra, dentro de uma diversa transposição analógica, a realidade expressiva, através de rápidas passagens a sutis procedimentos combinatórios, do vago ao preciso, do empírico ao indeterminado e vice-versa (33:101).

A poesia pura, que teria exercido uma profunda influência, além de uma sugestão, sobre toda a lírica moderna em geral, principalmente sobre a lírica hermética, teoricamente é uma poesia que afirma e exprime, de modo categórico, a absoluta

autonomia dos próprios princípios constitutivos. Por isso ela não possui fins instrumentalmente utilitaristas e pragmáticos que neguem qualquer possibilidade de engajamento e de empenho ideológico-miméticо relativamente à realidade.

O ato criativo em si é constituido pelo traço breve e conciso, pela cadência musicalmente evocada em chamadas improvisadas, pela vaga indefinição e a sugestão fônico-verbal, pelo sentimento do indefinido junto a uma autoconsciência crítica e reflexiva da própria linguagem poética, independente de toda interferência externa de origem sentimental, puramente oratória ou genericamente ética.

É valorizado um seletivo e lúcido autocontrole inerente e imprescindível ao próprio ato de poetar, onde devem, necessariamente, surgir todos os componentes estruturais peculiares da poesia, enquanto busca formal e expressiva, ao invés de conteudística: seleção verbal, procedimentos rítmicos-sintáticos, versificadores, elementos fônico-evocativos, estróficos, construções métrico-prosódicas, valores tonais, musicalidade e outras.

Toda essa idéia indicada por Poe, acerca da palavra poética com o fragmento lírico, como breve e intensa fulguração simbólico-fantástica, é um caso literário absolutamente original, que repercutiu sobre toda a lírica moderna, até no Surrealismo. Na Itália foi, desde os resquícios de Pascoli, passando pelo eixo Rimbaud-Soffici-Campana, pelos vocianos, mediante a linha Mallarmé-Ungaretti pelos herméticos, como em todos os líricos novos, desde Rebora, a Sbarbaro, ao próprio Montale. Será a técnica da analogia o instrumento expressivo e figurador da

renovação formal no interior da linguagem poética, mediante a tensão para salvá-la do seu uso comum, para criar, ao redor dela, um absoluto e vago elo mágico-evocativo e alusivo, com valores e cadências não mais descritivas, tanto objetiva quanto realisticamente, não místicas, que representava de forma comunicativa a realidade externa. Fazia-se chegar agora a uma autônoma funcionalidade e essencialidade simbólica, na sua ambigua e obscura polivalência, eliminando, assim, ligações lógico-sintáticas tradicionais, internas à estruturação agregadora dos componentes lírico-expressivos organizados em versos, entre a unidade linguística fundamental do discurso verbal e poético, representado pela frase. Neste sentido a palavra em si adquire um valor de capacidade expressiva e evocativa superior, em relação às unidades verbais do discurso poético, que possuem renovada funcionalidade sintática, métrica e rítmica.

A linguagem simbólica tem o poder de transformar a realidade, ou mesmo de criar uma outra realidade transcendente, além das aparências fenomênicas do mundo sensível. São sugeridas complicadíssimas relações de correspondências analógico-metafóricas, chegando, por via evocativa e alusiva, ao mistério e à decifração.

Abandonando o real e os vínculos com o sensorial, recusando o concreto e a natureza, se chega à ausência e à totalidade essencial, clara e obscura ao mesmo tempo, do **nada**, da linguagem poética considerada nas suas validades ontológicas e simbólicas, enquanto expressão mítica, polivalente de relações raras, atemporais, existentes entre as coisas e a sua

interiorização, por via metafórica não comparativa, de identificação pré-racional, alcançada mediante o recurso a um verso musicalmente evocado, liricamente conciso e contraído, com grande uso de cortes e de rimas, em função de pausa, de ruptura, de suspensão de canto, de não paginação métrico-sintáticas, de dilacerações gramaticais, de total desarticulação no interior da frase.

Marca-se, assim, a nova relação, inclusive espacial, entre sujeito, predicado, advérbio e complemento, livremente inseridos no discurso lírico em função do todo desestruturador e elítico, a fim de criar um sentido de fragmentariedade e de abstração.

O valor está em refletir a obscuridade, conseguida por via analógico-metafórica; o significado sugestivo da palavra, o uso articulado da pontuação, são elementos condicionadores para se entender e decifrar a gênese mallarmeana da poesia e da poética hermética, encontráveis diretamente na reconstrução intelectual e na sistematização racional do discurso poético, operada por Valéry (15:70).

O texto poético torna-se emblema metafísico,no seu aspecto semanticamente polissêmico, ambíguo, passível de múltiplas interpretações por parte do destinatário ou leitor. A obra poética existe somente em ato, enquanto produto da forma, rigorosamente fechada em si, como operações da natureza insconstante, caprichosa, na reconstrução, também de caráter intelectual e reflexo, da linguagem lírica, reorganizada e metodicamente reestruturada desde o seu interior. Daí a coincidência, no verdadeiro poeta, entre escritor e crítico, no

controle concomitante do coração e da mente, da inspiração e da razão crítica, da geral e dispersiva passionalidade e naturalidade, da consciência construtora, do elemento emotivo e ao mesmo tempo totalmente intelectivo, próprio do ato poético enquanto criação; autonomamente incondicionada pela sua própria forma nascida através do trabalho do intelecto, da pureza da intuição lírica.

A par dos versos construídos há um momento inspirador da criação poética. Há a duplicidade da função da linguagem lírica, de validade fônico-evocativas e musicais, de puro som e de puro ritmo.

A poética hermética nasce da mediação ungarettiana, das meditações teórico-estéticas sobre a poesia de Valéry, de perfil mais mallarmeano do que rimbaudiano, mais gravador do que observador das coisas (13:51).

São características da poética e da lírica herméticas: o rigor extremo; a sutil consciência crítica, a matemática, quase árida consciência e sabedoria do próprio fazer poético; o risco inerente da abstração meta-empírica, meramente simbólica, da linguagem e da poesia.

Os herméticos aspiram a uma poesia totalmente destacada de qualquer comprometimento com o exterior, seja de caráter moralista e materialista, histórico ou psicológico, diretamente descendente da poesia simbolista francesa oitonovecentista, pelos seus princípios teórico-estéticos fundamentais, além da ligação com uma linha tradicional pura da lírica italiana, segundo um eixo Ungaretti-Leopardi-Petrarca, de característica fortemente Mallarmeana.

unesp

A obra ungarettiana e a montaliana apresentam uma caracterização histórico-crítica do Hermetismo, cuja influência agiu sobre duas fontes concomitantes, mas autônomas. Ungaretti através de La Voce e Lacerba de Papini, Soffici e Palazzeschi, chegou diretamente às fontes francesas da poesia moderna, de Apollinaire a Breton, a Rimbaud, através de Valéry e Mallarmé, europeizando, assim, a poesia italiana ligada ainda a Pascoli, a D'Annunzio, aos futuristas. Além da renovação expressiva conseguida pelos líricos novos, Ungaretti forneceu aos herméticos uma possibilidade de filiação direta da extensa área do simbolismo europeu oitonovecentista.

Montale, voltado mais para Verlaine, Laforgue e Eliot, se inseriu mais do que Ungaretti, mais por razões de formação literária e ideológica do que geográficas, numa linha poética mais tradicionalmente italiana, no resquício de D'Annunzio e Pascoli, trazidos à sua aproximação através de Gozzano, de Saba e dos crepuscularistas. Isso dará aos herméticos a possibilidade, além da sua exemplaridade poética, do não criar o risco de serem considerados simples poetas puros ou analogistas aristocráticos, considerados imitadores do mais gasto rimbaudismo e valerysmo. Dessa forma se equilibra a alma ungarettiana e montaliana do hermetismo, sendo harmonizadas através de duas forças. De outra maneira elas seriam diferentes e destinadas a permanecerem antagônicas e extensivas, interiores à poética e à lírica hermética. A primeira dessas forças está representada pela matriz simbolista-francesa; a segunda, mais autônoma, está representada pelas origens e desenvolvimentos posteriores, pela conhecida poesia do existencialismo histórico, que traz à tona as experiências

vocianas, de um lado, e a dos líricos novos, do outro. Dessa forma, poesia pura e poesia existencial, simbolismo ungarettiano e negatividade emblemática montaliana, analogismo e objetivismo secreto, mallameano e eliotismo, orfismo e impressionismo, fragmentário autobiografismo lírico e barroquismo, conviverão na nova poética e poesia do hermetismo.

Os primeiros teóricos, que estão na base da poesia do hermetismo, são de descendência simbolístico-mallarmeana, incluídos Baudelaire e Poe; é um tipo de poesia como realidade sugestiva e inefável, linguagem analógica polissêmica e, finalmente, obscura, inacessível, como musicalidade absoluta.

A importância dada à técnica metafórica, ao jogo alusivo dos puros sentidos verbais e de suas sutis correspondências, ao associacionismo fônico-evocativo, à poesia da palavra essencial transformada num mito libertador, de valor religioso (40:24).

Há uma ligação, dentro do campo hermético, do saber ler de De Robertis e de Serra, com a poesia do mistério, com o arcanismo de Campana e Onofri, com uma poética ontológica-mallarmeana do inefável, do nada, da ausência. Dessa forma, o arabesco musical do signo verbal é filtrado e medido pela meditação teórico-estética, pela própria poesia de Ungaretti, com uma concepção platonizante e onírico-panteística da poesia, com o atingir verdadeiramente Petrarca, através de Blake e Góngora, até Lautréaumont e Rimbaud.

O elemento instrumental desse processo expressivo purificador, de essencialização poética, é uma palavra analógica e metafórica, que seja, ao mesmo tempo, puro som, idéia de

silêncio, imagem rarefeita por vibrações sensoriais, de ordem visiva, ou mental, além de estético; invenção, iluminação, ambiguidade fônico-evocativa, e não incompreensibilidade, arbítrio linguístico, sutileza frásica.

A linguagem lírica dos herméticos nasceu de uma tensão, diante da procura de um verso curto, mas não fragmentário ou impressionista, com rápidos transpasses verbais, com vagas correspondências temático-fantásticas, com velozes ligações de imagens, com jogos analógico-metafóricos.

Se para Mallarmé a analogia é o único ideal de expressão poética pura, quase de ordem sobrenatural e matafísica; para Ungaretti, ou Quasimodo, ou ainda Luzi e Bigongiari, ela se torna um dos muitos instrumentos técnicos, ao lado da comparação, da metáfora, da sinédoque, da metonímia e outras figuras, capazes de chegar à estabilidade absoluta e à inocência da palavra poética enquanto essência atemporal, indefinida, de polivalente musicalidade.

B. A poética do Hermetismo

Poesia Hermética: poesia como meio de conhecimento, busca da verdade mais do que uma mera representação ou descrição. Este é um assunto geral de caráter ideológico e literário que distingue a poética do hermetismo italiano dos anos '30, da qual deriva a função meta-histórica e a consideração de um núcleo lírico originário que acompanha a sua validade religiosa, a mensagem filosófica-existencial próprio da poesia como fato moral

antes que estético e expressivo.

Neste sentido, Campana, Onofri, Ungaretti e Montale foram para os herméticos os mestres através dos quais se chega às raízes da lírica moderna: Rimbaud, Mallarmé e os simbolistas, Valéry e o Surrealismo, na consideração da palavra poética como, ato puro do espírito, único e irrepetível, livre de qualquer contaminação ou comentário proveniente do mundo da história e do seu tempo inferior. Poesia **essencial** e poesia **existencial** convivem no hermetismo na consciência absoluta entre literatura e vida, entre fluxo lírico consciencial criativo e durabilidade histórico vital. Essas características órfico religiosas, ao mesmo tempo extremamente humanas e sofridas, são próprias de poesia hermética, que a distanciam do risco da rarefação literária e das degenerações formalistas da construção cerebral e intelectualista.

A conexão entre a poesia e existência, considerando a poesia como fato lebertador com relação à culpa e ao erro da existência, é um dos pontos principais que qualificam a ideologia literária e a poesia herméticas. Tudo isso nasce de um sentimento religioso da vida, da necessidade de superar os limites fenomênicos e sensíveis do real para conseguir um estado edênico de pureza total. Há uma condição inalterável de essencialidade e de liricidade interior de fazer poesia, para atingir, através da palavra, enquanto ato de fé, enquanto instrumento abismal, o frêmito existencial. É a ausência como presença superior do transcedente que existe em cada um de nós e que, contemporaniamente, nos supera e nos dá vida (31:57).

A poesia torna-se fulguração lírica, a linguagem torna-se o seu signo espiritual crescente e universal, expressão da alma, pressupondo nas formas e além delas, um conteúdo humano na sua síntese integral de infinito e de eterno, com toda a sua carga de desespero, de angústia de desejo de resgate e de salvação. Uma das principais características distintivas da poesia hermética é esse sentimento religioso e doloroso, da espera e da ausência, da solidão e da palavra que é o momento expressivo aglomerador e concentrado, onde é solucionado o contraste entre contingente e absoluto; entre pecado e pureza.

O desenvolvimento das revistas da época privilegiava a literatura como algo separado da sociedade exterior, como um culto aristocrático da interioridade, que com o hermetismo perdia o formalismo estetizante, caligráfico-memorial e assumia traços expressivos e referências temáticas mais de acordo com uma nova concepção de poesia que revalorizasse o significado íntimo, moral e ético existencial, a dimensão mais secreta, que não fosse somente exercícios de literatos.

De acordo com Flora, nessa linha, o hermetismo não pode ser considerado como um apêndice herdeiro e inovador da poética do decadentismo e do simbolismo, tornando-se poesia pura, obscura e inacessível (15:179).

Desse modo todos eram propulsores espirituais do Hermetismo, desde os líricos novos, os crepuscularistas e futuristas como também os herméticos propriamente ditos, enquanto todos procuravam, indistintamente, o novo através da renovação dos modelos franceses do simbolismo e do pós-simbolismo.

O hermetismo apresenta todas as características peculiares de um momento poético e ideológico-literário de vanguarda, na fase pré-novecentista do pós decadentismo italiano e europeu (8:416), com uma diferença em relação ao futurismo: o nunca ter feito manifestos teóricos programáticos, não ter tido chefes, o não ser representante de uma verdadeira escola de poesia e de poética. Na época se tentou atribuir à pesquisa de Carlo Bo, na sua Literatura come vita, à atividade crítica teórica de Oreste Macri e à tríade florentina Bigongiari-Luzi-Parronchi, à operação ideológica literária de Campo de Marte, as características distintivas e os pontos de referência essenciais e insubstituíveis para se reconhecer neles o valor, o significado de um preciso e definido movimento de poética, de poesia e de críticos que exemplificavam uma verdadeira e própria simbologia e mitologia poética.

O gosto pelo inefável caracteriza o particular momento histórico-literário dirigido para mais uma aura poética, para um clima espiritual de intensa renovação expressiva e de conteúdos, para uma nova concepção da função libertadora e não conformadora da literatura em geral, da poesia e da crítica em particular, do que para uma escola com um manifeso rigoroso e próprio, com programas precisos e ditames técnico-formais e ideológicos-literários. Falou-se, portanto, de um novo tempo, de um tempo maior, de um tempo do hermetismo, ao qual não devia ser limitado o uso de um apelativo como sinônimo de misteriosa ambiguidade, de não clareza, que funcionasse como expressão de um rigor literário que coincidia perfeitamente com o apelativo moral e ético-existencial e que pelo seu empenho expressivo e estilístico, além

de ideológico-literário, não fosse acusado de estetismo, de fuga da realidade para agarrar-se a uma verdade superior que era eterna e interior ao indivíduo. Assim se apresenta o valor revolucionário e de oposição do refazer-se no hermetismo a poesia do simbolismo francês; num período de autárquico provincialismo cultural que colocava, numa equação de literatura vida, na ausência e no significado catártico da poesia, os pontos centrais para uma efetiva renovação, tanto formal como conteudística da literatura.

A poesia hermética, surgiu e se desenvolveu dentro do caráter cosmopolita, abertamente europeu, de empenho criativo e crítico que se colocava como uma avançada procura da pesquisa poética e da cultura literária. Surgiu dentro do mais vasto panorama das ideologias do século XX; impregnada de bergsonismo e existencialismo, nos quais a filosofia do irracional e o surrealismo do pensamento católico e da poesia religiosa franceses eram termos expontâneos de referência ideológico-literário e funcionava ainda como mediadores e como traços de união com as raízes originárias da literatura e da poética simbolista. Dessa forma ele ficou isolado do crocianismo dominante, dos confrontos com o regime fascista e da sua ideologia política cultural de clareza voluntarista, de apelos à ordem, de agilidade poética, para preferir o íntimo e silencioso segredo, ao invés das filosofias positivas, do ativismo desenfreado do furor das pesquisas interiores, do individualismo exacerbado, a angústia do não, o desgosto pela realidade, a necessidade de um tempo transcendente.

Eram privilegiados, no plano especificamente literário, a atormentada especulação consciencial, o empenho para uma literatura concebida como eterna possibilidade inventiva e fantástica, fato existencial e vital antes que estético, por uma palavra **escavada** na profundidade abismal da própria interioridade, capaz de chegar à verdade através de uma via lírico-intuitiva, transformando totalmente a própria função da poesia. Agora ela não é mais descritiva, representativa ou oratória, mas é sugestivamente evocativa, simbolicamente salvadora. Na palavra da poesia coincidem o ser e o existir, como verdade absoluta e vida, razões literárias e não literárias, através dos quais a poesia conseguisse atingir, autonomamente, a dimensão sacra do infinito no confronto cotidiano com a morte.

Com o hermetismo a poesia torna-se instrumento de aproximação espiritual com o absoluto; sendo ela mesma uma atitude religiosa, afastava o risco de um jogo fútil de abstração e o perigo de ser escrava de uma imagem falsificadora, de clareza estereotipada, de acordo com as convenções formais exigidas pelo regime.

A literatura se transformava, em um empenho de altíssimo nível, totalmente particular, que refletia a impossibilidade de uma relação positiva com o mundo e a vida real. Existia somente uma relação de recusa nesse sentido: a única linguagem possível era a linguagem do inefável e do ambíguo da poesia.

Carlo Bo (8:418) considera o existencialismo enquanto filosofia do irracional, a **filosofia do Hermetismo**, mais do que filosofia do **Decadentismo**, no sentido de uma revalorização, ou

melhor, de uma verdadeira e própria descoberta da originalidade irremediável, própria da existência individual em geral, da concepção personalista vitalista e particular da poesia. Apresenta uma especificação irrepetível de um fato primário e de ordem espiritual, fortemente problemático; uma projetualidade ininterrupta, uma escolha contínua e dramática de vida.

O hermetismo, enquanto poesia de crise, nasce de uma filosofia de crise, como expressão de um mal estar que surge de um estado de necessidade e que é de origem religiosa, fundado na noção de existência como pecado e, ao mesmo tempo, como trabalho, desejo de resgate, desvalorização do mundo contingente, em vista de uma essência superior e universal.

A ideologia crítico-literária-hermética retira a sua seiva vital do existencialismo, sobretudo da matriz espiritualístico-religiosa, derivada da concepção Kierkegaardiana da existência enquanto angústia e desespero.

A recusa do mal e o anti-historicismo são os pontos teórico-programáticos centrais do hermetismo e da sua ideologia. O terreno cultural sobre o qual se movimenta a poética hermética, se baseia numa concepção religiosa do mundo e da vida. Assim, a função da poesia diz respeito à revelação da sutil, oculta e mágica relação fundamental existente entre o Divino e o humano, entre o infinito e o finito, que é trabalho da poesia.

Através da palavra e da sua validade sacra, o poeta hermético consegue alcançar o estado de graça que representa, muitas vezes, uma condição iniciadora, inerte, de um privilegiado isolamento, privado de qualquer relação com a realidade, completamente desmaterializada. O trabalho poético se

identificava, portanto com uma linguagem simbólica-analógica e metafórica, que preferia as sínteses intuitivas às análises descritivo-racionais, como meio de conhecimento da realidade. Os herméticos se ligavam a toda uma tradição poética européia de lírica metafísica e platonizante com fortes implicações de caráter órfico-religioso e místico-visionário através do Simbolismo e o Barroco de um lado, Nerval, Coleridge, Blake e Novalis de outro lado, chegando a Leopardi, Petrarca e ao Stilnuovo (5:33-43).

O principal de Ungaretti e Montale está representado na sua filosofia. Por isso lhe é obrigatório a referência ao existencialismo histórico da poesia metafísica montaliana, como o vitalismo lírico-subjetivo ungarettiano relacionado à sua matriz religiosa, à sua mitologia rimbaudiana da auto-biografia e do viajar constante da poesia e da poética de Ungaretti.

O valor do movimento hermético está marcado como originalidade, inserido numa perspectiva histórico-literária relacionada à problemática ascética-religiosa de matriz católica, a poética do Surrealismo, a lição da poesia pura e de Mallarmé, do petrarquismo hermético e barroco, de Bergson e da duração leopardiana. Através dessas linhas de desenvolvimento interno, a ideologia, a poética hermética revelaram a sua continuidade e o seu valor inovador, tanto no plano temático como no plano técnico-expressivo, com relação às correntes literárias mais avançadas do novecentos poético italiano e europeu. Por tais vias acontecia a recuperação da tradição lírica italiana, a sua releitura não mais totalmente mimética, de modo moderno e novecentista, por meio da meadição ungarettiana e montaliana.

O movimento hermético, na realidade, surgiu como uma verdadeira vanguarda poética e cultural, com a finalidade histórico-literária precisa: o refazer da poesia dentro do Simbolismo e do pós-Simbolismo franceses, do Surrealismo, acabando com o danuncianismo e o pascolismo deteriores, colocando-se como traço de união entre a cultura literária italiana e o mais vasto panorama europeu, desprovincializando a cultura literária italiana inserindo-a num extenso circuito cultural.

Devia ser restituído à palavra poética a sua carga expressiva originária, imediata, que tinha sido esgotada pelo uso intenso e indiscriminado, recuperando a sua primitiva e funcional capacidade. Dessa forma surgiu uma poesia pura que esgotava a própria vida, assim como o próprio desenvolvimento dialético e todo o fim utilitarista, toda a intensionalidade comunicativa que possuísse um maior valor evocativo musical do que descrito; mais simbólico do que representativo e mimético, de forte caráter religioso e ético-existencial. A própria palavra conseguia, intuitiva e fantasticamente, a inefabilidade do absoluto, o mistério, o indefinido.

A poética da **ausência** era o ponto central da ideologia dos herméticos, enquanto exigência de uma presença maior e alternativa. Essa exigência nascia de uma **falta**, muito mais do que de uma renúncia; nascia de uma insuficiência existencial, mais do que mera negação categorial em termos gerais. Buscava algo além do cotidiano, além da existência comum, numa esfera ideológica vital de origem espiritualista e existencialista.

O signo lírico-verbal assumia uma misteriosa, personalíssima e densa responsabilidade, que era fruto de uma vocação ao absoluto, pura e incontaminada, de fantasia ilimitada e ansiosa, caracterizando o não mundano, não doloroso, não decadente e não burguês do intelectual-poeta hermético que chega a uma abstração do seu personagem, para um protótipo universal não sujeito às leis do relativismo histórico.

A palavra torna-se primordial na ação literária, torna-se instrumento insubstituível de busca racional e sentimental ao mesmo tempo, Ela não é mais recitada, mas é sublinhada em canto, como elemento de interioridade do poeta.

A **ausência** dos herméticos nasce, não da evocação ou de uma simples recusa da realidade (social, política e histórica em geral), mas da consciência da tipicidade própria da condição humana. De uma condição de **espera** silenciosa e calma, de isolamento pessoal, de espanto e de graça, de inércia, de antistoricismo e de dúvida (ignorância), de uma concepção do tempo enquanto duração, movimento memorial, desobediência ao tema (31:4-314).

A ideologia literária e não literária, a filosofia existencial do hermetismo girava em torno do Catolicismo e do Mallarmeísmo.

Na realidade a **ausência** surgia de uma condição de desespero e de negação da esperança, de mistério e de sonho, de anexação de domínios inconscientes ou subconscientes (o desconhecido). O poeta que a vivia procurava exprimí-la com a **escrita**, assumindo traços quase sacerdotais e baudelairianos de um demiurgo, de um Deus, enquanto criador de uma religião. Mas essa era a religião das letras, calada ambiciosamente na vida, como

uma espécie de novo humanismo Cristão que deveria se renovar, ou salvar, a civilização literária ou não, criando uma nova noção, não mais corruptível e mundana do homem e do intelectual, do escritor. Nascia, assim, a necessidade de um tempo maior infinito, vindo do desejo, da ânsia da eternidade, do medo da morte tão presente, do vazio e do pecado.

A literatura deveria atribuir dignidade à vida, humanidade à poesia, colocando-se num terreno superior, cheio de respeito, diferente daquele antigo, destrutivo, de um tempo menor, que representava uma única razão de ser. Ela deveria separar-se do cotidiano, dos costumes da realidade comum, das estações: não ser mais considerada como divertimento, como imóvel e complicada profissão a ser usada nos momentos de desocupação, mas ser um verdadeiro instrumento consciente e autoconsciente de pesquisa das coisas e do ser, para chegar a um fato da verdade superior: de experiência eterna, de lúcida consciência, de medida exata do espírito. Por isso a literatura passa a ser parte mais real, verdadeira e melhor da vida; único sinal da salvação, enquanto a palavra é o meio necessário para conseguí-la. A palavra pura, livre de todo o lugar comum do uso cotidiano, restituída à sua realidade inicial, veículo do saber.

Dessa forma o hermetismo se volta para uma experiência ideológica-literária e filosófico-cultural de outras terras, trazidas à Itália por Ungaretti, principalmente. Nas raízes da poética hermética não existe um caráter de difícil inteligibilidade, nem a tendência a isolar-se ou fechar-se em elites distanciadoras do elemento comunicativo, mas de uma necessidade de confessar-se integralmente, de renunciar ao tom

alto e espalhafatoso da última lírica italiana do século XX, desde Carducci até aos futuristas. A palavra torna-se descoberta alucinada e alucinadora (mas libertadora) do caráter misterioso e órfico-religioso da verdade última e Universal (5:111). Ela é expressão intensa, não unicamente musical, do absoluto.

O poeta hermético se sente empenhado em um trabalho profundo, de escavação, para redescobrir um **verbo** além das incrostações históricas acumuladas no seu desenvolvimento diacrônico-temporal, de virgindade lírico-expressiva, elemento de uma autobiografia interior, de uma confissão desesperada, de uma solidão fascinante e amarga ao mesmo tempo, de uma realidade super sensível e totalmente espiritual como se observa em quase toda a obra de Ungaretti.

O mistério da vida e do mundo era expresso através da peculiaridade de uma filosofia da usência e da existência, tudo exposto fora de qualquer contaminação retórica, por meio de uma linguagem absolutamente analógica e metafórica, de uma poesia em que predominava o **silêncio**, a página branca; de brevidade extrema e de concentração, sacrificando os nexos sintáticos-gramaticais, os transpasses semânticos-racionais, em favor de poucas, simbólicas e emblemáticas palavras. Por isso, a poética e a ideologia herméticas tendiam a anular totalmente o danuncianismo invasor e retórico; o pascolismo delicado, elegíaco e adocicado; o crepuscularismo mais intimista e providencial; o futurismo altissoante e pomposo; o rondismo mais renunciador, caligráfico e puramente formalista. Dessa forma ela se refaz dentro do fragmentismo estético e religioso de alguns vocianos, da experiência do Simbolismo e do Pós-simbolismo (53:II), filtrados

através da lição ungarettiana-leopardiana, da filosofia bergsoniana, existencialista e do pensamento católico.

A palavra perde toda a sua carga comunicativa, mantendo-se a originalidade evocativa e fônico-verbal, musical, implicada numa acentuação do caráter religioso, isolada do contexto através da ruptura das ligações lógico-racionais. A ausência significava a negação da existência, entendendo-se chegar às origens do **mal de viver**, do destino adverso e precário da condição humana na terra. Assim, a mensagem literária se situava fora e além da história, como continuação ideal da criação originária, ela seria uma segunda criação, obra fantástico-inventiva, não interessada verdadeiramente às razões psicológicas e ideológica daquilo que antecedera o momento criativo e literário. Nesse sentido, poesia e crítica se coincidem totalmente, pensando em Luzi, Biogongiari, no próprio Ungaretti e Valéry. O discurso hermético tinha que restituir uma realidade mais secreta e nova. Deveria sugerí-la por via da memória e da fantasia, no drama trágico da dúvida, do espanto, da esperança e da duração. Deveria ser representada a presença de algo superior, de um tempo maior, considerado como movimento psicológico, de hipótese intelectual e sentimental ao mesmo tempo, uma imagem fenomênica e mental (31:4-10).

A ideologia hermética da usência nasce da consciência de uma perda inicial, de um pecado ou erro originários, historicizados em um momento de memória, na fuga da realidade e dos seus temas, como signos primordiais de uma verdade transcendente, recuperada simbólica e essencialmente, espiritual. Dessa forma se deve misturar o hermetismo com um fato de ordem

fenomênica e de significados, de atitudes interiores e ideológicas, de natureza religiosa, pela qual a palavra é considerada a única razão de vida, como criação integral de verdade, como iluminação do espírito, necessidade vivida intimamente, irrepetível, expressa e resolvida em termos de **estilo**.

A **ausência** surge da **espera**, da falta de alguma coisa; ela não significa evasão, mas é fruto de uma recusa do real e da teatralidade própria do personagem-poeta que a representa. Atesta-se uma duração interior da alma que não pode ser definida, que deseja atingir a perfeição e que nasce, assim, de uma condição de inadequação, de vazio, ligada mais ao provável do que ao possível, mais ao utópico do que ao certo. Desse modo, a poesia é um meio para alcançar o dado de pureza primitiva e desmaterializada; por isso ela tem um significado novo, órfico-religioso.

A poesia hermética é, portanto, invadida por uma forte paixão tensiva dirigida para o absoluto lírico, concebido como categoria estética total, realidade fônico-verbal, intelectual e mental, ao mesmo tempo, enquanto momento intuicionista-memorial da atividade do espírito.

A ideologia hermética formulada por Bo, e Macri, aplicada em termos propriamente lírico-expressivos, de Luzi, Gatto, Bigongiari e Parronchi, é reversível em Ungaretti de **Sentimento del Tempo**, Montale de **Occasioni**, e Quasimodo de **Oboe Sommerso** (31:58). Ela é movida, ou pelo menos é fortemente sugerida, pela ideologia renunciadora e pela teolbgia negativa de Mallarmé, pelas suas teorizações da página branca, do fragmentismo.

Esse sentido de desolação e negação é testemunhado pelo desejo de uma realidade única e inefável atuada por Bo, que define **ausência** como fonte única e possível da poesia (9:50) e status de **espera**, de hipoticidade, de memória inicial.

A poesia, não obstante esta operação pré-formal e puramente ideal, conceitual, torna-se essencializada ao máximo, sem qualquer conteúdo ou tema. É momento de ascese pela sua aérea musicalidade e rarefação, de abolição do real, de atuação, de uma situação de silêncio total, de pura liricidade, um estado de graça primordial, um momento encantador de suspensão. Por isso, ela é livre de todo o edonismo estético, de psicologismo temático, de riscos retóricos, de toda e qualquer discursividade e intelectualismo. Nesse sentido a poesia e a poética podem ser consideradas herdeiras da lírica pura (italiana ou européia) e da ideologia literária que a substancia e a caracteriza, segundo um eixo histórico-ideal particular que vai de Mallarmé até Ungaretti, de Leopardi, através de Petrarca, até Valéry, do qual faziam parte também Montale e Quasimodo (40:115).

Existe uma tensão verdadeira para o absoluto das coisas devido a uma outra realidade, um valor, uma presença primordial e quase pré-histórica que se verifica antes de qualquer acontecimento mundano, do belo e do feio, do bem e do mal, esteticamente e moralmente incontaminada. Há a luta para se conseguir o fácil, para o sentimental, o comum e o cotidiano; há o desejo ardente do metafísico, de uma ausência meta histórica reduzida a uma medida existencial e humana. Dessa forma faz surgir uma nova e maior moralidade artístico-literária, estética e ética, portanto, uma nova responsabilidade espiritual por parte

do escritor, chamada nova eloquência, autosuficiente e autônoma livre de toda a retórica e intelectualidade, mas que vive atormentada pelo risco do pecado, desejosa de resgate e de purificação.

Não existem mais na poética e na poesia dos herméticos resíduos convencionais e exteriores que agem entre o pensamento e o movimento fantástico, entre o rítmo e a palavra escrita, próprias de Gozzano e dos crepuscularistas. São as pausas, o silêncio, o destaque lírico-simbólico, as pregnâncias semântico-evocativas do organismo verbal, pelos quais a obscuridade inevitável ou a dificuldade, a incomprensibilidade ou fechamento, o isolamento, de que foi acusada, que foram características necessárias da poesia, da ideologia e da crítica herméticas, a sua substância originária e siginificante, enquanto colaboração da própria expressividade e liricidade (40:161). Por isso o hermetismo foi um verdadeiro e próprio movimento ideológico-literário de vanguarda, não escolarizado, não canonizado, que não apresentou nenhum manifesto teórico-técnico, situado cronologicamente entre '32-'33 e '45-'46, representado por obras famosas de autores também famosos, entre eles Quasimodo, Gatto, Montale, Betocchi, Luzi, Bigongiari, Bo, Macri e Ungaretti de Sentimento del Tempo, muito embora já se encontrem características marcantes e originárias do Hermetismo nas primeiras obras ungarettianas.

CAPÍTULO II

Ungaretti: vida como ideologia poética

HISTÓRICO

Seguindo uma cronologia de vida faremos inicialmente, um relacionamento histórico entre vida e obra poética ungarettiana começando pelos lugares de sua formação e maturidade até a velhice.

Ungaretti foi um escritor atípico. O seu não enquadrar-se histórico-ambiental com relação aos outros escritores do Novecentos é devido especialmente à reciclagem dos acontecimentos e à complexidade objetiva do fenômeno artístico contemporâneo.

Procura-se utilizar ao máximo os dois grandes cortes da história do novecentos, representados pelas duas grandes guerras mundiais, como inconvenientes histográficos especialmente literários.

Em Ungaretti as transformações se dão pela completa atipicidade da sua formação, do seu itinerário humano antecedente aos ambientes que influenciam na sua personalidade que também são fontes da sua poesia.

Uma situação histórico-ambiental de Ungaretti poderia ser colocada da seguinte maneira: O Egito o influenciara muito, e isso se observa não só pelo fato de ele ter vivido ali durante toda sua juventude, mas sobretudo pelas contínuas referências que ele faz a esse país em sua obra, principalmente do ambiente e da

situação política do Egito, do início do novecentos, do que ele trata na obra II deserto e dopo.

Sua casa estava situada às margens do deserto, local onde nada se modificava, nada mudava: 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 a quatro anos ele 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 cobiças pelas potências européias, em particular da França e da Inglaterra.

Os italianos ofereceram-lhes mão-de-obra para a contrução 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. Essa influência da Itália aumentara mais com a guerra da Líbia, em 1911.

Do país de origem da sua família, ou seja, da Itália, Ungaretti, até então, ouvira apenas histórias e fábulas. Ele tem o sentido concreto somente do oásis e da miragem do deserto, mas logo se lhe convencionou o sentido de Terra Prometida (Terra

Promessa) com relação à Itália. Lá será 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 París, um expatriado, incapaz de fixar-se em algum lugar, de construir um lar. É quando ele escreve em **Girovago**, de 1918: (43:85)

In Nessuna
parte
di terra
mi posso
accasare

e, em **Altre poesie ritrovate**: (43:399)

La delusione che tu sia, straniera
la mia città natale.

A comunidade italiana, além de numerosa, tinha composição variada: lavradores, artesões, 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 cabeçalhos de pariódicos em italiano, nos quais colaborou também Ungaretti.

A sua internacionalidade 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 com Mallarmé, Nietzsche, Laforgue e muitos outros.

Do mundo islâmico, observamos as seguintes influências: primeiro, através do contato com o amigo Mohamed Sceab, ele 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 também com o 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.

Ainda no Egito Ungaretti descobruiu o sentido da morte, o que pode ser comprovado em **La risata del dginn Rull**, do seu Quaderno **egiziano**, datada de Mecs, 12 de dezembro de 1931, constante de **II deserto e dopo**, uma coletânea de prosa ungarettiana, de 1931-1934.

Ungaretti descobriu como é fácil a passagem da vida para a morte no deserto, quando realidade e irrealidade se fundem na miragem, na visão, dando crédito à fantasia e ao mito.

As cantigas dos beduínos, interrompido o silêncio do deserto, deram a Ungaretti um sentido musical exótico, desconhecido pelo ouvido urbano. É, portanto, um mundo diferente de **II Porto Sepolto**, este é um porto submerso, pré-alexandrino,

do qual Giuseppe Ungaretti ouvira falar por Jean e Henri Thuile, cuja fantasia fora transformada por ele em um símbolo.

O ter nascido exilado conferiu a Ungaretti 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 (6:12).

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, quando o seu sucesso maior, mesmo no que se refere à cultura italiana, deveu-se somente aos contatos epistolares ou aos encontros pessoais com italianos em Paris. Da Itália, o que realmente nos chamou a atenção, especialmente em seus temas e poética barroca, foi Roma; a França, ao contrário, era um mundo rico de idéias, onde Ungaretti encontrou grande parte daquilo que 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 vantagens do século XX, desde o Cubismo até ao Futurismo, herdado na incansável experiência do simbolismo, que foi 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 Ungaretti, durante a guerra, se recolhia para trabalhar em periódico **Sempre Avanti**, se imprimia também um jornal comunista dos imigrantes russos.

Ungaretti saiu substancialmente transformado da França: sua primeira formação o tornara estranho ao provincianismo de grande parte da cultura italiana da época.

Podemos, portanto, afirmar que 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 dessa que foi a pátria de seus pais. Todavia, foi de grande relevo a sua participação na frente oriental durante a Primeira Guerra. O livro mais conhecido, portanto, desse período de guerra foi **IL mio carso** de autoria de Scipio Slataper, que falava de um Carso vivo, verde, sereno, dos tempos de paz. Mas, tudo se mostra tão diferente durante a guerra, transformado por ela num deserto pedregoso, cheio de lama, de imundície e destruição, nos trabalhos feitos por Ungaretti quando atuava na frente dos combates no carso.

A vida militar influenciou de tal modo Ungaretti, a ponto de ele, durante as licenças do exército, não conseguir dormir na cama, mas sempre no chão, acostumado que estava a estender-se no chão durante os combates, rastejar-se durante a guerra (6:14).

A presença de Ungaretti na guerra nos dá hoje uma idéia do que é viver diretamente, por algum tempo, esse drama.

A presença da morte aumenta a intensidade das ligações humanas. Na guerra Ungaretti descobriu um sentimento de fraternidade nunca antes experimentado. Comprovamos 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, uma situação tediosa. Era uma guerra típica de massa, não de grupos particularmente identificados.

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

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

Pudemos observar que, logo após a guerra, Ungaretti esteve por pouco tempo na França. Depois, como correspondente do exterior, ele se transferiu para Roma, onde permaneceu por quinze anos, embora não residindo sempre na cidade. Ele voltou justamente naquela fase em que a Itália, passada a guerra e as inquietações político-sociais do após-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 da vida de Ungaretti, graças sobretudo ao seu emprego ministerial. Roma era considerada, naquela época, um dos maiores centros culturais italianos. Ao lado de La Ronda funcionavam outras novas revistas surgidas naqueles anos de renovação e também para alí 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 após-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 Ungaretti aproximou-se da religião pouco tempo antes da Conciliação entre o Estado Italiano e a Igreja Católica, época dos entendimentos entre estado e igreja.

O Brasil representava, para Ungaretti, a originalidade de experiência num mundo totalmente diferente daquele que, até então, conhecia. De início, poder-se-ia compará-lo ao Egito, tal a amplidão dos espaços e a diversidade de raças. Mas as diferenças logo se apresentavam nos verdes das vegetações, opondo-se ao deserto egípcio; o predomínio da arquitetura barroca nas construções e, opondo-se aos cantos fúnebres dos beduínos, aparece o gosto desenfreado pela música e pela dança fortemente

ritimadas do Brasil (6:16).

Em Roma, durante e depois da segunda Guerra Mundial, Ungaretti experimentara a miséria muitas vezes, especialmente no segundo período francês e nos primeiros anos após-guerra; mas nunca conhecera a fome. Como todos sabemos, 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 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; emprego ou coisas que tivessem conseguido através da ajuda, ou amizade política, eram tomados.

De todos os lugares visitados por Ungaretti durante os seus frequentes deslocamentos dos últimos anos, parece que a influência maior foi a dos contatos contínuos com escritores e intelectuais de toda parte do mundo.

Ungaretti fora definido como hermético. Essa definição causou 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.

As circunstâncias culturais e ambientais comuns contribuíram juntas para que se obtivesse uma poética comum do hermetismo. E o elemento de maior importância para uma poética comum do hermetismo foi a grande carga, o nutrir-se totalmente do simbolismo francês, que levou ao exoterismo, sobre o qual agiram as doutrinas do crítico francês Edouard Schuré e do filósofo austríaco Rudolf Steiner, cujas obras valorizaram, nos últimos anos, as ciências ocultas. Como se sabe, a essência exotérica é variada na realização, mas uniforme na substância. Com relação à arte, Steiner não disse nada de novo, além daquilo que estava na poesia simbolista francesa: que o artista não podia transmitir conhecimento a pessoas não preparadas para recebê-lo. Esse conhecimento artístico só podia ser transmitido àquelas pessoas que fossem capazes de compreender uma linguagem nova, que é a única linguagem capaz de conter uma mensagem diferente da normalidade exigida até então.

A condição superior da concepção de vida como degredo era denominador comum entre os herméticos, mas de interpretação variada para cada um deles, isto é, cada um dava sua opinião pessoal e a sua interpretação particular. Esta concepção, assim como os simbolistas, considera privilegiados todos os momentos de semiconsciência, enquanto ocasiões propícias para sentir a perda da dimensão para qualquer que seja o problema.

O sonho, a dissociação mental, mesmo realizada por caminhos como drogas, condenadas pelos iniciados, ou o delírio e até a infância; seja pela atividade onírica correspondente, seja pela proximidade da morte, que é o momento do destaque do corpo físico, ou pelo nascimento, que é o momento do início do ciclo

terreno, são todas situacões alienadoras de qualquer sentimento nefasto. Também a exaltação ou qualquer atividade irracional instintiva ou automática, teriam probabilidade de retirar o véu da consciência e atingir o verdadeiro conhecimento. Mas, antes mesmo dos herméticos, essa visão já podia ser encontrada, por exemplo, em Pascoli com a sua poética del fanciullino, que parece aproximar-se aos simbolistas, sentindo, ao menos, a sua sensualidade.

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

Uma das peculiaridades dos herméticos é o marcado gosto pelo fragmento, pela contrução poética quebrada e isolada. Isto pode ser justificado através da necessidade de traduzir com palavras imediatas e essenciais, as instruções 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.

Podemos aproximar positivamente os herméticos dos futuristas, relacionando os fragmentos daqueles, as suas frases cortadas, com as palavras em liberdade, destes. A diferença entre ambos é de tons: para os futuristas a maravilha é tomada como elemento essencial, o efeito de explosão é buscado com a hipérbole e o exagero, já os amantes do fragmento lírico, ou seja, os herméticos, preferem, ao contrário de contrastes

violentos, os accordes de palavras, de efeitos refinados que poderão ser obtidoss com alusões e sombreados.

Ousaremoss indicar como precedentes do hermetismo na história, desde oo orfismo clássico até todas as expressões de poesia para iniciiados, como por exemplo, Leonardo da Vinci e Campanella. Pode-se constatar ainda, que o próprio Dante não procurou nunca explicar as suas metáforas, portanto, é lícito pensar que fosse sua intenção falar somente para quem tivesse ouvidos adequados para ouví-lo e entendê-lo, para captar o sentido dado por elle às palavras.

Vimos e aprendemós com Ungaretti, que desde o século XVII já vem algumaa tradição de dificuldade, de coisas de difícil compreensão, què alguns autores modernos precisam entender. Toda a vanguarda do novecentos descobriu coisas já antes experimentadas comoo novas (43:221).

Observamoos uma certa variedade do Hermetismo, quando as poéticas individuais dos protagonistas, só genericamente eram semelhantes: tantoo os conteúdos artísticos quanto os itinerários mentais foram, semm dúvida, variados. Explicamos também com isso, ou devido a isso, aa capacidade, ou a diversidade de julgamento da crítica no enquadramento dos autores na quadro hermético. Foram definidos hermétiooos com certeza: Afonso Gatto, Vittorio Sereni, Mario Luzi, Piero Bigongiari, Alessandro Parronchi, essencialmente.

Para estes, o Hermetismo foi a base pela qual, depois, cada um desenvolveu a sua própria personalidade. Quanto ao Montale, Ungarettí e Quasimodo, não se pode tirá-los do contexto hermético. Poderia chamar, tanto para estes, quanto para boa

parte dos outros, de período e de experiência hermética não enquadrando-os totalmente, nem excluindo-os do Hermetismo. Eles fazem sim, parte de um Hermetismo mais disfarçado, onde deixam transparecer seus pensamentos e seus anseios, embora dentro de uma transparência púmblea, que os ofusca.

Sabemos que pelo conhecimento da função desenvolvida pelo Hermetismo na literatura do século XX, que os herméticos são inventores de coisas de difícil compreensão até por eles mesmos, quase que identificando poesia e enigmística.

Embora sendo de difícil compreensão, o próprio Hermetismo reconheceu o mérito de não ter visto no trabalho de vanguarda só a parte destrutiva, mas também de ter indagado sobre o mais inquietante problema de existência, e por isso eles souberam usar parte do Futurismo, aquilo menos aventuroso e precário, impedindo assim que tais experiências, permanecendo isoladas, se dispersassem, ao invés de se tornarem aquisições literárias definitivas.

A moderação que não havia nos futuristas, veio para os herméticos pela urgência da mensagem e pela profunda dimensão espiritual, características dos maiores expoentes da 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 mentalmente.

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

A sua nova direção não significa total repúdio ao passado, nem da produção poética precedente, assim nos mesmos anos ele elabora o **Sentimento del Tempo**, ao mesmo tempo em que revê **L'Allegria** para a edição definitiva, mas sem, contudo, desnaturarizá-la, isto é, sem mexer em nada da sua primeira edição. Mas Ungaretti está ainda bem longe de renunciar às inovações trazidas para o novecentos, no que se refere à poesia. Ele não pretende empobrecer as possibilidades, mas enriquecê-las com a recuperação de tudo aquilo 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 rinunziare 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 svolte quelle gloriose articulazioni non è cosa da nulla (43:191).**

Além das inovações formais bem às vistas, mas não determinantes, como a volta da pontuação, o início do verso com maiúsculas, o desenvolvimento horizontal do verso, no novo Ungaretti que surge o problema central é o de reconciliar **Il vero col mistero**, como ele diz (42:63.4).

A civilização mecânica, ou das máquinas, pôs o drama humano entre dois limites: do verdadeiro e o mistério. Todo homem moderno de boa vontade deveria conciliar o verdadeiro com mistério, pelo menos ter essa preocupação em seus trabalhos.

Também Potinari num seu trabalho se deteve neste ponto de Ungaretti, escrevendo justamente: **La poesia in Ungaretti riacquisti, almeno**

nelle intenzioni, un carattere religioso, perché riacquisto d'una tradizione e anche, o soprattutto, riacquisto d'una religiosità positiva (29:72).

Ungaretti volta em várias ocasiões, ao seu catálogo de poeta, sempre tece comentários justificando ou ratificando sua poesia (2:23 24).

Já na época de Il Porto Sepolto, Ungaretti reconhecia no poeta a tarefa fundamental de iluminar os outros homens, reconciliando para eles mistério e verdade: ... la ragione perché questo porto sia diventato il simbolo della mia poesia e 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 (43:817).

Não se entende por verdade aquela realidade cotidiana, pobre e insuficiente imitação, mas a realidade autêntica de um fabuloso mundo perdido, o país inocente que ele já procura em L'Allegria e se torna a meta obsessiva do poeta em La Terra Promessa.

Aqui se precisa melhorar a função do poeta: conhecer, seja por meios relâmpagos, isto é, 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 aos outros homens do seu êxito, no lograr alcançar tal pureza.

O momento da revelação individualizado na aurora, com todo aquele sentido de nascimento, esperança, renovação, cor e sonho, dos quais está carregado literariamente o termo, é angustiante porque, desde o momento da visão, o poeta se sente 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 agrúras da vida. Só ele consegue transpor as barreiras que impedem os homens de pensar, meditar, de discernir aquilo que faz e que 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 responda às regras mundanas. A poesia é ato de amor; a função do poeta não pode prescindir do amor para o homem. Tomamos o exemplo de Ungaretti, naquela sua fase de dúvidas entre o continuar a ser ateu ou converter-se ao cristianismo, não obstante mais tarde ele se tenha 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 só poderá entrar na Terra Promessa. Portanto, amor e morte são dois importantes pilares da poesia de Ungaretti.

O apego à Patria, encontrado várias vezes na sua obra, tem seu significado no nacionalismo, típico de quem nasceu no exterior ou em terras distantes que não a sua pátria, no desejo de conglomerar 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 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 poesia de Ungaretti que ele mesmo nomeou suas coletâneas de poesia e prosa com **Vita d'un uomo** (cujo significado e título acompanha todas as suas obras na Mandadori). O propósito é claramente sublinhar a estreita conexão existente entre a vida e a obra no poeta Ungaretti. Essas ligações que foram aceita por muitos, inclusive por nós, pois encontramos uma realidade marcante para esta afirmação, quando estudamos as obras e críticas a seu respeito, são confirmadas mesmo por Unfgaretti em: **Quelle mie poesie sono ciò che saranno tutte le mie poesie che verranno dopo cioè, poesie che hanno fondamento in uno stato psicologico (46:11).**

Uma característica marcante do poeta Ungaretti 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 podem ser transferidas de uma obra para outra. A disposição definitiva só saiu depois da morte do poeta com a organização dos poemas em coletâneas.

Ungaretti sente uma forte atração pela eventual pátria adotiva (a França). As suas relações com a Itália são de uma

gama de amor transbordante, que se impõe, e que para ele jamais será mudada; apesar de sua formação cultural dar-se completamente fora dos esquemas obrigatórios impostos a um jovem literato ou poeta da época na Itália. Ele está totalmente fora da rede danunciana, da crepuscular ou do primeiro futurismo; não se preocupa mesmo com nenhum dos proeminentes da época; se forma sozinho, desinteressadamente, longe de todos. Como se sabe, todos aqueles que começam muito cedo, ou seja, que se sentem poetas desde rapazes 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 seu **eu** ou de alguma experiência vivida. Cada situação provocava a criação de um poema, seja em verso ou em prosa. Os seus textos se baseiam e se epelham em Leopardi, depois lhe acompanhará os acontecimentos na revista **La Voce**, periodicamente primeiro até 1913, quando ele participa dela ativamente, e depois seguirá de perto os da revista **Lacerba.** Na opinião de Leone Piccioni (27:20), o escritor italiano contemporâneo que mais o influenciou, ainda que por pouco tempo, foi Palazzeschi. Como seus estudos se desenvolveram em escolas francesas, a sua convivência cultural maior foi com os literatos da tradição francesa, como Baudelaire. O primeiro deles a influenciá-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. Foi influenciado ainda por Nietzsche, dentro dessa linha de influenciáveis franceses. 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; ele seguiu sempre sem forçar qualquer situação, naturalmente, só com as suas idéias e sentimentos.

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. Sabe-se que ele, nessa época, era anárquico e ateu, frequentando a **Barraca 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.

A paixão atéia, que se pode destacar nele até 1916, se transformará em plena conversão religiosa com **La Pietà**, em 1928, e mais tarde com **Roma occupata**, de 1943.

Haverá também nele, assim como na sua família, mais do que nunca, uma adesão religiosa que não freia em nada a sua liberdade total, uma vitalidade plena.

Ele tem consigo, sempre a tilintar-lhe nos ouvidos, o canto dos árabes, os rumores noturnos, o grito dos animais do deserto. Ao penetrar profundamente neste deserto, ele pode meditar sobre a profundidade e transitoriedade do tempo e das imagens, as suas mudanças, suas junções e logo o seu desaparecer; ele agora sabe o que é o delírio dos sentidos, as suas várias frases, as várias maneiras de ver as coisas, tornando-as

diferentes nos diferentes momentos. Ele sabe o que é o amor do idílio e o amor desenfreado. São todos sentimentos que coexistem sempre nele, mesmo que conscientes 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. Pode-se, no entanto, dizer que quando Ungaretti saiu do Egito em 1912, apesar de não ter escrito ainda nenhum verso, a sua sorte já estava marcada em todos os sentidos, tudo aquilo que lhe aconteceria com coerência extrema e profunda.

Seu canto explodirá, como diz Leone Piccioni (27:21), pouco depois de 1915-1916, com cicatrizes de absoluta unicidade, parecendo polêmico mesmo aquilo que lhe é espontâneo e nascido do seu próprio ser interior; além disso, no seu primeiro canto já serão apresentados todos os temas da sua pesquisa 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 essência 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 investigação, da sua esperança, do soldado, do servidor da esperança, como ele sempre foi. Ele deixa o deserto procurando resoluções para os seus problemas ideológicos; na guerra ele pensa ter encontrado uma pátria; ele experimenta, por tantos anos, na Terra Promessa, o amor maduro, o aclimatar-se com uma outra paisagem diferente da vivida até então, a compreensão profunda dos problemas e dos

mistérios religiosos, mas a experiência da vida o distancia daquela **terra prometida.** As dores e sofrimentos experimentados, que se repetem, se acumulam nele, o fazem despertar: assim o seu canto extremo volta-se para o deserto, para a solidão, para a nudez, ainda que emplumada, mas num sentido de procura de plena disponibilidade de amor. Também metricamente, como pelo seu vocabulário poético, poder-se-ia continuar a equação, o seu dizer nasce descarnado, nú, entre o deserto e o Carso; na **Terra Promessa** se solta ao canto, se amplia, torna-se colorido; na estação da velhice ele volta às nudezas desérticas, embora tão secretamente elaboradas e difíceis, assim como deve ser para ele a poesia, para logo depois voltar-se para um ímpeto final cheio do canto de amor colocado como marca de sua morte física.

Assim que deixou o Egito, em 1912, ele atravessou rapidamente a Itália: a sua mais longa estadia deu-se em Firenze junto aos amigos da revista **La Voce.** Ele se confessará quase que arrependido, por não ter vivido antes de conhecer as belezas dessa civilização tão importante, principalmente da arquitetura, classificada por ele como a montanha, como aquilo **che sta, che non si muove,** da sua estabilidade que é a maior maravilha, assim como encontrar pelos caminhos, nos rostos toscanos, as próprias características físicas, como se tiradas de um quadro de pinturas antigas. São os traços dos seus ancestrais expressos em cada italiano, agora reconhecendo-se como mais um dele. Tanto que mais tarde ele dirá ao olhar Mosaccio: **ai scopro con terrore nei connotati di queste persone** (44:95), e nós vimos que essa frase forma um verso em **Lucca.**

Ungaretti se estabelece em Paris, entra em contato com o trabalho de uma nova invenção da arte em todos os campos, especialmente naquele das artes figurativas. De todo o mundo, os novos inventores , ou melhor, reelaboradores, 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 segue um curso no College de France, dedicado justamente à dimensão do tempo, o que se tornou, num futuro bem próximo e fecundo, a principal temática da investigação poética de Ungaretti, aliás, um dos mais marcantes das suas estações poéticas. É conhecida como dessa época a sua profunda, mas curta, relação com Apollinaire.

Ungaretti chegou na França condividindo a 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 solução 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.

Foi justamente na França que ele despertou para a poesia. A poesia tornou-se clara para ele; ele teve a consciência de que o homem podia resgatar-se de tudo através dela, fazendo com que também os outros tivessem conhecimento desse seu resgate, ele pode reconquistar toda a liberdade, pode participar ainda da busca perpétua da verdade, até onde se possa conhecer até onde se possa explorar.

Esta concepção da poesia **secreta** teve naturalmente implicações de caráter religioso. O seu amigo Mohammed Sceab, o encontrará aí em Paris nessa época e se suicidará: não conseguirá participar com fervor daquele momento criativo e formativo da arte poética, como afirmava Ungaretti em **In memoria:**

Non sapeva
sciogliere
il canto
del suo abbandono (44:21).

É ainda o crítico, seu amigo Piccioni, que afirmava que houve o risco daquela sorte também para Ungaretti, devido às circunstâncias idênticas, mas não se encontra nenhuma colocação, de quem quer que seja, que confirme categoricamente tal afirmação.

A França significou para ele, como já dissemos, o seu primeiro amor de pátria; pelo seus amigos, pela tradição literária, por tudo aquilo que fora e que estava presente na vida, ela representava, ingenuamente, a idéia da paz, da possibilidade de continuar a viver nesta busca. Ali sentia o aproximar-se às suas chances para a terra prometida, ele estava muito mais perto da realização dos seus sonhos.

Esse conceito de primeira pátria é muito importante, pois serve para explicar o que acontecerá a 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 livre busca. Uma vez Ungaretti disse: **Non amo la guerra: neppure allora l'amavo, ma ci**

sembrava, pensavano che la colpa della guerra fosse tutta la germania (27:23).

Pareceu-nos ver, em suas atitudes, a grande onda nacionalista que possivelmente o tocara, embora inconscientemente; a própria situação psicológica do residente no estrangeiro, ou seja, em um país que não é o seu, com certas humilhações experimentadas, assim com 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'emigrante (44:161/395).

Com a chegada da guerra foi então proibido qualquer tipo de manifestação, não se consentindo nenhuma tomada de posição; a quem quer que fosse, proibiu-se a rebelião noturna e 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; a maioria dos homens esperavam ansiosos para a realização dos seus sonhos de liberdade, que podia agora acontecer, num futuro não muito distante, através da guerra. O próprio Ungaretti dirá sobre essa idéia: 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: ma erano bubbole, ma gli uomini a volte s'illudono e si mettano in fila dietro alle bubbole (44:521).

Na guerra os outros soldados, mesmo os adversários, serão para Ungaretti irmãos. Ele nunca terá uma palavra sequer de ódio para o inimigo, mas só de compaixão e de fraternidade total. Basta ver no seu poema Fratelli, nos seus primeiros versos:

Di che reggimento siete
fratelli?

Parola tremante
nella notte (44:39).

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, 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 primeiro versos, parcialmente publicados em **Lacerba.**

São versos ricos de novas visões e imagens, com algum tributo de ligações do imediato, com uma certa linguagem e uma certa maneira de Palazzeschi.

A propósito, num ensaio fundamental escrito em 1945 por Giuseppe De Robertis: ***Sulla formazione della poesia de Giuseppe Ungaretti*** (43:405/421), Ungaretti recusou a idéia de que nessas suas poesias contivessem componentes crepusculares-futuristas. Ele diz ter sido influenciado mais diretamente por Laforgue, e que, com certeza, está acima das influências crepusculares. Mas ao mesmo tempo, sabemos de um seu projeto de livro em prosa, intitulado **Le avventure di Turlurù**, que se aproximava muito das características crepusculares-futuristas, são termos aparentemente inconciliáveis, mas que se casam perfeitamente com Palazzeschi. Essa fase foi logo superada e esquecida; o que se vê do seu trabalho de trincheira, 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, vazia com versos quebrados, ainda que, entre um segmento e outro, circule o canto e se possa reconstrir o verso, mas é quebrada a tradição acadêmica italiana do verso pós-pascoliano, danunciano e crepuscular.

Dessa maneira Ungaretti entra em polêmica com os preconceitos literários da época, embora, imaginamos nós, inconscientemente. Ele usa palavras populares que não envelhecerão nunca, palavras de sempre, pode-se dizer, palavras do cotidiano. Usa sílabas vazias e cheias, espaços e silêncios: escava antigos provérbios e novas reflexões, sobre a condição do Ungaretti homem e dos demais homens, da humanidade; sobre a morte que leva também as pessoas mais queridas, os amigos, e nos dá o sentido mais terrível da provisoriedade da vida.

Morte e vida são termos naturais de confronto que Ungaretti procura transmitir em sua poesia.

La morte
si sconta
vivendo (44:41)

Si sta come
d'autunno
sugli alberi
le foglie (44:87)

Il sole spegne il pianto

mi copro di un tepido manto
de L'indoro

Da questa terrazza di desolazione
in bracio mi sporgo
al buon tempo (44:24)

Questo è l'Isonzo

e qui meglio
mi sono riconosciuto
una docile fibra
dell'Universo ... (44:43)

Sino alla morte in balia del viaggio ... (44:65),

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

M'illumino
D'immenso;
Chiuso fra cose mortali

...

perché bramo Dio? (44:35).

Este traço poético que está entre dois infinitos, um anterior, que ficou para trás, e o outro que se apresenta diante dele sendo aceito nas suas alternâncias de desencorajamentos e 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 diponível solidariedade.

Procura-se arrancar e entender, o melhor possível, na nova poesia da coletânia L'Allegria, alguma coisa positiva dos segredos profundos que se tornam sempre impenetráveis à verdadeira razão da existência.

Em IL Porto Sepolto, de 1916, ele definirá a missão do poeta da seguinte maneira:

Vi arriva il poeta

e poi torna alla luce con i suoi canti
e li disperde

Diquesta poesia
mi resta
quel nula
d'inesauribile segreto (44:23)

Do secreto fundo, em que o poeta tenta a imersão, ele arranca o quanto pode, o que lhe é possível, e voltando a emergir ele se expande e torna-se conhecido por outros. Isso marca a presença de um trabalho altruísta, pois ele tem para si somente o nada, que está alí para exprimir o **secreto**, que, apesar de todos os esforços para o conhecimento total, será sempre inexorável.

Mesmo a lírica **Canzone** de 1935, reelaborada dez anos mais tarde, se inicia assim:

Nude, le braccia di segreti sazie,
A nuoto hanno del lete svolto il fondo ... (44:241)

A 2 de outubro de 1916, ele procederá a uma definição da poesia em **Commiato:**

... poesia
è il mondo l'umanità
la propria vita
fioriti dalla parola
da limpida meraviglia
di un delirante fermento

quando trovo in questo mio silenzio
una parola
scavara è nella mia vita
come un abisso (44:58)

Ungaretti Comentará:

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 (27:25).

Mas a poesia é, antes de tudo, igual ao mundo e a humanidade; é a própria vida: tudo expresso através da palavra que, juntando-se passa a 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 Ungaretti abraça, concomitantemente, 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 (44:61).

Depois do naufrágio, o sobrevivente, o lobo faminto do mar, retoma a sua viagem.

Pode-se entender que toda a experiência de vida, para o poeta, tanto da sua própria vida, como a de todos os outros homens, é uma série de naufrágios; talvez todo um naufrágio, mas

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 **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.

O leitor pode confirmar isso no poema **Veglia**, datacado de Cima quattro, 23 de dezembro de 1915:

Un'intera nottata
buttato vicino
a un compagno
massacrato com 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 (44:25).

Seguindo a **IL Porto Sepolto**, de 1916, saiu pela Vallecchi editora, em 1919, a coletânea **Allegria di naufargi**, que

mais tarde, juntamente com a primeira, passou a chamar-se L'Allegria.

Na seção intitulada Prime da Allegria di Naufragi se reunem, dentre outras, composições de 1919, como L'Affricano a Parigi e Lucca da qual 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 tutta meravigliata, como uma chave para o binômio tão comentado: 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 foi completo alienado das coisas materiais e terrenas) não se pode sequer fazer uma possível adaptação daquele seu momento poético com uma concepção burguesa da sociedade.

Ele mesmo defende essa hipótese da maneira como a colocamos aqui, embora reconhecendo que num poema, por certos versos, irônicos como Lucca, se compreendia que o homem é misteriosamente chamado a sobreviver na ordem espiritual mediante a palavra, e na ordem natural mediante a origem.

Continuando ele diz que pegou para si essa verdade, tão dramática, de aceitar a tradição, que ela foi para ele a aventura, pela qual até hoje se desenvolve, embora com inúmeras dificuldades de expressão, a sua poesia.

Esse grupo de poesia se chamou Prime porque veio anunciar uma nova fase da poesia ungarettiana, que veio formar a fase da sua segunda coletânea de poesia o Sentimento del Tempo. Nesse período a guerra já tinha acabado e Ungaretti tinha se estabelecido 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 são Paulhan e Groethuysen, com Breton e os surrealistas sendo pontos de referência.

Em 1921, depois do Egito, depois dos anos agitados de Paris, da guerra, e novamente Paris, agora 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 das poesias que pertencem a essa coletânea, percebemos que Ungaretti é um poeta dominado pela fúria da inspiração. O seu trabalho é gigantesco e violento, mas nunca metódico, com longos espaços de silêncio, longos períodos de inspiração. Já **IL Porto Sepolto**, nasceu em 1916, e **L'Allegria** se completa praticamente 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, no mesmo tempo da **Prime**, dois são de 1920, dois de 1922, um de 1923 e um de 1924, que é **Ricordo d'Affrica**, quinze são de 1925 e doze de 1927.

A primeira parte do **Sentimento del Tempo** (aquela que canta o amor, que toma consciência da paisagem lacial, que propõe a nova métrica reconstruída pelo canto), é desse período, entre 1925 e 1927. A segunda parte inica-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; é ele que conta para a poesia de então.

A paisagem que substancia em Ungaretti a expressividade temática de cada momento com relação à experiência da vida, do

primeiro momento até 1925 e, prosseguindo até 1927, é a paisagem que se refere ao campo lacial e não a Roma.

O sentido barroco da cidade de Roma chegou na esperiência 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, frequentemente, como em: Vila Gregoriana, Tivoli, o bosque de Marino, Albano e o seu lago, Vila Adriana e ainda Tivoli e Tivoli; na mitologia, Ulisses volta em **Sirene** e em **Fine di crono**, aparecendo ainda Apollo, Diana, Leda. Ungaretti já tinha afirmado o não prosseguimento da mitologia em seu trabalho, quando surge **La Terra Promessa** com Enéas e Dido, mas estas serão apenas figurações do estado de alma do poeta.

Se as características de diário na poesia de Ungaretti não são dessa época, mas de 1919, agora o novo romper do 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, lune, laghi, albe, notti, giorni**, cujas luzes lhes são roubadas pelas noites que logo lhes 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 leiamos alguns versos de **Inno alla morte**, de 1925, que inica assim:

Amore, mio giovine emblema
Tornato a dorare la terra ...
Amore, salute lucente
mi pesano gli anni venturi ...
Morte, arido fiume ... (44:117).

Entendemos o verso mi pesano gli anni venturi, como que a persistente tradição no sobrepor-se das épocas. O mito, o eco, os deuses são favoráveis neste campo lacial pelo contato, seja 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 imemorável.

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

Aconteceu aqui, a nosso ver, a determinação verdadeira da consciência adquirida pelo poeta através da miragem do deserto, de possuir e tocar a **Terra Promessa**. Somente nestes 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 nesta época, 1928, Ungaretti terá quarenta anos, 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 procedia a uma operação métrica e técnica de reconquistar para a poesia lírica italiana uma nova linguagem, que fosse rica de tradição, mas totalmente renovada. Para isso, Ungaretti não procede a nenhum cálculo, nenhuma sondagem de observação, sequer por sensibilidade de mercado. Nas suas operações

de ruptura ou de reconstrução, seja na parte do destruir quanto do constrir do seu trabalho, conflem 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 os de L'Allegria, nasceram da experiência biográfica, 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 resite e toma mais vida nas consciências vivas. A 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 se 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, silabados, 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 fremir de uma música nova, que resistiu ainda mais ao tempo. É um frêmito vivo, projetado no futuro cheio de circulação de novos ares (44:404-21):

Quando
mi morirà
questa notte
e come un altro
potrò
guardarla
e mi addormenterà
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
relucente
del grano maturo

Nella trasparenza
dell'acqua
l'oro velino
della tua pelle
si brinerà di moro ...(44:73).

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.

Aconteceu-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 de amor, do encontrar-se no oásis com menos angústia de massacrantes miragem, em plenitude de vida, numa situação importante de novas buscas, todas tendentes a repropor o tema da continuidade da tradição,

uma vez superados o Futurismo ou o Decadentismo: de necessidade, brotando nele o canto novo, numa preparação de linguagem poética. Havia já nele algo de Petrarca, mas, talvez, ainda não aquele Petrarca que o levou a Góngora, não havia ainda o sentido do vazio, apesar dele já haver escrito sobre este tempo em março de 1919, no artigo **Verso un'arte nuova classica.** Com Leopardi não fez por menos, tomou sua experiência direta dos sentido 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 petraquesta 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**, acima de tudo está o deserto onde acampa, colocando-se

como pedra ou rio, indivíduo e totalidade.

Quem pega os livros e os lê, tem a impressão de estar tocando o verdadeiro homem, tão forte o **eu** presente em toda a obra desse magnífico poeta, crítico e escritor. 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 servirão de premissa geral para as sondagens particulares, que tentaremos desenvolver nas várias etapas de um itinerário poético-existencial dos mais significativos de toda a literatura italiana e européia do início do século.

Temos, em único livro, 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; Ungá e Nuove** que foram as suas últimas anotações, surgidas em 1968 e 1969, portanto já bem próximas da data de sua morte em 1970, quando ele veio a falecer ainda em plena atividade. Por isso não teve aquela espécie de melancolia de sobreviver a si próprio, nem a de quem se vê negada a satisfação de ver coroado de êxito um trabalho de toda uma vida. Lamentamos a exclusão, por falta de espaço, de muitas páginas notáveis como a prosa do **Deserto e dopo** e as ricas traduções de poesia, as quais pudemos ver em outras suas obras ou críticas (27:203/295). Mas, apesar dessa falta, esse trabalho forneceu um indispensável testamento poético situado entre os mais válidos de toda a Europa, o que podemos confirmar através da vasta crítica a respeito de poéticas modernas.

Notamos, porém, que as exclusões são compensadas pelas inclusões das poesias francesas, sendo parte delas traduzidas na coletânea L'Allegria e parte compostas naquela que, para Ungaretti, era uma outra lingua nativa (44:327/349).

O dado mais apreciado ainda neste livro são os comentários feitos por Ungaretti à sua própria arte; além de nos servir de auxílio exegético 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. Isso acontece no sentido de elevar a sua prosa do nível crítico ao nível lírico e mítico, como no caso dôs ensaios Ragioni d'una poesia e das notas à La Terra Promessa vistos às páginas 545 e 567 de Tutte le poesie, consistindo, em sua maior parte, nas quatro lições 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 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 enunciados as afinidades eletivas do Ungaretti leitor (32:18).

Agora nos fixamos na sua apaixonada intervenção em defesa do drama dostoievskiano do mistério, contra o racionalismo de certa crítica francesa da medida 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 após guerra, levando-o a buscar, existencialmente, em Cristo, Deus-homem, aquela coincidência opositora 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 se não no plano da fé, mas do ponto de vista religioso, quando o termo grazia, ou divino, pode valer como protótipo do termo grazia, 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 ele afirma que nos poetas de canto puro polemicamente frequentados por ele, em contraste com a tendência prosáica 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'encadecasillabo del tale, non il novenario non il settenario, era il canto italiano, era il canto della lingua italiana che cercavo nella sua costanza attaraverso i secoli, attraverso voci cosí numerose e cosí diverse di timbro e cosí gelose della propria novità e cosí singolari ciascuna nell'esprimere pensieri e sentimenti: era il battito del mio coure che volevo sentire in armonia con il battito del cuore dei miei maggiori di una terra disperatemente amata.

Nacquero cosí, 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 miùsicale ... (44: LXXI/LXXII).

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

Inst. de Biociências, Letras e Ciências Exatas - UNESP - S. J. Rio Preto
BIBLIOTECA

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 formula mecânica, antes só alcançado pelo ouvido e pela alma do poeta, pelos exemplos concretos, através dos quais, cada vez mais atuou o percurso longo de uma longa história.

Desse modo Ungaretti, ao fazer a própria trajetória da criatividade, traça uma **mítica história da poesia européia** onde se pode compendiar, no drama de pátria como queda ou uso da inocência, a poesia como paradoxal recuperação da inocência perdida.

Daí o atribuírmos 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 bergsoniana **mémoire**, isto é, a continuidade e criatividade da consciência, portanto a salvação do homem, mas é ao memo tempo a sua perdição, o sentido de distanciamento das origens corruptas, do pecado original. Observamos 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, incomensuráveis à medida e à forma que parte para o artista é tudo. É o drama do poeta empenhado perenemente em

aprisionar uma totalidade que o ilude, saldando, porém, historicamente, o drama de uma humanidade predestinada a prestar contas com a velhice da civilização.

Ungaretti, portanto, não é escritor que foge da história, principalmente nas fases sucessivas a L'Allegria; as sua meditações sobre a situação do poeta contemporâneo, como pudemos sentir muito bem nas suas correspondências, principalmente com Soffici e Marone, relacionam-se um pouco com Shiller e um pouco com Heidegger, por uma certa afinidade temática.

Originais as observações sobre a civilização da máquina: e lungi dall'essere un demoniaco mostro è una manifestazione perfeita della memoria umana che ha saputo catturare il ritmo della misura, dal cuor 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 questi perdite, di queste sfide: egli è dovuto ringiovanire la sua lingua invecchiata, cioè ritrovare l'innocenza ....

Com essa afirmação nos deparamos com o poeta que, da palavra individual faz a palavra universal, a palavra de todos. Pietà é iniciada com a nota do eu individual, logo alargada até compreender o desespero religioso do nós, isto é, de toda a comunidade humana. O poeta aqui quer falar uma linguagem original, mas não particular, uma linguagem participável, 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, que Ungaretti ia completando

naqueles anos, com o **Sentimento del Tempo** e o esboço de **La Terra Promessa**, com os escritos 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 ele vê como precursores, antes um Tasso, com **Ragioni d'una poesia** e depois um Michelangelo, com a nota indrodutiva 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**.

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

Essa consciência crítica, identificada com a lucidez interior do escritor Ungaretti, se reveste em visão mítica. Neste propósito, passamos das páginas de história literária ao Tasso e ao Barroco dedicadas em **Ragioni d'una poesia** àquelas densíssimas, de experiência moral, que Ungaretti propôs em **Sentimento del Tempo**. 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 do **Sentimento del Tempo**, como na lírica de **Il Dolore**, onde o artista retoma para si a luta contra o tempo e a

natureza; já que em Michelangelo ele vê justamente o cabeça do barroco, em Roma está o centro do barroco e no próprio barroco está o esforço de negar com operosidade febril o vazio escancarado na ruína das harmônicas estruturas clássicas (45:171).

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 do **Inni** e de **IL Dolore**, além de **Terra** e **Conzone**, 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 desepero faz tudo como determinada planta, exemplificando no texto a seguir:

> **E la recline, che s'apriva all'unico**
> **Raccorgersi 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**
> **Bove dalle radici si tacerava,**
> **- - non la rammenti delirante muta**
> **Sopra tre palmi d'un rotondo ciottolo**
> **In un perfeito biblico**
> **Magicamente apparsa?** (44:215).

Nas quatro lições sobre **Canzone**, pudemos ter a confirmação da extrema responsabilidade semântica de Ungaretti, do seu anti-autoritarismo, na 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 nós apreendemos algo de enorme importância, que é a explícita devoção de Ungaretti por Platão e por Bergson. Poeta de memória, da reminiscência original:

> Sempre ci conclude più la prima immagine,
> ma lampi, rompi il gelo e reconquide.

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

Isso foi o que chamamos de anamnesi, já significativamente imersa no texto de IFiumi e em muitas outras líricas de L'Allegria, como Risvegli, Girovago, e também em IL capitano, de Sentimento del Tempo (44:78).

> E non ad un rincorrere
> Echi d'innanzi nascita,
> Mi sorpresi con cuore, uomo (47:3).

Temos aqui uma anamnésia não étnica nem histórica, mas metafísica. Na mesma esfera de imagens temos em Il Porto Sepolto e L'Allegria, a reserva oculta de memória ancestral que o poeta atinge toda vez que conhece algo reconhecendo, isto é, algo familiar que lhe vem à 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.

Ungaretti erra quando contesta um ensaio de De Robertis sobre variantes, a atribuição da influência de Palazzeschi e do crepuscularismo sobre certas poesias dos primeiros tempos, para afirmar que a fonte direta e comum a todas elas é, ao contrário, Laforgue. Comentário a esse respeito pode ser lido em: **La Poesia di Ungaretti** (11:12).

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.

Ele chega a revelar-nos, num desses ensaios, 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 sua chave, ou é incompleta.

O poeta nomeia e retrata Nazzareno Cremona como antecedentes existencial da sua célebre lírica IL capitano, apesar de seu nome não estar presente nessa poesia, mesmo porque ele é figura lendária, espelho de toda a humanidade do poeta pronto a todas as partidas (47:83), fibra de elementos, como o desconhecido jovem que se ilumina na morte e torna-se comum diante do mundo, reconciliando-se com a morte que em Whitman é a aurora, em Ungaretti é a lua a assinalar essa transfiguração de vida na morte e em outra vida. O personagem oculto Nazzareno, antes de ser tranfigurado na poesia, tinha uma vida, uma existência irrepetível, 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** (46:65).

IL capitano repete, para ele, aquela experiência crucial que já experimentara com Mohammed Sceab, o companheiro morto, agora desconhecido e massacrado em trincheira, fazendo-o sentir-se mais **attacato alla vita** (46:36).

Confrontando cada um dos poemas desse período real, temos uma maneira de melhor compreender a relação entre experiência vivida e expressão artística, que é marcada por uma **intimidade** de **infinita distância**. Os mortos na poesia de Ungaretti são verdadeiros, ainda que sem nome. A sua **Vita d'un uomo** está repleta destes mortos; são verdadeiras estações de perigrinação de mortos.

As líricas do **Sentimento del Tempo** apanham um momento do dia ou do ano e já numa edição precedente elas tiveram uma data de nascimento. Agora Ungaretti assinala também um lugar de nascimento, tratando-se quase sempre de localidade do campo romano, principalmente dos arredores do lago Albano, ou mesmo na cidade. Dominam nestas líricas os mitos da Aurora e do Verão. Ungaretti afirma que Roma e seus campos revelaram-se, para ele, tão mais barroco na natureza imperiosa do que nos momentos feitos pelo homem.

No campo romano Ungaretti busca a **Terra mãe**, a mudança do tempo como entropia, como estação, como transitoriedade.

Na **fúria** do verão ele reconhece a implacabilidade do deserto. Mas já na segunda parte de **IL Dolore** Roma revelar-se-à, para ele, como uma história sobrevivente, como obra e logradouro do homem, símbolo e sementeira de uma civilização ameaçada.

A tomada de posse da terra dos seus antepassados na natureza e na história é um ato de aclimatação, que coincide com

a sua introdução na história literária da Itália e com a progressiva descoberta de si mesmo na arte.

A oposição a essa atitude está em **Fine di crono** (47:57), onde Ungaretti diz ter traçado uma fantasia do fim do mundo. Na consciência que se historiciza, que se arraiga na história da sua **Terra Promessa**, o momento escatológico é tido por antífona, é o triunfo da morte.

Há aqui um grau altíssimo de elipses-abstração; o arder da própria consciência acaba por consumir o objeto do sonho das próprias elipses.

As poesias em Fransês mereciam uma discussão a parte, principalmente aquelas compostas diretamente na língua francesa, enquanto as versões dos poemas de **L'Allegria**, ainda que sensíveis e linguisticamente impecáveis, soam talvez como paráfrases em prosa. Como exemplo, o caso de **Soldati**, que em italiano deriva a sua magia da escansão em quatro veros curtíssimos, pronunciáveis silabicamente em voz lenta, dando o efeito de suspensão.

Si esta come
d'autunno
sugli alberti
le foglie (47:104)

mas em Francês, **Militaires** se pronuncia de um só folego:

Nous sommes tels qu'en automne
Sur l'arbre la feiulle (44:341)

Com certeza ele não podia duplicar mecanicamente em francês um raro efeito conseguido por ele em italiano, e então fazer uma mudança radical, substituindo a escansão suspensiva

pela oposta forma rítmica da rapidez que podia exprimir a decadência, o envelhecimento do homem na condição militar.

Porém, observamos ainda uma diferença bastante evidente nestes dois textos, ou seja, o texto francês é prosa, anotação de diário, enquanto o italiano é poesia.

Ao eficaz e impessoal si sta substituiu-se o explícito nous, enquanto a força existencial do verbo sta, se desfez num somes sem nenhuma relevância; uma sugestão particular veio substituir ao plural da comparação arbórea (que no italiano pareceu-nos mais densa de ascedência homéricas e bíblicas). Tudo nos faz pensar em Apollinaire, mas de uma maneira bastante saudosa, isto porque Ungaretti soube encontrar soluções diferentes, como podemos sentir em Girovago, que no francês se chamou Voyage, que se tem como bastante aderente ao ritmo do texto italiano (47:101).

Em Nostalgie (44:342) está uma versão que firma uma frase intermediária da evolução do texto em italiano Nostalgia, conservando alguns descritivos particulares que a redação italiana final rejeitou em favor de um efeito atmosférico. Aqui também, como se observa, há a tendência do poeta em reagrupar os versos em unidades mais amplas no francês do que no texto italiano, como: en un coin de pont je contemple le silence illimité d'une enfant frêle;

In un canto
di ponte
contemplo
l'illimitado silenzio
di una ragazza
tenue.

No italiano Ungaretti apoia-se no isolamento das palavras para colocá-las em foco: em francês ele se fia a um discurso fluido, mas, por isso, mais narrativo.

Não se pode negar a beleza do frêle, mas o que realmente fica na memória é o tênue, está nele a verdadeira descoberta do autor

O próprio Cambon, que trabalhou com Ungaretti nesse sentido o que nos deu as idéias aqui apresentadas, parece ver a cadência mais incisiva em italiano do que em francês, citando inclusive o seguinte trecho como exemplo:

> e come portati via
> si rimane,
>
> et comme emportés nous sommes restés (11:17).

Temos portanto um Ungaretti misterioso quanto à medida, em italiano; já no francês, seja pela renúncia da expressão, ou pela substituição do passado próximo ao presente contínuo, ou mesmo pelo repúdio das pausas, se esvai, caracterizando-se por grande elegância. É um Ungaretti diferente daquele que se ia fazendo central em italiano: é um poeta essencialmente narrativo em francês, tipo Cendras, além de ser um condensador de imagens-palavras.

Em Roman cinéma, na parte V, ele narra o fim do seu amigo Mohammed Sceab, levando-nos a um confronto desse trabalho com In memoria; como se pode ver na nota (44:361) deste trabalho. Para esta comparação basta consultar neste mesmo livro citado, o texto em italiano In memoria, que é também dedicado totalmente ao amigo morto em Paris.

Os versos franceses deUngaretti poderiam dar início a um discurso suplementar na grande questão de traduzir poesia, bem como a do bilinguismo poético. Esse bilinguismo poético, embora seja raro, principalmente em prosa, na literatura italiana, ele nos deixa exemplos caros desde Brunetto Latini até Goldoni e D'Annunzio. é difícil, portanto, esse trabalho de traduzir-se a si próprio, mas não é impossível, como vemos principalmente em se tratando de um tradutor artífice, bastante astuto, de comprovada e constante perícia, como Ungaretti. Isso, porém, chega a ser contraditório para alguns, que continuam a admirar mesmo o Ungaretti que traduz outros para o italiano, embora eles próprios soubessem que Ungaretti era um espírito versátil que precisasse da ambição de ser um poeta francês além de italiano. Talvez porque amasse todos os países, todos os povos e idiomas.

Ungaretti era assim uma espécie de poeta italiano que sabia também ser poeta em francês: era um poeta de dupla nacionalidade. Algumas das suas poesias francesas estão incluídas também entre as variantes dos textos italianos.

O que concluímos, então, é que o grande estímulo lhe veio diretamente do ambiente francês, mas o seu empenho artístico de fixou definitivamente na língua italiana, uma língua reconhecida quase que por anamnésia.

Quanto às poesias de amor de Ungaretti, elas só aconteceram nos últimos anos de sua vida, com as respostas como as de Marianne von Willemer, de Goethe, que no caso de Ungaretti se chama Bruna Bianco. Porém, esse amor senil de Ungaretti não é o amor goethiano, é um amor desesperado.

Esta fase extrema da obra de Ungaretti documenta uma extraordinária vitalidade, também por aquele contágio de poesia que transcorre de um poeta de 80 anos para uma admiradora muito jovem (11:17).

De que outro modo Ungaretti, podia concluir a sua criativa carreira senão negando a própria velhice com o mesmo ato de confessá-la? Sendo ele como foi, um incansável distribuidor de incentivos para os novos, de renovadas forças de juventude aos seus iguais, não se poderia esperar um final tão glorioso, embora com uma interrupção tão brusca, pois sabemos, como ele bem o demonstrou, que a sua obra continuaria ainda por muito tempo, não lhe tivesse acabado a vida.

CAPÍTULO III

A Poética de Ungaretti

A. A poética Explícita

B. A poética Implícita

Ao examinar a atividade poética e ensaística de Giuseppe Ungaretti, impressiona-nos a marca deixada por ele através da sua grande obra. Por isso, faremos, preliminarmente, um rápido estudo sobre a trajetória poética desse grande escritor ligado diretamente ao pensamento, à experiência pessoal, em cada diferente trabalho ensaístico e também na sua correspondência com amigos ou poetas.

Neste capítulo trataremos ainda da obra como ideologia poética de Ungaretti, tão utilmente colocada com tal dimensão, em diacronia e sincronia, no seu desenvolver-se histórico, que transcorreu um meio século dos mais catastróficos, chegando a um final iluminado e justificador de um princípio conturbado.

A.1- A poética explícita nos ensaios ungarettianos

Examinamos os textos em que a sua poética aparece explicitamente e percebemos que nos seus ensaios mais marcantes há quase que um histórico de vida e poética ungarettianas.

Na história de sua vida, como homem e como poeta, Ungaretti, ao lado de Alexandria, de Paris, de Lucca e de Roma, acrescenta o nome de Gorizia, onde ele viveu a experiência dolorosa da guerra.

Os sentimentos, as palavras e as imagens do poeta são motivados por esta terra. Ele escreve sobre o Carso: **L'azzuro del fiume Isonzo, Plenilunio su Cima Quatro, La pianura muta che si apre a Mariano sotto un cielo stellato, La pietra fredda, dura, disanimata, del San Michelle, La brezza, i tramonti della campagna di Versa** (42:10).

Do Carso ele aproveitou, nos seus dramas, a linguagem dando-lhe em troca a sua alma.

No drama da guerra Ungaretti descobriu o homem como um vulto apenas, fazendo dele a sua mensagem na poesia **Fratelli**. No Carso ele descobriu que **o homem será sempre o limite de todo o valor** será a medida última de todas as coisas.

Num discurso feito por Ungaretti, em 20 de maio de 1966, dedicado a Stelio Crise (42:40), ele resalta que agora o Carso lhe representa o berço da poesia, convite àquele que se propõe difundir a poesia, a fé e o amor.

É a convicção do erro humano: ele se sente como homem, portanto lhe é pertinente o erro. O homem pode errar, desde que ele continue a ser homem, falível, que se arrependa e sofra, como qualquer outro, as consequências dos erros praticados, seus e dos outros.

Mas no Carso, ao escrever o que lhe vinha do fundo da alma, ele se sente muito só no meio de outros homens, também solitários: naquele momento, naquele lugar, cada um possuía apenas a sua própria solidão. Nascia aí o sentimento que é de

todo homem, sem limitações nem distinções, quando ele não trai a si mesmo: o ser irmão de qualquer outro homem. Tão irmão como se o outro não pudesse ser-lhe menos semelhante.

Os primeiros textos romanos de Ungaretti datam, mais ou menos, de 1930-1940, chegando mesmo a atingir os anos 60, através das reelaborações e voltas, passando pela encruzilhada quase escorregadia de 1943-1944.

Em **Civilità delle Macchine**, Ungaretti discorre sobre a cultura no tempo. Ele fala da cultura egípcia, que fora estimulada pelos faraós.

Em nível literário até ideológico, as duas posições da **leitura de Roma**, parecem confrontáveis: seriam as contraposições de Pasolini e Ungaretti.

Ungaretti considerava essa cultura **stimolata dai faraonici**, toda fundamentada na técnica na idéia de vida: a única verdade, a eterna, era aquela fechada ao túmulo. O Egito é um oásis, um país que dá duas ou três colheitas por ano, é o milagre do rio Nilo.

Do percurso da reflexão ungarettiana sobre a poesia, sobre a natureza da linguagem poética dos primeiros ensaios, de 1919, até os últimos em contraposição à **Civiltà delle Macchine**, é possível estabelecer um núcleo extraordinariamente germinativo e dinâmico, num sentimento de decadência.

Em 1952, Ungaretti escrevia que no seu tempo Leopardi falava de **espanto de beleza**. Hoje as coisas estão desenvolvidas, e nós poderíamos falar de **espanto da matéria**; da matéria que sufoca a beleza, da matéria que se torna, para nós, o **exprimir poesia** mais difícil do que em outras épocas. Portanto, o nosso não é mais o sentimento de decadência, mas o sentimento da matéria

predominante.

Nos anos '20-'30, nos primeiros ensaios sobre Leopardi ou Valéry: decadência é o termo usado como conotação positiva, para indicar o máximo de maturidade e perfeição, em fase de avançada navegação poética.

Nos anos '50-'60, em **Difficoltà della** poesia (43-808), por exemplo, decadência está por desaparecer no significado todo negativo de **scacco dell'intelligenza.**

São frustações e sofrimentos sem ancoragens previsíveis, dentro de uma sociedade que o progresso científico desumanizou totalmente.

Ungaretti escreve em 1919: **Isolato l'io dal mondo esterno, come un urlo forsennato lo ascoltava ricadere nell'abisso di sé** (43:13), e dava continuidade a uma tarefa do equilíbrio da palavra, na dificuldade entre o fato existencial e a música homogenizadora, que encontrará na metáfora de Mallarmé a solução **musical e verbal**, para depois chegar à idealização estilizada, materializada, hipotética e esvaída de Valéry, até a deserção da palavra, que o poeta de hoje, nesse caso Ungaretti, é obrigado a registrar dolorosamente, se perguntando se ainda possa ser evitável um destino de morte para a arte. Em 1966, ele escreve: **Più sappiano e più le cose si allontanano da noi, e più ci è difficile decifarne il nome, e più ci sembra di essere colpiti d'afasia. Le ragioni di tutto diventano sempre più oscure. No, le parole non ci servono** (43:843).

A sua atitude nos anos '20-'30 era bastante diferente da atual. Ele escrevia citando Valéry: **Ciò che caratterizza la letteratura di decadenza è la perfezione. Sono le perfezioni.** E não pode ser nada mais. É a habilidade crescente, e sempre mais sensibilidade, mais

combinações, mais dissimulações das necessidade sofredoras, mais inteligência, profundidade e, em suma: mais conhecimento do homem, das suas necessidades e das relações do sujeito leitor, dos recursos e dos efeitos da linguagem, maior domínio de si (43:108).

Ungaretti pode sublinhar, no mérito de Valéry, o fato de que ele esteja **diretto alla cima dove scienza e arte si fondano, luogo della parola alata** (43:148).

Nessa fase de Ungaretti, o progresso científico ainda conserva uma conotação positiva, embora não se configure ainda com toda a sua força barbarizante.

Ele mostra a sua capacidade de criar novos mitos, como o **mito futurista da máquina**, que é vista como matéria formada, resultado de uma cadeia milenária de esforços coordenados.

Ungaretti declara em 1933, em **(Poesie e Civiltà)**, acreditar numa lógica algébrica tão mais apaixonante quanto mais ela se apresente rica de incógnitas (43:321). E lhe parece que o progresso científico obedeça, em primeiro lugar, a esta necessidade, que mantenha aberto um desafio, intensificando no homem a consciência da inesgotabilidade do não conhecido.

Nessa época ele escreve: **Il problema attuale non è di (...) adorare i relitti della morte, ma quello di stabilire antenne impalpabili nei tempi e negli spazi: (...) soffi che portino l'uomo a vibrare col segreto dell'essere (...). Probabilmente ci troviamo in un secolo nel quale la verità scappata ormai dalle cellette delle statistiche e dalle fosse dell'archeologia e della mineralogia, va ripigliando largo il respiro dei poeti** (43:321).

O elemento que apresenta na poética de Valéry os conceitos de modulação, indeterminação, harmonia geradora do sognificado-melodia, os próprios princípios da mecânica

ondulatória e vibratória, a fim de conferir um estatuto científico à poesia, é dividido substancialmente por Ungaretti, embora com algumas diferenciações muito nítidas: se para Valéry o mistério é gradualmente eliminável, e é quase uma palavra irritante, como a palavra inspiração (43:115), para Ungaretti, que possui um certo fastio pelo conceito croniano de inspiração, parece que a inspiração que surge hoje, chamada poesia, seja uma ilusão pueril (43:159).

O mistério, todavia, torna-se indispensável, tão mais profundo, quanto maiores forem os clarões da mente.

Numa entrevista feita em 1929 sobre o tema La poesia contemporanea e viva o morta? Ungaretti argumenta fortemente a sua certeza de que o mundo objetivo existe também por conta própria: C'e involtre un mistero irreducibile, qualunque sia l'altezza cui possa arrivare la scienza (...) un mistero uguale, anche se diversamente immaginable... (43:197).

E em 1930, em Notes et pensées di Giacomo Leopardi, depois de ter, não totalmente, rebatido a imagem de um Leopardi Che vede ovunque la traccia della colpa, inespiabile poiché la sua fede nella ressurezione s'è fatta muta in lui, e ha invece eloquenza la vista della progressiva corruzione d'ogni cosa... (43:194) e depois traduzindo alguns passos leopardianos, ele isola e separa as partes, de modo que torne enfatizado, ao mesmo tempo, e além do sentimento de degradação crescente, o total descrédito da razão: Il miglior uso e il miglior effetto della ragione e della riflessione sono di distruggere del tutto o al meno di attenuare nell'uomo la ragione e la riflessione, cosi come il loro uso e il loro effetto; (...) ogni passo della saggezza moderna ci porta un errore, ma non dà luogo ad alcuna verità (...). Dunque l'uomo prima dell'apparizione della scienza e del ragionamento sulle cose erano molto saggi: il fanciullo è molto saggio e il selvaggio della California, che non sa cosa vuol dire pensare (43:225). Isto significa que cada

passo da sabedoria moderna nos leva a um erro, mas não há lugar a nenhuma verdade. Os homens, para ele, eram muito sábios antes da aparição da ciência e do domínio da razão; a criança, o selvagem são sábios porque eles não sabem ao menos o que quer dizer **pensar.**

Há aqui duas direções: a primeira, imediatamente política, que torna menos paradoxal o ataque a uma razão que está desdobrando a sua capacidade de produzir monstros; a segunda, mais especificamente literária àquela expressão **barbarie della riflessione,** da qual fala Vico na **Scienza Nuova.** É justamente nessa fase que o pensamento viquiano entra explicitamente na reflexão de Ungaretti, motivando as suas instruções sobre a função da poesia, do mito, sobre a natureza da linguagem, sobre o significado da ciência, sobre os limites de seu valor cognoscitivo, sobre o próprio conceito da decadência.

A primeira oportunidade pública para a abertura de um confronto de Ungaretti com Vico são as aulas inaugurais da sua atividade docente de literatura italiana na USP, em 1937, que se encontra entre as cartas inéditas de Ungaretti, já organizadas por Mario Diacono, com o título: **Posizione storica e grandezza di G. B. Vico.**

Ungaretti lembra na abertura de sua aula, que 1937 é um ano de **onoranze all'altissima memoria di Cartesio,** portanto a escolha do pensamento viquiano, como tema do seu primeiro ciclo de aulas, além de uma imediata reviravolta polêmica, é, por si mesmo, uma explícita escolha de campo, uma declaração de princípios. Ele inicia assim: **è il pensiero di Cartesio che, provocando in quello di Vico l'antitesi, il dramma, sempre filosoficamente, sempre storicamente indispensabile per andare avanti, darà a Vico il modo di giungere alle sue sintesi della scienza nuova** (43:XXXVI).

E logo em seguida Ungaretti toma as distâncias através de interpretações de marca idealística-crociana, declarando-se surpreso que: **idealisti come Croce e Gentile abbiano dato risalto ad altre ragioni da quella principale indicata dal Vico stesso per spiegare come sia passato a restituire nel sapere umano, un posto alle matematiche, cospicuo ancora, ma non più esclusivo** (43:XXXVII).

Para ele, a intuição genial de Vico parece estar no fato de que o princípio do **homem-faber** seja constantemente acompanhado pelo princípio fecundo do **perire**, do perecer, não entendido como morte, mas no seu sentido de **per ire**: ir-se, percorrer, passar através de ... Em seguida Ungaretti explica esta afirmação dizendo que Vico tem o sentido trágico da vida. Ele sabe que o tempo histórico é composto por uma parte clara e conhecida pelo homem, porque é feita por ele; outra parte obscura, da qual o homem tira a sua noção quantitativa do tempo. Esta parte carrega em si o **parecer**, que é o transcorrer do tempo, de um ponto ao outro, ao qual damos o nome de morte. Até aqui estamos no âmbito de um Vico lido com a mediação de Leopardi, mas existe ainda Bergson e o seu Conceito de Evolução, não mais como produto de ações mecânicas, resultante do impacto entre o indivíduo e o ambiente, mas como evolução da vida, ou seja, de uma vida que inventa, de qualquer maneira, as próprias formas.

Num balanço de trinta nos de reflexão sobre a arte, em **Ragioni d'una poesia**, de 1949, Ungaretti escreverá: **Leopardi s'era reso conto, dopo Vico, di ciò che in realtà è una durata. Non si tratta affatto dicendo durata di tempo fattosi immobile** (43:763).

Na sua **Scienza Nuova**, Vico deixa um espaço de manobra em aberto, e a possibilidade de uma retomada. Ungaretti quer acreditar que Vico, na **Scienza Nuova**, enseja a possibilidade de

uma retomada; ele não se cansa de exemplificá-lo dizendo: **Per esempio, la notizia, dico la semplice notizia che si bombardi l'atomo, ha fatto nascere un mito nella mente del fisico che lo bombarda, che è giunto per i soui calcoli e le sue especulazioi a quella sua possibilità di bombardare l'atomo (...) Ed ecco già che una semplice notizia ha portato fra gli uomini qualche cosa di moralmente nuovo. Ha portato in loro una certa variazione morale (...)** (43:766).

Aqui está o nó central, o impasse em que se debate Ungaretti; é também o momento de menor carga do pensamento viquiano para sua leitura.

Ele continua: **Il singolo fa cose di cui ha scienza perché le ha fatte, di ciu la sua mente rittiene l'aspecto nominandole. Il fare e il parlare, il fare e il linguaggio, il fare e dal fare le pietre della sua scienza: il linguaggio col quale si costruisce la mente, (...) l'uomo, per avere una misura di sé, - diciamo una misura morale - si è fatto e si va facendo le sue lingue (...)** (43:767).

Ungaretti estava convencido que se devia insitir sobre a seguinte idéia do Vico com relação à linguagem, idéia obvia, mas na qual, antes dele, não se refletira nunca no sentido histórico, e por motivo mais simples, porque este sentido histórico será revelado por ele, Vico: é com a língua que o homem se manifesta e consagra tudo aquilo que fez: poesia, números, leis e, por fim, no objeto mais insignificante saído das suas mãos, ele é o falante e dono de sua medida moral.

A importância da poesia contemporânea é marcada por uma brusca passagem: a tensão dos momentos de crise aponta para dar nova força de equilíbrio à potência moral do homem, para encontrar na poesia e no direito daqueles meios conhecedores, que lhe permitam ter plena consciência dos seus meios materiais e dominá-los, que é um ato de fé pronunciado, mais do que uma

resposta satisfatória a uma pergunta, que de fato voltará insistentemente, e até obssessivamente, nas últimas reflexões ungarettianas sobre a arte.

Ungaretti escreve em **Ragioni d'una poesia: L'ho imparato a mie spese, e lo so - che la poesia non è se non quella scienza dell'anima che tanta scienza materiale minaccia ogni giorno da morte. Essa non è se non quel mestiere perduto che ogni generazione ha da rimparare, frugando nella memoria di un lontanissimo Eden-sempre più e sempre più remoto** (43:767).

Ainda que numa sociedade onde **le vicende sembrano progressivamente trasferire la memoria dall'uomo agli strumenti ch'egli inventa** (43:765) a ação do artista se configura ao poeta como desafio aos limites do paradoxo, da auto destruição; e continua: **fu così sempre, ma oggi sembra che avvenga in modo da togliergli ogni capacità di regolare le consequenze dai suoi strumenti scatenate togliendogli progressivamente ogni libertà di personale ricordo** (43:765).

Essa vontade de encontrar, a qualquer custo, um antídoto para uma crescente consciência da inevitabilidade do fracasso, percorre com tons violentamente dramáticos e inquietantes, as reflexões ungarettianas dos anos '50 - '60; a propósito, pode resultar alguma leve eficácia, nesse sentido, o ler um dos seus últimos ensaios, **(Poesia e Civilità)**: se a civilização das máquinas se configurava então como **la maggiore impresa della memoria**, e, ao mesmo tempo **impresa in antinomia della memoria**, mas com a antítese tida como elemento germinativo, dimâmico, indispensável para estimular a capacidade criativa mitopoética do artista. Agora Ungaretti vê o homem, frente à máquina, **in situazione di stranezza: Di continuo viviamo l'acceleramento portato alla storia dalla macchina, la precarietà che ne viene agli istituti sociali, e al linguaggio che non sa più come fare per avere qualche durata da potersi volgere indietro e in qualche modo verificarsi lungo una qualche prospettiva** (43:872).

O mito viquiano dos **Inizi**, continua a funcionar como polo de atração, mas uma navegação que perdeu totalmente a confiança de um provável ancoradouro.

Agora Ungaretti se pergunta sobre a palavra **senza**: sem, vazio, vago no homem: **quale sforzo dovrà sempre più fare l'uomo per non essere senza amore, senza dolore, senza tolleranza, senza pietà, senza ironia, senza felicità, senza fantasia; ma crudele, con il passato crollato, freddamente crudele come la macchina? Quale sforzo dovrà sempre più fare per ridare valore sacro alla vita e alla morte?** (43:872).

Ainda em **Riflessioni sullo stile** (1946) (43:723), Ungaretti indaga sobre o problema da língua e do estilo da criação artística. Ele diz que, sendo ainda idefinido, o século XX busca a sua própria língua; no entanto, não existe um modelo ao qual o artista contemporâneo não tenha recorrido, não para copiá-lo, mas para buscar neles o resgate de uma tradição onde se apoiar para a renovação poética. Cada um dos poetas passados poderá trazer sua experiência para uma redescoberta lírica do próprio universo individual.

O artista de hoje deseja que lhe seja concebido o estilo como um fato de unanimidade social, e não somente como um fato pessoal, como um fato simbólico, no qual se projetam os traços distintivos da própria consciência, mas só como a afirmação da liberdade e da unicidade insuprimível da pessoa humana. Será sempre uma causa de muita dor para o artista o ter que resignar-se em criar suas obras exclusivamente por fato pessoal, mesmo se por um milagre divino o seu trabalho seja tomado e resgatado por uma aura de poesia, tornando-se o mais verdadeiro princípio de estilo novo.

Para o artista contemporâneo, podia ser indiferente, e esteticamente era indiferente, que os modelos, aos quais ele se voltava para orientar-se, pertencessem a uma época ao invés de uma outra. Mas não se voltava para modelos que não apresentassem sugestões técnicas, mesmo se de índole poética diferente, quando, na sua alma, tudo reclamava um confronto com a ordem coletiva de vida, que podia, inadvertidamente, estabelecer o arquiteto de uma catedral gótica. Mas existe o perigo de tomar as pesquisas de linguagem como um fim em si mesmas, e não como ditadas pela inspiração e pelo conteúdo, por exigência de forma e estilo. O perigo e o absurdo é que se façam pesquisas de linguagem não tendo nada a dizer.

Na verdade , afirma Ungaretti, se a poesia nova assumiu, a partir da metade de '700, uma certa atitude de simpatia assimiladora, isso significa que ela tende à universalidade, que ela não trai nem mesmo a sua função e substância religiosa.

Se o povo, ou a comunidade humana, parece destacado da atividade artística, da ciência e da palavra, não é porque os poetas estejam fechados numa torre de marfim, ou porque a poesia esteja em crise: é porque a sociedade, num certo ponto, se desinteressou dos valores não práticos do espírito e tornou-se hostil a eles. E também porque essa sociedade não faz tudo o que deveria fazer, para defender a arte, a ciência, a cultura: para elevar a comunidade.

A poesia é, e não pode deixar de ser, a afirmação da autonomia da pessoa humana, enquanto ela não é, e não pode ser, senão a carga, o reflexo, o símbolo inconfundível, inimitável do

particular, do qual lhe surgiu a vida. A poesia, por isso, é individual e inimitável; mesmo a poesia popular ou a primitiva.

A poesia é a tal ponto individual e inimitável que é intraduzível. A tradução é a prova de fogo a demonstrar o quanto a poesia é individual e inimitável. Não é traduzível o ritmo, pois cada língua apresenta os reagrupamentos próprios das palavras, quanto à sua índole ou tamanho. Não é traduzível o andamento silábico, pois a primeira diferença sensível entre as duas línguas reside precisamente nos valores fônicos. Não é traduzível o conteúdo, porque todo conteúdo é animado e envolvido no segredo de uma presonalidade. De outra maneira ela não seria uma personalidade única, como o é fatalmente toda pessoa humana. Também o conteúdo estará sujeito à interpretações. Em fim, não é traduzível nem a forma, nem o estilo, onde todos os demais se somam, se fundem e vivem.

Quando se traduz poesia, cria-se um novo poema que pode mesmo possuir os mesmos títulos e temas, mas é obra de um outro poeta, o tradutor.

Para Ungaretti, a principal causa da fraqueza da poesia moderna poderia ser buscada naquilo que ele tem de lembrança, pois a lembrança está inserida na poesia hodierna como todo e qualquer ato humano. O próprio objeto, materialmente presente diante de nós, é lembrança, no próprio ato de reflexão da nossa mente, porque a mente não poderia refletir se não tivesse apreendido da lembrança o ter consciência e o nomeá-lo. Isto porque, existirá a passagem de um certo tempo entre o momento tomado como mira no objeto e o momento em que o observador terá uma clara e distinta percepção dele: e isso só será possível,

realmente, depois que tiver passado o momento da ação de olhar. A lembrança, portanto, é um dos caminhos que a poesia tem para transmitir aos outros as suas mensagens. Assim, não existe uma arte para o indivíduo e uma arte para as massas: existe a arte, existe a poesia, ou seja, existe um incessante enriquecimento do homem , do patrimônio espiritual humano, através da obra de particulares, ou de cada indivíduo

O grau da tragédia humana é experimentado diferentemente por cada poeta em particular: segundo a sua própria fé, a sua veia poética, a sua própria cultura, o seu gosto, a sua inteligência, o seu dom e sua própria fantasia. Mas nenhum verdadeiro poeta poderá deixar de pertencer ao seu próprio tempo, sem se entregar completamente a ele. São características que dizem respeito exclusivamente ao gênio, às possibilidades humanas e técnicas de cada poeta.

No ensaio **Indefinibile aspirazione** (43:741) de 1947-1955, Ungaretti reafirma a não definição da poesia. Para ele, a poesia se manifesta mesmo é o momento da expressão, que mais agitam e atormentam os pensamentos, que mais profundamente pertencem à própria razão da vida, que se mostram como sua mais humana verdade, mas numa vibração tal que parece quase ultrapassar a força do homem, que nunca possa ser conquista nem de tradição, nem de estudo, embora se nutra tanto de um quanto do outro. A poesia é um dom, é o fruto de um momento de graça onde não tenha sido estranha, especialmente nas línguas de cultura mais antiga, uma paciente e desesperada solicitação. Os modos da poesia são infinitos, tantos quantos forem os poetas do passado e os que ainda virão. Toda pessoa humana tem os seus momentos de efusão

poética.

Ungaretti fixa três pontos para a poesia: a poesia é de todos; ela brota de uma experiência estritamente pessoal, na sua expressão, ela deve levar a marca inconfundível da individualidade de quem a exprime, e deve ter, ao mesmo tempo, aquelas caracrterísticas de anonimato, de coralidade, pelas quais ela será poesia, as quais farão com que ela não seja estranha a nenhum ser humano.

Sem diminuir muito a importância dos seus primeiros esforços, sem menosprezar os seus contemporâneos futuristas, crepuscularistas ou vocianos, no meio dos quais Ungaretti dera os seus primeiros passos, o poeta percebe como a palavra devesse chamar para si o nascimento de uma tensão expressiva que a colocasse na plenitude do seu significado. Ela excluía do seu objetivo poético toda palavra que fosse envolvida pelas pompas vazias de uma onda oratória, ou que reluzisse em luxos decorativos e estetizantes, que fosse prevalentemente tomada pelo humorismo pitoresco, ou pelas melancolias sensuais, ou mesmo por fins não puramente subjetivos e universais.

A guerra mostrou a Ungaretti o único ensinamento válido, humano, que ela pudesse realmente dar; era o ensinamento que mais contradizia àquilo que se esperava dela, que dela esperavam os utopistas de toda espécie, que foi, durante a guerra, a vida misturada ao enorme sofrimento da guerra, foi seu primitivismo forçado: sentimento repentino e sem véus; espanto da natureza e refeita cordialidade instintiva para com a natureza, espontânea e inquieta igualdade na essência cósmica das coisas. Foi todo esse envolvimento de cada soldado, e dele próprio, com o

sentimento e a natureza, tomados com a cegueira das coisas, com o caos e com a morte, que o levou a refletir sobre as origens, obrigando-o a erguer-se na solidão e na fragilidade da sorte humana, quando cada soldado tornava-se um ser escolhido, para provar aos seus semelhante uma luta e uma ânsia desmedida, uma solidariedade fraterna. Foi nesse estado de não extrema lucidez e de extrema paixão, que Ungaretti tomou a sua missão, já prevista anteriormente, de elevar a universal, nos seus escritos, todo esse seu sentimento, que era também dos outros.

Se a palavra foi nua, se ela se firmava em cada cadência do ritmo, em cada batida do coração; se ele isolava a todo momento nas suas verdades, era porque, em primeiro lugar, o homem se sentia homem, religiosamente homem, e a revolução que tivesse que movimentar pelas palavras, naquelas circunstâncias históricas, também era religiosa. Faziam-se necessárias outras reformas, além dessa reforma fundamental da palavra, das letras.

Depois da guerra, acreditou-se largamente numa nova teoria sustentada pelos escritores da revista **La Ronda**. Nela acreditava-se que o verdadeiro estava morto e sepultado, e a poesia moderna não podia encontrar a sua forma se não numa prosa numerosa.

Ungaretti continuou defendendo a sua própria teoria, para demonstrar polemicamente, e com as provas apenas do seu trabalho, que o canto tinha, agora e sempre, exigências métricas muito mais rigorosas. Foram as suas preocupações de então, as buscas de coincidência perfeita entre a tensão rítmica do vocábulo e a sua qualidade expressiva, que era o seu principal tormento durante a formação da obra **L'Allegria**, até às buscas

mais complexas de unidade verbal. Uma vez reconquistada a sua função através do ritmo, parece-lhe que também o verso pudesse reconquistar a sua função, como tinha sido assinalada, para o ouvido italiano, pela natureza fônica das próprias palavras da língua italiana e pela tradição sintática e harmônica trazidas na forma poética por séculos de uma experiência incomparável. Mas Ungaretti nos afirma que ele não partiu do exterior da poesia; não se tratava de aplicar às palavras um esquema métrico: tratava-se, sim, de levar as palavras a tomar naturalmente os desenvolvimentos do movimento rítmico que as ligassem metricamente de maneira harmoniosa, ou seja, de modo que seu sentido se mostrasse mais como potência emotiva, e ressultasse a exatidão expressiva. Nem mesmo a métrica é acadêmica, ela está ligada à vida das palavras, e desde Dante até Petrarca, na opinião de Ungaretti, no prazo de poucos anos, já ela demonstrava uma reforma profunda.

A métrica é um fato de considerável função na poesia; mas será sempre um fato como qualquer outro com relação ao discurso humano, um fato de valor subordinado. O fato capital no discurso humano são as coisas que cada um tem para afirmar, para a edificação de todos, a fim de conhecer a si mesmo. Ungaretti meditou sobre a memória, não porque ela fosse desenvolvida por progressos técnicos, que a tivessem levado à razão da plenitude de significado, é que a própria memória tinha o trabalho de dar vida à palavra, infundindo-lhe peso, estendendo e tornando-lhe profundas as suas perspectivas.

Uma palavra que tem vida de muitos séculos, que dentro da história, e através dela, reflete tantas coisas diferentes,

que nos coloca em contato com tantas pessoas, cuja presença carnal desapareceu da terra, mas cujas palavras se manifestam ainda, como presença, no espírito dos poetas. Uma palavra que pode levá-los a sentir o seu conforto, através da sua dor, dentro de uma história viva, de luta milenar do seu trabalhador e dramático povo. Uma mesma palavra que tenha atraído, com tanta verdade e beleza de efeitos, um Leopardi, que podia ainda sugerir a um poeta o caminho melhor para enriquecer-se moralmente e também nas suas expansões líricas. Foi assim que Ungaretti sentiu como a sua poesia tivesse sempre mais que compenetrar-se na memória, quase que assumindo-a como seu tema ou música substancial (43:745).

A memória compreende para Ungaretti, a mesma antinomia do indivíduo nos confrontos da sociedade moderna, a mesma posição do homem a respeito de Deus, a mesma humanidade do homem de um ser por sua natureza e sua vontade tão frágil e tão grande, a mesma casualidade e a mesma finalidade que, desde o princípio até à comunicação dos séculos, unem o homem na mesma tragédia inúmeras vezes repetida pelos nascimentos, pelas mortes, pela inquietude, pelo ódio e pelo amor. Tudo isso se compendiava na meditação de Ungaretti sobre a memória. As mesmas paisagens sempre o animavam na lembrança. Havia sempre o mesmo pressentimento de catástrofe, que lhe vinha ao refletir sobre a hodierna crise político-social e na irremediável inexatidão dos homens, a mesma luta para sair das incertezas diante da idéia do sobrenatural; as mesmas passagens de um erro à ilusão antes de prever a verdade suprema que tudo atesta. O homem é homem através da sua capacidade de lembrar, que atinge o ímpeto e o sofrimento.

A memória que conduz à poesia é aquela que contém uma antítese, que a move, tornando-a cordial e amável. Ela conduz à poesia porque leva o homem e a palavra ao ato de desejo de renovação do universo, pelo qual a humanidade faz na terra a sua longa viagem de espiação.

A aspiração extrema da poesia é compor o milagre nas palavras, de um mundo ressuscitado na sua pureza original e cheio de felicidade. A beleza perfeita, que era a idéia divina do homem e do mundo no ato de amor onde foram criados, é a que toca as palavras e os poetas no auge da sua criação.

Ainda em Ragioni d'una poesia Ungaretti reflete sobre os problemas da expressão poética e do estilo, devido à dificuldade decorrente da correspondência necessária entre a vida do homem Ungaretti e a sua expressão poética. Mesmo não sendo um filósofo, nem agindo como tal (na sua apresentação de um culto abstrato), o poeta Ungaretti teve oportunidade de registrar por escrito as suas reflexões e assim torná-las públicas. Ali se coloca idéias surpreendentes, como, por exemplo, que os abismos, ou labirintos interiores, do homem são percorríveis e observáveis. Trata-se, para ele, do obscurecer o mundo com os meios mais simples, da mesma forma como acontece aos abismos humanos, ao torná-los percorríveis e observáveis.

Mas esse obscuro, ou sombrio, não é o obscuro material das coisas, não é uma noite passageira, nem um efeito de fumaça, ou de névoa; nem mesmo é o sombrio de uma rocha, que pode ser destroçado juntamente com ela, mas é o obscuro do espírito no seu último limite.

Sabemos muito bem que, se para o homem, tudo se apoia sempre sobre um dado obscuro, nunca ninguém estará em condição de

resolver-se humanamente em tal dado, sem se confundir, sem se perder e acumular-se. E nunca exitirão luzes humanas, capazes de tornar mensurável esse dado, a ponto de fazê-lo claro para nós. O mistério existe e está entre nós. Basta não nos esquecermos dele. E com o mistério, caminhando lado a lado, há o limite, a medida de alguma coisa que se lhe oponha. Não é o limite do próprio mistério, de algo humanamente insensato, mas de algo que num certo sentido se oponha ao mistério, sendo, para nós, a manifestação maior que é este mundo terreno, considerado como uma contínua invenção do homem.

O ponto de apoio será sempre o mistério. O mistério é o vento, o ar que circula em nós e nos anima; mas, no entanto, nós somos levados a preocupar-nos com aqueles desenvolvimentos que dão situação melhor a uma árvore numa paisagem, por aquela trama de relações que não suporta desvios, senão quando se sofre uma mudança de caráter (43:307).

Por isso a arte terá sempre um fundamento de predisposição e de naturalidade; mas, ao mesmo tempo, terá um caráter racional; admite todas as probalidades e as complicações do cálculo.

A metamorfose, para Ungaretti, é o dom pelo qual a palavra nos reconduz, na sua origem e na sua carga obscura, no mistério, deixando irreconhecível a maneira como ela surgiu para opor-se, para transformar as coisas; num certo sentido, ela se opõe ao mistério. Esta é a definição da arte greco-latina, a arte ocidental, a mediterrânea, arte de prosa e de poesia, abrangendo séculos e milênios de arte. Esta arte pode-se também dizer milagre: o milagre do equilíbrio, oriundo das transformações das

coisas.

Ungaretti disse e reiterou que o mistério não pode ser negado, ele é constante em nós: numa obra de arte, a lógica precederia a fantasia, se lógica e fantasia não gerassem a mudança. Todo o poder de evocação da realidade, aquele poder mágico de restituir para sempre, movimentando a fantasia, um momento qualquer da realidade, a arte obtêm pela sua força geométrica, principalmente. O dom dos verdadeiros artistas estará, com certeza, no conseguir dissimular esta força. Há limites e proporções a serem observados pelo artista, que não podem nunca ser descartados. Como exemplo desta colocação, Ungaretti cita o seguinte: **un uomo può gettare un ponte, semplificare i mezzi di comunicazione, non abolire le distanze, tanto meno una distanza umanamente inconoscibile come quella tra l'effimero e l'eterno** (44:LXXI). Para um artista, é tão difícil chegar à grandeza da arte que, quando alcançadas, contêm uma melancólica serenidade.

Já em 1930, Ungaretti se dizia preocupado, naqueles primeiros anos do após guerra, no sentido de se reencontrar uma ordem também no campo onde, por vocação, ele se encontrava mais diretamente comprometido, ou seja, no campo da poesia.

A memória, para Ungaretti, parecia uma âncora de salvação. Ele dizia ler e reler humildemente os poetas que cantavam, ou cantaram os seus anseios. Como ele próprio dizia nesse mesmo artigo (44:LXXI): ele não procurava o verso de Jacopone, de Dante, o de Petrarca, de Guittone, de Tasso, de Cavalcanti o de Leopardi: ele procurava neles o canto. Não era o hendecassílabo de um, nem o eneassílabo, nem heptassílabo de qualquer outro que ele buscava: era o hendecassílabo, o

eneassílabo, o heptassílabo, era o canto italiano, o canto da língua italiana que ele buscava, constantemente através dos séculos, através da vozes tão numerosas e tão diversas de timbre, tão zelosas da própria novidade, cada um tão singular ao exprimir pensamentos e sentimento: era, dizia ele, a batida do coração que queria sentir, em harmonia com a batida do coração dos seus maiores, numa terra tão amada.

Assim nasceram, de 1919 a 1925, alguns poemas, em que ele procurou afinar com chave de hoje um instrumento musical antigo, que tornado novamente familiar, todos cameçaram a adotar.

Para Ungaretti a poesia italiana floresce de um estado de perfeita lucidez: técnica, sensações, lógica, sonho ou fantasia e principalmente sentimento. Tudo isso ganha um significado para o homem-leitor, quando objetivado por um poeta numa palavra que o cante.

Devemos concordar com o fato de que Ungaretti cometera um erro quando, em 1922, dizia que em Dostoievscky não havia senão fantasma que se tornava multidão por potência alucinante do escritor.

Discutindo o desenvolvimento histórico da poesia italiana e européia, Ungaretti concluía que há, realmente, uma multidão, não de fantasmas, mas de corações feridos, dolentes; de uma dor infernal dos acontecimentos reais. é uma multidão, onde cada uma das pessoas é válida, não por aquilo que fez ou pelo que quis fazer, mas por aquilo que sonhou fazer. O sonhou é dito num sentido literal: significa algo como que o aparecimento num estado de sono, que não se sabe como interpretar, e é contado como se um cego de nascença contasse a sua visão do mundo. Quando

se fala muito do Divino e de Deus, no fundo está o horror da vida, é o sentimento do nada que equivale ao sentimento do Divino: é o sentimento de uma humanidade que não se diferencia dos outros senão pela multidão monstruosa e torturadora das suas próprias fixações.

Logo depois de um certo tempo o seu exame de consciência tomou outra direção: de inquietude, perplexidade e angústia, como a que lhe perturbava a alma em Inno alla Pietà. Aqui não se trata mais de entender o limite como meio para esclarecer o sentimento do mistério, mas o abrir os olhos assustados diante da crise de uma linguagem, diante do envelhecimento de uma língua, ou seja, da ameaça do perecer de uma civilização. Tratava-se agora de buscar razões de uma possível esperança no coração da própria história, ou seja, de procurá-las no valor da palavra.

O humanista atribui grande importância à memória, mas Ungaretti escolheu modelos estáveis da beleza formal do século XVII, que era um século violento de expressão, que encontrava, muitas vezes, na identidade entre memória e fantasia, o excesso de fantasia que lhe permitirá encontrar os modelos quebrados numa forma nova, mas não menos regulada pela classicidade. A memória do século XIX tem um sentido diferente: o romântico é filosófico, não acredita e nem quer acreditar, em nenhum absoluto, nem mesmo no absoluto das formas perfeitas.

Com Leopardi o tempo torna-se ponto móvel, de referência, a relatividade é que entra resolutamente em campo, a relatividade moral, do bem e do mal, a relatividade estética, do feio e do belo. Esse procedimento estilístico pode ser chamado de

clássico, enquanto Ungaretti coloca nele, num certo sentido, a experiência romântica. Com o romantismo reaparece uma necessidade de inocência, devido à heresia do esgotamento dos velhos metros ultrapassados que já soam falsos, que a inspiração tenha, de vez em quando, de transformar-se em esquemas.

Ungaretti coloca aqui o dilema da composição artística, valorizando a forma ou a inspiração, destacando a memória como a maior empresa criadora da civilização mecânica que desponta. Para ele, la civilità meccanica é dialética: bene e nata nel secolo di Hegel: e la memoria ed e, contrastante colla memoria, il contrario della memoria. Il male viene dalla difficoltà di rimarginare questa scissura vastissima nell'essere (43:319).

Em Leopardi, o homem, tendo retirado o mistério da realidade, observa que a visão do verdadeiro tornara-se horrível, cruel.

Desenvolvendo este pensamento Nietzsche colocará tudo às claras. A civilização mecânica pôs o sofrimento humano entre estes limites. E todo homem moderno de boa vontade deveria ter por lema o reconciliar o verdadeiro com o mistério. Portanto, o poeta de hoje tem tido como primeira preocupação a conquista do ritmo, mas ele era reconquistado através do reconhecimento da forma. E para não negar a inocência ele não negou a memória. Ele se preocupou em ouvir o verso mais antigo de sempre, porque ele exprime a própria fatalidade de uma língua. Não se podia mudá-lo, sem correr o risco da morte no corpo de uma língua, cuja vida vem de séculos. Mas o poeta moderno carregou, em cada segmento do verso, uma tal intensidade e um silêncio tal, que verdadeiramente o ritmo se libertva, finalmente, da sua velha camada de fuligem, a respiração cadenciada: o ritmo, a natureza.

Os ritmos nos versos são, para Ungaretti os espectros de um corpo que acompanha, como dança, o grito ou clamor de uma alma. Dessa forma, o poeta aprendeu de novo a harmonia imitativa, porque ela é indefinível, mas é, ao mesmo tempo, o unir à palavra, com todo o ser físico e moral, um segredo que dá movimentos, permitindo uma idéia mais humana e menos romântica da máquina e da memória.

A máquina chama a atenção por si mesma, porque fecha em si um ritmo, ou seja, o desenvolvimento que o homem tirou do mistério da natureza, que ele exigiu do povo, em que lhe faltou a inocência. A máquina é uma matéria formada, severamente lógica, na obediência de cada mínima fibra, com uma ordem complexa. Ela é o resultado de uma cadeia milenar de esforços coordenados. Não é uma matéria caótica. A sua beleza sensível está a um passo de intelecto.

Assim, no uso do verso, na tentativa de colocar em movimento, artisticamente, acionando as alavancas imateriais de uma máquina suprema, o poeta italiano, no caso, volta a reconhecer a sua condição de ouvir, através do próprio ritmo da máquina, do progresso contemporâneo, o mesmo ritmo persuasivo à música da alma, ouvido pelos seus antepassados. Aquela mesma música que leva ao ponto, do qual, soltando-se no mistério, a poesia pode, nas raras vezes da sua perfeição, ilustrar-se como inocência, voltando-se, mais uma vez, ao sentimento da natureza, ao estado profundo de consciência que está presente em toda a poesia contemporânea.

O poeta atual tem o sentimento profundo da natureza, porque é poeta que participou e que participa de revoltas, entre as mais tremendas da história. Ele experimentou, e ainda

experimenta de muito perto, o horror e a verdade da morte. Ele aprendeu o valor dado ao instante, no qual conta só o instinto. É através dessa tal familiaridade com a morte que toda a sua vida lhe parece um naufrágio. Não há objeto que não reflita o naufrágio: para ele, é a sua própria vida, do princípio ao fim, aquele outro objeto qualquer, sobre o qual ele lança o olhar por acaso. A sua, é uma vida mais do que objetiva. É o homem tornado objeto dele próprio, do progresso, da sociedade e até da própria poesia; porque o poeta de hoje é levado a tender para uma liberdade ética decisiva. A palavra é tomada por ele como uma palavra em estado de crise. Ela sofre com ele, sendo experimentada mesmo na sua intensidade, sendo levantada no escuro, no secreto, ferida pela ausência de luz. É portanto, uma palavra **obscura** e absoluta, que sai do próprio intelecto, sem interferência visual e externa aparente, pois ela nasce da própria imaginação das coias vividas pelo seu criador ou poeta. A sua expressão quase que se destaca do **infinito** de um sonho, não fosse a realidade brutal da vida. Sua palavra se movimenta pela necessidade de arrancar a máscara do real, de restituir a dignidade à natureza soberana, de conferir-lhe a trágica majestade. Por isso, o poeta hodierno é um homem do seu tempo, já que tudo isso acontece à palavra de um poeta atual do plano de inspiração. No plano da gramática, para Ungaretti, quando se trata de verdadeira poesia, forma e substância se fundem uma à outra pela mesma necessidade. Fundidas, elas são levadas a um mesmo furor de comoção. A poesia é forma pela sua natureza extremamente sintética. Naquele momento, no esforço de voltar a revelar-se a si mesma, ela se desespera, no sentido de tornar

visível e queimar em si, como um raio, toda a memória humana.

Os meios, aos quais o homem recorre, no final são sempre infelizes, visto que nunca lhe consentirão nada além da imitação banidora do fôlego criativo. Não se imita a arte em si, mas tenta-se imitar a própria criação. Porém, se a irredutível miséria terrena é demosntrada num variar de meios retóricos de cada momento histórico, ou de poeta para poeta, pode acontecer que, tendo que comunicar o sentido de uma estabilidade, o poeta contemporâneo acabe intensificando a estabilidade de um elemento verbal, escolhendo à sua maneira particular, aquele elemento capaz de concentrar o complexo maior e mais compremetedor de mudanças. Talvez no desejo de esquecer as mudanças e a estabilidade, substituindo-as por sua própria pessoa, pura e original, que está irremediavelmente comprometida por elas. Talvez quisesse que o próprio eu, ao mesmo tempo em que o eleva a símbolo de damo, lhe oferecesse a faculdade de curar-se a si próprio, de tornar-se, no mesmo instante, inocente, pelo próprio escesso de auto-escárneo, pela humildade excessiva e o horror que está presente no grau de denúncia, de envelhecimento, de corrupção e de desfacelamento alcançado pela natureza humana.

A busca de uma palavra que possa ressoar de silêncio no segredo da alma e uma palavra que tende e encher-se de mistério. é uma palavra que pretende maravilhar-se através da sua pureza original.

O poeta hodierno busca, em fim, colocar em contato imagens distantes, sem uso de fios. Da memória chega-se à inocência, ao éden, como distância a transpor; mas como num raio, em um lampejo apenas. Talvez ele aspire entrar em contato com

imagens distantes, porque nascera num país distante daquele dos seus descendentes; ele pode, então, ter nostalgia ou saudade de um clima ausente, imaginário. E quando, do contato de imagens, surgir a luz para o poeta, então haverá poesia, e tão grande será a poesia para aquele homem que deseja subir do inferno da vida até Deus, quanto maior for a distância colocada em contato. Talvez, por isso, seja este nosso século um século de missão religiosa.

Ungaretti indaga sobre isso, ao mesmo tempo em que afirma ser uma verdade, devido ao sofrimento tão grande que invade as pessoas, no seu próprio ser. Para ele, na verdade, essa foi sempre a missão da poesia. A poesia contemporânea é testemunha de Deus, mesmo quando é uma blasfêmia. O poeta atual recobrou a consciência de quem tem olhos para ver e, deliberadamente, ele vê; quer mesmo ver o visível, sem violar os segredos do coração. Sua esperança está só em Deus, para atingir, infalivelmente, os abismos dos indivíduos e conhecer verdadeiramente o passado, o presente e o futuro. Ele sabe que o coração humano não é apenas uma cavidade cheia de imundícies, de maldade, como acreditam os libertinos. Nele há também fraquezas, ânsia e também o medo de ser descoberto.

Num artigo, ou discurso, em São Paulo, ele medita a certa altura que até certo ponto se deve, renunciar à memória diante dos próprios sinais memoráveis, já que, recorrendo à razão obscura que deixara o seu traço atrás de si, não chegavam, imitando-os fielmente, senão a decifrar, cada um deles, o seu próprio particular, individual e incomunicável segredo (44:LXXXI).

Sobre a questão do tempo, que também flui em sua poesia, ele diz que não há mais condição de calcular a sua profundidade, e de percorrer-lhe , como antes, a escada infinita de planos, colocando cada coisa na sua justa distância; e tudo se confunde num único plano precipitando-se contra os poetas. Eles não possuem outras palavras senão aquelas que nos fornece a cultura; mas uma cultura depalperada por toda a substância histórica, tornada prodigiosa e espantosa como eram o sol, as estrelas e a lua, o nascimento e a morte, para os olhos dos primitivos. Apesar da imitação aparente entre os artistas, cada um traz a sua própria experiência para a arte; experiência vivida, trazida à arte como uma redescoberta lírica do próprio universo particular. É justamente essa a tônica principal da obra ungarettiana: a preocupação com o seu mundo particular em relação, quase que de alerta, para com o mundo que o cerca. Ele expressa ainda que segundo as diferentes épocas e as diferentes personalidades, o artista sempre expressou os instintos comuns dos vivos, a fome e a sensualidade, os imutáveis instintos de conservação e, infelizmente, de destuição; mas expressou também uma sua necessidade religiosa de conhecer as razões casuais e as finais do viver; mas expressou também uma sua necessidade de sentir-se unido a todos dos seus mortos, a todos os desaparecidos e a toda a realidade do Universo; mas também expressou o maravilhoso prazer que uma natureza desolada ainda está em condição de oferecer. (44:LXXII).

Aqui ele interroga sobre a humanidade, entrando na polêmica atual da tranquilidade econômica da sociedade em geral. De uma tranquilidade que garante a cada indivíduo a livre

afirmação da dignidade humana, que só seria possível se o trabalho, fosse razoavelmente organizado no mundo.

A sociedade, para Ungaretti, é a responsável pelos muitos desajustes do próprio ser humano e da sua relação comunitária. Todos os fatores envolventes da ação humana são suportados pela sociedade que, uma vez doente, pode fazer ruir todo o edifício humano: Non è l'arte, non è la scienza, non è la cultura che devono arrestari nelle ricerche rivolte ad arricchire il patrimonio umano: è la società che deve conseguire un assetto più umano (44:XCIV).

Para Ungaretti, a poesia é salva e renovada sempre, ela não se fixa em cânones a serem respeitados, embora tenha sofrido muita pressão para isso em épocas passadas. Ela é salva como por milagre. Ungaretti busca então outros campos, embora impressionado ao saber que em arte contavam a paciência e a tradição; mas que contava ainda, na realidade, somente o milagre. De qualquer forma, o que importava mesmo para o poeta Ungaretti é que nunca poderia existir poesia sem milagre.

É justamente essa idéia que ele conduz até o fim do seu sentimento. Mais tarde, movido pelo sentir e entender melhor o valor sacro da palavra, proveniente das mesmas dificuldades técnicas, que pondo fim ao sentimento, ele tinha que superar para poder se exprimir como um poeta da sua época. E foram essas dificuldades técnicas, que num certo ponto tornaram-se apocalípitas, tão afim de colocar uma certa dúvida para o poeta: o que aconteceria se os homens não fossem atormentados pelo grande desejo de mudança, pelo problema da desintegração da linguagem ao ponto de serem absorvidos completamente pelo desejo de conseguir a unidade perene da palavra.

Quando comenta Leopardi (43:221), Ungaretti se volta para si mesmo. O sentimento presente em L'Allegria, de que o ato poético e, a qualquer preço, ato de libertação, que só na liberdade existe poesia, voltará vivo e claro em Ungaretti, com a confirmação de que não se tem noção de liberdade, a não ser através do ato poético que nos dá a noção de Deus.

Com o advento da poesia contemporânea, leopardicamente, se admite que ocorrera uma fratura na mente do homem.

Além dessas observações sobre Leopardi, Ungaretti também se ocupara da obra poética de Saint-John Perse. Dessa forma pode-se perceber que as suas observações encontraram um espaço que se estendeu, desde o Romantismo até a nossa época, sem que lhe fosse necessário apelar para a sua experiência pessoal de poeta, ou à sua experiência sobre a poesia italiana mais recente. Ungaretti declara o não valor daquela poesia que, lida e meditada, não deixa na alma do leitor um sentimento nobre que lhe impeça o admitir um pensamento vil, ou de fazer uma ação indigna. A inspiração era assim reconduzida à sua causa profunda, causa poética e moral; dilatavam-se os vocábulos através de efeitos indefiníveis, através de efeitos estéticos, efeitos que não podiam existir senão induzidos pela sua causa secreta, incognoscível, para produzir uma purificação da alma. O que os poetas e os artistas, a partir do Romantismo fizeram, e se propõe a fazer, é imenso. Eles sentiram o envelhecimento da língua, o peso dos milhares de anos que traziam no seu sangue; restituíram à memória a sua medida de angústia e, ao mesmo tempo, mediante esforços cruéis e obstinados, adquiriram o poder de dar liberdade à língua para emancipar-se a si mesma, no mesmo grau que a

afirma.

Quanto ao estabelecimento de um equilíbrio entre expressão artística e atividade social, Ungaretti afirma (43:768-792) que não são os fatos externos que fazem o escritor: é o escritor que julga esses fatos, mediante a própria obra. E, se, se trata de um verdadeiro escritor, não poderá nunca ser determinado por esses fatos. É certo que todo homem, e consequentemente o escritor, está inserido na história, e não pode estar fora dela; mas se um escritor não consegue exprimí-la na sua própria obra, para dar a ela a tarefa da sua personalidade, ele é um escritor secundário, medíocre, do qual a história nem sequer tomará conhecimento.

Segundo Ungaretti, um escritor, um poeta é sempre engagé: empenhado em fazer com que se encontrem novamente no homem as fontes da vida moral e as estruturas sociais, que, qualquer que seja a sua contribuição, sempre tenderam a corromper e dissecar. Se o poeta está necessariamente na história, ele não pode deixar de perceber e participar do sofrimento humano que o circunda: através dos caminhos que lhe são próprios, caminhos que não podem ser ditados a ele, ao exprimir-se ele será naturalmente levado a dar à sua própria atividade um significado de liberação, que está na própria essência da poesia (43:769/771). Quanto à necessidade do escritor em trabalhar ao polemizar os fatos, Ungaretti responde que de fato o escritor, não tendo que fazer propaganda, tem só que exprimir aquilo que nasce do seu interior, aquilo que lhe sai dos entranhas.

No tocante à definição da poesia, ele afirma não saber se ela é possível. Ele acredita e professa que a poesia é

indefinível, que ela manifesta nos momentos da palavra, quando aquilo que é mais caro ao poeta, aquilo que mais o inquietou, que agitou os seus sentimentos e seus pensamentos, aquilo que pertence mais profundamente à própria razão da sua vida, que apareça a ele na sua verdade mais humana; mas numa vibração que pareça superar a própria força do homem, que não saberia nunca ser conquista de tradição nem de estudo, embora incessantemente se nutra desses dois fatores,. Portanto, a poesia é um dom, como comumente é considerada, ou melhor, ela é fruto de um momento de graça, ao qual, porém, é nessecessária uma solicitação paciente e desesperada, como nas línguas da velha cultura. São, portanto, infinitos os modos da poesia, são tantos quantos são os poetas do passado, de hoje e do futuro.

Desde as suas primeiras experiências, vividas na tragicidade da guerra, nas trincheiras, quando diante da morte, não havia o que pensar se não na verdade da vida, Ungaretti diz ter entendido bem essas coisas e ter se esforçado nas suas buscas e descobertas de poesia, para ensinar que todo poeta tem que libertar sua própria originalidade livremente, mas que, ao mesmo tempo, ele tem que lembrar que toda poesia, para ser realmente tal, deve também possuir aquelas características de anonimato que não lhe permitirão o parecer estranha a qualquer ser humano. Toda verdadeira poesia resolve, milagrosamente, o contraste de ser singular, única e anônima, universal. Em qualquer parte, a poesia obedece o seu movimento de evolução. Porém, cada língua precisa respeitar o seu próprio movimento congênito. Para conseguir alguma durabilidade, toda poesia deve fundir ao mistério do ser; deve ser nova, universal, autêntica, deve ter reconquistado a sua

liberdade além das condições de tempo e de espaço, embora não possa fugir do fato de que o homem é jogado na história, e que uma língua marca, por consequência, um envelhecimento histórico, que não pode ser interrompido e que vive no sangue e na consciência do poeta, na sua contínua mobilidade e na sua constante diversidade.

Quanto ao valor revolucionário ou não da poesia, Ungaretti afirma que toda nova obra torna-se, no mundo, uma revolução, quando ela é de valor incontestável. Ela traz em si, despontando, uma parte de obscuridade, e nunca é entendida logo pelo público. Ela será melhor entendida quando a lenda e os comentários a tornarão familiar. Toda nova obra requer um ensinamento, uma divulgação, uma auréola mítica. Mas seria absurdo por parte de um artista puro, o não procurar ser entendido, o mais rápido possível pelo maior número de pessoas. Seria absurdo escrever sem pensar em um leitor, ou num maior número possível de leitores. Nunca houve um divórcio entre o público e o artista. As dificuldades existentes são sempre de outra ordem qualquer. Ele reafirma sempre que a poesia é a missão, a integridade, a autonomia, a dignidade da pessoa humana. Se algum dia ela chegasse a vencer sua batalha, se conseguisse salvar finalmente a alma humana, se um dia, na unidade de fé, a origem do espírito fosse colocada por todos como regra fundamental de toda a sociedade, a poesia teria vencido a sua batalha, e as dificuldades morais, que sempre tão tragicamente dividiram a humanidade, teriam, finalmente, acabado.

A poesia é sempre, se realmente ela for poesia, o ato com o qual um homem tende à pureza, tende a amar, mesmo se o

carne permaneça fraca, aquilo que o ultrapassa: a perfeição humana (43:741).

Somente a poesia, e só a poesia, pode recuperar o homem, até quando o olhar se apercebe, pelo acumular-se das desgraças, que a natureza domina a razão e que o homem está muito menos regulado pela própria obra que não esteja a mercê do Elemento (44:CI).

Em **Difficoltà della poesia** Ungaretti discute profundamente o problema da linguagem poética. Ele sugere que para todo poeta há um problema de linguagem a ser resolvido, e que esse problema só poderá ter solução se tratado de maneira pessoal; que o poeta, quando consegue se exprimir em poesia está sempre apoiado pela história, não podendo nunca deixar de perceber o sofrimento humano que o circunda.

A linguagem, para Ungaretti, depende das pesquisas expressivas que são comuns a um dado período histórico; mas depende também da força singular ou particular de quem a usa para transfigurar a realidade, ou seja, para agir sobre ela, para levá-la a um campo de solitações de esclarecimentos originais.

A linguagem poderia ser uma forma de revestimento da poesia, que, na sua diversidade, mais do que por descrições naturalistas por parte do autor ou por parte de quem lê, se individualiza por inspiração e por gosto, por divinização, por dotes imponderáveis, no limiar de uma filosofia que esteja só preocupada em documentar-se, ou, o que é pior, documentar-se superficialmente, colecionando futilidades verbais.

De fato o verdadeiro poeta encontra dificuldade; ele está sumamente envolvido no ter que exprimir a coisa da forma

mais simples, tendo que colocar nela, ao exprimí-la, a sua própria alma.

Toda obra autêntica, quando nasce, tem como consequência a obscuridade desorientadora do novo, além das obscuridades que não descendem da perícia do poeta: como também a dependência da maior importância da palavra frente a uma realidade que não pode surpreender e tentar medir, se não subjetivamente, quem, para podê-la exprimir, deseja fazer dela uma sua própria realidade poética, uma realidade de alma.

A linguagem não é uma poesia; mas não se pode entender um poema qualquer, se não conhecermos antes, o melhor possível, a linguagem.

A linguagem não é uma poesia; mas é para ela como o corpo é para a alma, como o alimento é para o corpo.

Uma poesia de outros tempos é, necessariamente, mais difícil de se ler do que uma poesia de hoje, somente por causa dos problemas de linguagem.

A linguagem não é a poesia, a poesia vai além da linguagem. A verdadeira poesia não é nem fácil, nem difícil: é siplesmente poesia. Em se tratando da poesia atual, a linguagem quer dizer: tomada de consciência das faculdades, que a poesia tem como impecilho a vencer em cada poeta para manifesta-se, ligando-se a eles, superando-as e traçando nelas as suas instabilidades e variações. Para o poeta e crítico Ungaretti, é um erro falar de decadentismo referindo-se à arte de sua época. As pesquisas de linguagem se resumem e se fecham com a obra **Coup de dés**, de Mallarmé, assim como com as últimas pinturas de Cézanne, onde já aparece o cubismo: fecham-se abrindo o caminho

para novas pesquisas. As pesquisas animadas pelo sentimento da decadência surgem na metade de '700. O sentimento liga-se quase exclusivamente aos sentidos, dá um peso determinante a história, ao envelhecimento a que também a história está sujeita, a história biologicamente entendida.

Hoje, na arte do ocidente, o sentimento é o excesso da matéria que constitui a carga de inspiração. Sente-se que a matéria supera o homem, que, por meio da mais sempre medrosa e crescente potência que o saber do homem tira incessantemente da matéria, também essa potência supera o homem, tornando-se cada dia mais forte a matéria em relação ao próprio homem. Nas pesquisas de linguagem, o poeta perdeu aquela sua tarefa de ter que se dedicar profundamente para encontrar formas nas quais um equilíbrio de liberação, um equilíbrio moral, fosse alcançado com relação à opressão da matéria.

Sua superação na linguagem poética atual, bem como na linguagem das artes figurativas e da música, que é também linguagem de poesia, é manifestada através de máculas obsessivas da matéria, ou de grandes rumores como o leopardismo que também é manifestado por idolatria ou automatismo, ou ainda pelo golpe comum da pessoa humana transformada em boneco, em coisa.

O manifestar da opressão da matéria expressiva, a tensão, o irritar-se ou mesmo o ridículo a que se reduz o poeta, e seu deificar, através de blasfêmias e cegueira infernal, são todas tentativas de invasão da matéria e da libertação da alma. Nela o homem é levado a buscar em outra parte a sua esperança, para melhor sentir a tragédia de cada pessoa sufocada com tanta crueza, e talvez também para recuperar, com meios menos

negativos, a linguagem da poesia.

Para explicar essa sua idéia exposta até aqui sobre a **Difficoltà della poesia** e sobre a crise da linguagem, Ungaretti retoma um pouco Leopardi. Ele afirma que Leopardi acreditava que o vocábulo pudesse ser palavra e não mais termo, que pudesse ter valor não de uma definição exata mas de evocação poética; ser um vocábulo elegante, possuir indeterminação, quando o poeta lhe conseguia dar, além do seu significado preciso, aquela margem de ilusão infinita na qual pudessem vagar a fantasia e o sentimento; aquela margem onde a palavra feita poesia contém o inexprimível.

Para chegar ao ponto de linguagem a que aspirava a sua poesia, Leopardi passou por difíceis etapas superáveis e superadas por toda aquela elegância que lhe era cara. Passa da decadência fatal de cada civilização expressa no variar dos fins temporais, por iteração obsessiva de figuras, de estrofe em estrofe, em **Ad Angelo Mai**, à metamorfose dos enganos que aconteceram na canção **Alla Primavera**, como no prever o valor decisivo da luz na atenção e em todas as pesquisas de linguagem que a poesia, em todo ramo da arte, deverá propor-se na segunda metade de '800.

No canto **A Silvia** Leopardi encontra a coincidência entre cadência rítmica e cadência tonal ditada pela sintaxe. Até aquele momento, para Ungaretti, cadência tinha sido um fato mecânico de ouvido. Pouco antes da morte Leopardi fez a última e maior descoberta: o fragmento.

Os fragmentos estão nas últimas páginas dos **Canti**. Tinha de fato ocorrido, naqueles seu últimos anos, um fato extraordinário para a linguagem da poesia.

Em 1830, Sainte-Beuve publicava a obra de André Chérnier. Eram, em grande parte, fragmentos, eram poemas não editados pelo cultor guilhotinado dos grecianos. Foi esse livro que resolveu aos românticos franceses a técnica do fragmento resolvendo a sua crise de linguagem.

É definido por fragmento aquele trecho do discurso, que, para ser poesia, começa por uma pequena interrupção e acaba por uma interrupção completa. Ele indicava, por esse momento de interrupções, ser apenas angústia freada, um sinal de alarme entre duas catástrofes.

Por ora, só a técnica do fragmento ofereceu soluções de linguagem posítivas à poesia contemporânea. A intensificação, a dilatação, a multiplicação dos valores semânticos da palavra para levá-la a superar-se em um ato de poesia, é a única técnica que permanece no poeta.

A poesia, portanto náo é um erro, para Ungaretti; é sim, ânsia de verdade: ter sede de poesia é fazer ato de humildade, é ter consciência que o homem não procede se não por ilusões e cometendo acúmulos de erros; é ter consciência da própria importância para conhecer a realidade, que só lhe está presente na indeterminação (43:812).

Mas a crise sempre existiu no mundo: há um século, há mil anos, sempre foi assim, é uma crise contínua que parece não acabar nunca. Não a crise da ciência material, seria logo mesmo inconcebível, mas estaria em crise a linguagem científica necessária para o raciocinar com precisão sobre as reações de posse experimental do saber num dado momento histórico; e estaria em crise a linguagem poética, na sua condição de exprimir a

poesia num dado momento histórico respeitando as exigências naturalmente subjetivas de toda expressão de arte que não deixar de cumprir o seu trabalho, que deverá sobretudo, ser distinta principalmente da pessoa que a exprime. Ainda hoje a saída dessa crise acontece todo dia, quando, expressando com arte, o homem chega a dominar moralmente o próprio tempo, refletindo os aspectos terríveis desse momento, refletindo as polêmicas geradas pela cultura em geral, ele chega a dominar o seu tempo, de tal forma, que, por mais rota que lhe pareça a realidade, o seu canto possa chegar aos segredos do coração com um vocabulário essencial, com um ritmo individual, no próprio tempo, que possa ser ouvido e dito novamente, mesmo que em forma de grito, que consiga ultrapassar o segredo do ser por um só instante.

Sempre existiram crises de linguagem, talvez não tão desconcertantes como a crise contemporânea, mas ela é contínua, e em poesia ela pode ser a liberação atual. Em poesia a linguagem está em contínua formação, e se frutifica continuamente de poesia (43:792/828).

A.2- A poética explícita no epistolário ungarettiano

Ao entrarmos em contato com a correspondência de Ungaretti com muitos amigos foi como se repassássemos toda a sua vida, pois nela se juntam fatos e datas que nos colocam diretamente ligados à aventura de toda uma existência, especialmente na sua fase de formação quando ele recorria sempre a um amigo.

A leitura e o estudo dos postais e das cartas nos ajudou ainda a nos inteirarmos das profundas relações amigáveis, culturais, ideológicas e morais de Ungaretti com a nova arte de Novecentos italiano e europeu. Essa ligação profunda, esse intercâmbio de idéias, aparece muito mais pelo contatos epistolares daqueles anos, do que nos livros, nas revistas ou nos estudos críticos.

A parte mais surpreendente, inespereda e importante desta correspondência se refere à formação ungarettiana. Desde 1916, com 28 anos, Ungaretti já dera sinal da sua existência literária, marcando a data em cartas e cartões sobre Il Porto Sepolto. Fica marcada também a unidade de uma biografia particular da juventude, da vida no Egito, das relações com o deserto, com o ter vivido em contato com a literatura e com as artes, sem competir e sem ser inserido num clima cultural imposto e não escolhido, o que explica a absoluta originalidade e independência da sua invenção poética. Mas é bem ilustrado o grande conhecimento dos fatos literários, artísticos, filosóficos e políticos que Ungaretti já tinha na sua bagagem cultural.

Percebemos mais claramente, através das correspondências, o fato de que Ungaretti ao longo de sua vida, do seu trabalho (que caminharam juntos e se misturaram) e junto ao nascimento da poética, que necessitava sair do mistério e da vocação trabalhada, era também um crítico dotado de incomum aptidão para a literatura crítica, permeada de exemplares diagnósticos.

O crítico, o leitor, o poeta que ia se formando, que tinha plena consciência de si e das suas metas, vai se revelando

claramente no seu próprio epistolário, como uma firmeza jamais revelada publicamente senão nas correspondências.

A sua primeira manifestação epistolar, sobre a arte está numa carta escrita a Papini, referindo-se a um seu artigo dizendo que, para a arte é necessário haver o artista, assim como para a filosofia é necessário o filósofo mas que as duas não se cruzam pelo caminho. Cada qual segue a sua meta contando somente para o indivíduo aquilo que ele expressa ou faz (28:74).

Numa outra carta do dia 10 de fevereiro de 1914, Ungaretti se posiciona frente ao movimento artístico da sua época dizendo que todo aquele movimento dos modernos, para ele, não passava de um alvoroço como previsão. Porém que ele tornaria compacto e entendido totalmente, como aconteceu à tragédia grega (28:75).

Está colocada claramente a sua não aceitação dos preceitos danuncianos e pascolianos numa carta também endereçada a Pea em 26 de fevereiro do mesmo ano (28:75).

Encontramos ainda uma das cartas mais bonitas e que mostra a riqueza de conhecimento, de reflexão e de visão antecipadas que já existia em Ungaretti, que na época ainda não era muito conhecido como poeta. Ela ajuda a explicar melhor o ímpeto instantâneo da sua próxima primeira estação poética, mostrando a sua identificação com os modernos como Papini e Nietzsche, ao enaltecer o heroismo de uma humanidade fechada em si e resignada pelas dificuldades. Ungaretti se declara amante da arte nova e moderna da era da máquina, do progresso e da tecnologia que se distancia cada vez mais do humano (28:78).

A Carlo Carrà ele confessará certa vez o seu drama interior de poeta que não conseguia realizar-se diante da grandiosidade da vida moderna (28:94).

Devemos dar destaque particular a uma carta escrita a Carrà da Zona de guerra, de 26 de fevereiro de 1917. Uma dessas cartas que ajudam muito a entender ou confirmar a compreensão verdadeira da poética de Ungaretti do Il Porto Sepolto e da L'Allegria di Naufragi; quando ele exalta o valor da liberdade individual que possuímos interiormente. O homem pode estar preso e subjugado fisicamente, mas sua mente e seus olhos são livres para admitir e refletir sobre tudo que acontece ao redor, desde as coisas belas até as mais degradantes situações(28:95).

Através de um cartão postal de 13 de março de 1917, Ungaretti tomou conhecimento de um artigo muito claro contra a sua poesia, publicado em La Brigata e ele escreve a Carrà se desabafando com um misto de prosa e poesia: sarà di uno dei soliti impotenti che non sanno far altro che schizzar bile contro chi, per la sua perfetta salute spirituale, gli fa naturalmente invidia.

Ti dico, come dicevo poco fa a Papini:

Accolgo
questa giornata
che si addolcisce
come un frutto
nel sole

e mi sento fuori, assai lontano dalle porcherie... (28:96).

Em carta de 31 de agosto de 1919 ele confessa a sua angústia, o seu desespero de sentir-se só. Ele escreve para fugir da solidão que o cerca. Através da sua escrita os outros tomarão

conhecimento dele e se aproximarão; só assim ele se sentirá no seio do povo e não mais dentro de um tempo deserto e perdido (28:100).

O seu apoio à arte de Racine, Baudelaire e Mallarmé está explícito numa carta de 5 de julho de 1920 onde ele declara que esses três franceses serão superiores e incomparáveis a muitos que os criticam (28:102).

Ungaretti iniciava a correspondência com Gherardo Marone entre 1916-1918 da zona de guerra. Em 18 de abril de 1916 ele escreve ao amigo uma declaração de poesia. Em poucas frases dessa carta apreendemos a sua definição de poesia como vida, quando ele diz que devemos amar a vida e deixar-nos conduzir por ela de tal modo que tudo possa se transformar em verdadeira poesia.

Já se nota essa preocupação para com a vida sempre contraposta à morte. É o binômio vida-morte, sempre marcante na sua poética, que inicia a sua primeira fase da coletânea Il Porto Sepolto. Podemos relacionar essa colocação de poética dessa carta com o poema Veglia, datado de Cima Quattro, 23 de dezembro, portanto no Natal de 1915:

> Un'intera nottata
> buttato vicino
> a un compagno
> massacrato ... ho scritto
> lettere piene d'amore
>
> non sono mai stato
> tanto
> attacato alla vita (51:7).

Estamos, portanto, diante de uma poesia nova que reflete a vitalidade, a energia; de uma poesia que, nascida na guerra e da guerra, de um espetáculo diário de massacre e da

morte, mostrava que não havia tempo a perder, precisava dizer, dizer com pressa e acrescentar amor à vida, quando tudo parecia perdido na eminência da morte.

Mas não podíamos deixar de mencionar uma carta datada de 14 de julho de 1916, dirigida a Marone, pela qual Ungaretti encaminha o poema **Il Porto Sepolto.** Esse poema a seu ver, não poderia ser divulgado, se não aos amigos, a fim de explicar a coletânea.

Parece que Ungaretti, na realidade, quis fazer, e fez, uma declaração programática e de poética de **Il Porto Sepolto.** Na opinião do crítico Piccioni, Ungaretti agia só através do seu próprio testemunho da poesia, com a participação do mistério, dentro do ritual da criação poética. Em outras palavras: tudo o que ele conseguia transmitir era criado pela sua fértil imaginação (28:115).

Ele escrevera a Marone o que **Il Porto Sepolto** representa para ele. É a sua experiência de quando ele estava na presença da morte e da natureza, mas de uma natureza que ele estava aprendendo a ver e conhecer de um modo diverso, de um modo terrível. Ele está na guerra, participando dela, então não era a idéia de matar ou de ser morto que atormentava, mas a idéia de que a sua maior vontade era de se relacionar com o absoluto que representava aquela tragédia, que levava o homem a encontrar-se no massacre da guerra. Ele afirma que na sua poesia do **Il Porto Sepolto** não há nenhum traço de ódio pelo inimigo e nem por ninguém. O que existe nela é a tomada de consciência da condição humana, da fraternidade dos homens no sofrimento, da extrema precariedade da sua condição.

Existe uma grande vontade de expressão, uma profunda necessidade de se expressar. Há também no **Il Porto Sepolto** uma exaltação quase selvagem do impulso vital, da vontade de viver, que é multiplicada pela proximidade e pela presença diária e frequente da morte. Existe a angústia de viver na contradição constante dos sentimentos.

Ainda o crítico Piccioni (28:115-117) é quem mostra um poema inédito de Ungaretti, que ele envia numa carta para Marone depois de uma folga no Natal de 1917. Intitula-se **Notte** e chama a atenção pelo seu estilo diferente dos já conhecidos até então:

Io vorrei con le mie mani fare un festone di stelle
e legarlo con le mie vene

Io vorrei strappare una stoffa a questa notte bella
e distenderci sopra la mia creatura

Em junho de 1918, Ungaretti envia para Marone **La filosofia del Poeta.**

E subito riprende
il viaggio
come
dopo il naufragio
un superstite
lupo di mare (28:125).

Ainda é o amor à vida, a vitalidade que se transmite e se transforma: a vida humana é uma série de naufrágios, mas a todo instante ela ressurge, depois volta novamente e se abandona ao naufrágio. A cada naufrágio se vai adquirindo, acumulando, experiência e conhecimento sentimental. Vai-se experimentando novos sentimentos através daquela maneira típica, do primeiro

Ungaretti, de passar rapidamente a uma formulação fisiológica ou sentimental para um provérbio, para uma explicação concreta, como o **superstite lupo di mare**. Esses são pontos de referência que valerão sempre para a poesia, para os escritos e para a vida do poeta Ungaretti.

Através do Colóquio contínuo Marone, observam-se outras indicações gerais e particulares de grande importância, no que diz respeito a Ungaretti e a sua personalidade. Como exemplo podemos citar a sua permanência na guerra durante meses, anos de resignação e sofrimento, vivendo uma tão rápida experiência literária italiana e européia nos anos tumultuados de 1913 e 1914, principalmente. Destaca-se ainda a brilhante exatidão com a qual ele vê e descreve o verdadeiro panorama literário italiano. Panorama literário e artístico, sem nenhum aceno de caráter ideológico, filosófico ou político. Sentimos as suas principais preferências por escritores e intelectuais importantes dentro do panorama literário italiano e europeu de modo geral. Entre todos os citados por Piccioni no seu comentário **Ungarettiana** destaca-se um discurso, exaltando Papini, do qual podemos conhecer partes numa carta a Marone de 12 de julho de 1916 (28:127).

Ele escreve muitas cartas, não só a Marone como a outros amigos com os quais mantém correspondência, descrevendo ou criticando, de certa forma, os escritores contemporâneos.

Quanto ao panorama italiano em geral existe uma afirmação oriunda de um momento de aborrecimento ou de fastio nessa carta de 24 de julho de 1917 (28:127), quando ele interroga o amigo sobre a morte da arte de vanguarda na Itália, que acontecerá através dos mexericos.

Percebe-se que foram muito mais escassas, embora presente e essenciais, as indicações de Ungaretti sobre o panorama literário e artístico francês, se bem que a sua permanência em Paris, que representa a sua mais importante experiência entre 1918 e 1921, tenha deixado traços não menos significantes do que os adquiridos nos períodos passados em Milão e em Versilia.

Todavia deve-se observar que no seu primeiro período pariense foram importantes as suas ligações com os italianos, que tinham se tornado pariensienses, como os futuristas, não enquanto tais, mas enquanto pessoas particulares, como Palazzeschi, Soffoci, Carrà, Boccioni. Nesta mesma carta ele propõe alguns temas, algumas iniciativas a serem tomadas na Itália para uma sociedade cultural própria, não deixando, porém, de mostrar uma sua contrariedade para com o Futurismo de Marinetti (28:128).

Na segunda carta a Marone, de 23 de abril de 1916, ele escreve que decidiu calar-se, embora com muito sofrimento e pranto. Três dias depois ele escreve duas composições para **Il Porto Sepolto** mesma linha do pranto que se petrifica, o qual o poeta é imcapaz de fazer parar (28:129).

O seu estado de espírito às vezes era de um exultante entusiasmo, às vezes de um profundo desencorajamento; outras vezes de um equilíbrio compensador, como se soubesse que um equilíbrio humano, a nível de inventividade da inspiração, pode existir somente através de um gráfico que sirva de balanço dos pontos altos das depressões, não permanecendo como uma demostração de humor médio. Ele diz da época em que estava na guerra em meio a tantos outros homens: **Sono solo; anche là ero solo;** e

ainda eccomi più solo, più inenarrabilmente solo che mai. Solo e amaro. Con il coure scuro e teso, con ogni cosa allontanata. Non ne posso più (28:130). Isso resume claramente o seu constante estado de angústia e solidão: um isolamento profundo, uma ânsia e uma angústia pelo destino da humanidade, que transcendia os seus próprios limites.

Mais tarde em 1928: Non ne posso più di stare murato nel desiderio senza amore. Mas ele busca un barlume di poesia conquistata o tutta una novità fantasiosa da donare a qualcuno, che nel mondo, oggi o domani, c'è sempre, chi sappia risoffrirla e rigoderla.

A sua filosofia poética pode, sintética e sombolicamente ser identificada nestes versos: Tra un fiore colto e l'altro donato/ L'inesprimibile nulla, voltar do porto sepolto, do mistério e disperdere os cantos; poesia é: il mundo, l'umanità, la propria vita fioriti dalla parola. Seu lema principal: doar-se aos outros sempre, como sua primeira tarefa: tarefa moral, antes que inventiva e artística. Tudo isso com aquela mediação de que é capaz e à qual ele acenava sempre (Sono sano e indifferente di quel che mi succederà; ho fede nella salvezza della civiltà alla quale ho dato poco, ma certo tutto il mio amore disinteressato (43:24). Essa colocação nos remete ao Lindoro di deserto: Da questa terrazza di desolazione/ in braccio mi sporgo/ al buon tempo. Podia-se morrer pelo cansaço sem ter atingido o primeiro objetivo, falidos até, sem força mesmo para sair em busca de nova luta. Mas não se pode viver sem tentar tudo de si.

Numa das primeiras dentre as suas diferentes expressões de poesia, ressaltadas por Piccioni, se conclui:

Morire come le allodole assetate
sul miraggio
o come la quaglia
passato il mare
nei primi cespugli
perché di volare
non ha più voglia

Ma non vivere di lamento
come un cordellino accecato

Ungaretti tinha dito do **Il Porto Sepolto: Sarà il miglior libro dell'anno** (28:133), demosntrando uma consciência segura de si e do seu trabalho, que aliás o poeta Ungaretti sempre teve, quase que magicamente.

Na realidade esse foi muito mais do que o melhor livro de poesia daquele ano: foi um livro que veio para salvar toda a poesia do século, mais do que qualquer um outro livro o fizera. Ele abre caminho para uma nova linguagem poética italiana, que será usada com maior ou menor intensidade por todos os poetas, especialmente depois das elaboracões sucessivas da própria língua poética (da métrica quebrada, esmiuçada, até a nova reconstrução do verso), desde 1919, 1925, 1928 e sempre, até aos anos da velhice, às últimas poesias de amor.

Ungaretti escreve a Soffici com mais frequência, usando a sua palavra poética e fazendo a sua crítica de arte dos poetas contemporâneas.

No começo de 1919 envia-lhe uma carta, aludindo ao **Porto Sepolto**, e comparando-o a Caligramme de Apollinaire (28:140).

Ungaretti escreve muito sobre o grande amigo e poeta francês Apollinaire. Numa carta enviada a Giuseppe Raimondi, de 19 de novembro de 1918, ela narra, assim como havia feito a Soffici, o acontecimento que marcou o dia da morte de Apollinaire: era o dia do **armisticio**, 9 de novembro de 1918 (28:141).

Também uma carta a Soffici ele faz um outro dramático anúncio sobre a morte de Modigliani e fala da sua arte. Pode-se observar, portanto, nestas cartas, como a morte o preocupa tanto e de diversa maneira.

Angústia e ansiedade leva a momentos de desespero e desejo de morte, numa carta de Soffici para o Capodanno de 1918 e depois ainda em 21 de janeiro ele diz da angústia, do seu desgosto profundo por tudo o que lhe cerca; começando por ele mesmo, por sua própria vida que ele considerava estúpida e de renúncia. Ele confessa que só não recorre à morte para por fim à sua vida, porque considera este ato uma covardia. Ele não tem coragem para realizá-lo. E contiunua numa outra carta do mesmo período dizendo do isolamento, da solidão das pessoas na guerra, dos próprios soldados entre si. Um isolamento que colocava dois países co-irmãos distantes de uma solidariedade comum (52:8).

Numa carta de 9 de favereiro de 1918 está presente a sua solidariedade humana, os frutos do seu profundo sentimento de fraternidade, quase que uma contradição de tudo o que foi dito nas cartas anteriores. Não falta aquela sensação de angústia e tristeza particular. Mas agora com um certo ar de solidariedade por parte dos companheiros que já o tem como uma pessoa diferente e sofredora; merecedora de ajuda para suportar com vida aquela situação em comum (28:140).

Num bilhete, sem data, endereçado da zona de guerra, encontra-se uma manifestação poética na visão ungarettiana do tempo. Aqui se manifesta uma forte melancolia, e ele escreve sobre o inverno com a neve e o frio como a morte que chega. Esse seu pensamento está marcando mais uma oposição em sua poética: a

oposição das cores que refletem ou simbolizam o sentimento da morte: o preto e o branco. Para o poeta a neve é que representa o luto, embora os ocidentes tenham preferido o preto. O negro lhe representa o mistério, o medo, o absoluto, o infinito, Deus e toda a vida do universo. O branco lhe dá o sentimento do fim, o frio da morte (28:143).

Aludimos ainda a uma carta muito significante, que Ungaretti enviou a Soffici em maio de 1918. Nele sublinhamos os trechos onde a poesia lhe tocou, e ele simplismente usou as expressões poéticas que são também registradas em seus textos de poesia. Soffici é para ele um seu semelhante, porque é um homem que não faz conta de que tem um **sorriso di dolce arguta amarezza** e que no fundo há sempre algo guardado e secreto, como no seu **Porto Sepolto**, sempre resta **l'inesauribile segreto** para atingir uma outra gentileza e beleza. E na desilusão existe a ironia de sentir-se no alto, levados pela natureza. Que nem todos possuem o dom de doar-se e poder sorrir de si próprio pela sua situação ínfima, de involuntário infortúnio.

Ainda nesta carta ele diz que não existe outra escola senão o próprio aprofundamento da realidade. Que antes de tudo é preciso que saibamos ser nós mesmos para podermos agir com os outros e com a nossa própria realidade. Enfim, para podermos ser universais (52:20).

Num cartão de 8 de junho ele escreve a Soffici sobre a sua esperança muito grande diante dos nefastos acontecimentos: **Sono inchiodato agli avvenimenti con una speranza violenta; ma non possono prevalere** (52:27).

Pouco antes, em 21 de maio ele escrevia a Soffici sobre os seus projetos de poesia que o cansaço das caminhadas durante a

guerra abafava: In arte non mi sento secondo a nessuno (28:145).

Em 12 de junho envia a Soffici uma prosa poética que não podemos traduzir nem comentar com palavras próprias porque perderia toda essência e toda a originalidade que o poeta usou para expressar o sentimento de um tempo que lhe fora tristemente marcado. É necessário que se repita aqui as suas próprias palavras para não correr o risco de mascarar a beleza dessa prosa

... le notti seguono i giorni; i gorni si levano dalle notti in un coro di mitragliatrici e d'usignoli; la delicata pare la voce intima della brutalità; fratelli topi che guaite in ruzzi d'amore e ci passate sulla fronte stanca per forzarci a un ricordo di ribrezzo. Tutto è in un silenzio d'abisso. Ciò che grida nell'aria, anche la voce dell'uomo, si metallizza.

Da questo sotterra, si percepisce la melodia delle nostre anime smarrite in un riposo al di là (52:28).

Pudemos observar um certo desencorajamento em Ungaretti quando ele escreve sobre a sua situação deprimente de soldado em uma guerra feita só de sacrifícios físicos e morais. Nessa época o seu regimento estava no Bosco di Courton, Na França, sofrendo os mais cansativos e massacrantes bombardeamentos alemães. É quando ele escreveu Soldati:

Sista come
d'autunno
sugli alberi
le foglie

E ele escrevia na mesma carta sobre a sua condição de vivo dentro de uma tão tremenda situação de destrição e lutas. Ele exalta a sua sorte adversa dizendo que nem mesmo a morte o quis: que tantas vezes ele chegou perto dela mas conseguiu safarsi diante da sua fé que o levava adiante (28:147-8).

Em 20 de setembro de 1918 ele alude ainda ao seu **Il Porto Sepolto** à sua ligação com o ambiente e o sentimento da guerra da qual participava dizendo poeticamente refletir sob a luz da luminária do seu destacamento de guerra. Essa luminária seria a luz e o canto, ao mesmo tempo atroz e gentil, que iria fechar o seu livro de poemas, marcando uma outra sua oposição (ardore e tremore). Enquanto o soldado alinhado junto aos outros estava envolvido no tumulto da guerra, o poeta, distante com o seu grande coração italiano (cuore azzurro), a palpitar no peito, escreve palavras de amor (52:46).

Depois nos deparamos com duas cartas de Ungaretti a Soffici que reiniciam a correspondência no ano de 1919. A primeira datada de 11 de agosto, apresenta o desejo do homem Ungaretti em igualar-se aos demais homens enquanto o poeta também se igualava aos demais poetas: o trabalhar para todos, universalizar-se. Já na guerra ele havia representado e defendido todo um povo, agora torna-se pública a sua arte poética e ele aparece como mais um dos intelectuais da época (28:150).

A segunda carta é de 13 de agosto. Nela Ungaretti envia uma versão em prosa de **Lucca**, que depois entrará como poesia em **L'Allegria di Naufragi** (32:100).

Essa mesma versão em prosa foi enviada também a Papini (28:150-51).

Há uma carta sem data enviada de Paris (Rue des Carmes), escrita fora do esquema de carta, tendendo para a prosa literária, em razão do que não podíamos deixar de tomar em consideração. Nela Ungaretti fala da sua melancolia; da sua agonia de nômade que não se fixa em nenhum lugar; do abandono e

solidão em que sempre viveu. Fala da lembrança dos mortos, da amizade que para ele não representa uma ligação com outra pessoa, mas a angústia e desespero de sentir-se sempre só (28-151).

Ele fala de todos estes sentimentos de uma forma poética claríssima usando a comparação e a metáfora para transmití-los.

Em 02 de dezembro ele informa Soffici da boa acolhida que as revistas francesas deram ao livro **L'Allegria di Naufragi**. Comunica-lhe uma manifestação que se está preparando em Paris, e que o tem entre os promotores, em honra a Marinetti. Ele pede a adesão de Papini e de Soffici para que juntos possam participar daquilo que acha válido em Mainetti que é a liberdade de opinão dos intelectuais. Ele não se preocupa com as honras a Martinetti, mas é solidário com o signicado único da reunião que são os intelectuais (52:69).

Em 27 de fevereiro de 1920, ele envia uma carta muito importante tratando, particularmente, de uma discussão sobre a arte nova (28:155). Essa manifestação é mais uma vez retomada em 11 de abril, demosntrando o desejo de Ungaretti em definir um novo conceito para a arte do século XX. A arte deveria revolucionar as mentes, acompanhando os outros setores da vida humana que chegaram às últimas consequências para se firmarem. Ele diz ter recebido uma revista de arte onde se revoluciona o estilo acadêmico, partindo para novos ares em arte na Itália. Ungaretti está satisfeito por essa iniciativa dos intelectuais italianos em criar sem obedecer as normas antigas de arte: **riprendiamo il libero canto; la regola e l'arte sono due cose che si producono**

contemporaneamente; non ho mai saputo che si dovesse aver prima una dottrina; si ha un'intelligenza e una sensibilità più o meno raffinate e profonde; il mestiere non è che una questione d'approfondimento e di raffinamento di quest'intelligenza e di questa sensibilità nell'esprimersi (28:156).

A força poética de toda a sua vida está na situação de nômade, do sem Pátria; é justamente isso que ele transmite a Prezzolini e a Soffici na carta de 15 de abril de 1920, uma das cartas escritas em prosa-poética com ... quest'infelicità di sentirsi abbandonato... (28:157).

Numa carta de 6 de dezembro de 1921 emite idéias sobre Papini, sobre a sua arte. Porém o que achamos especialmente importante foram as colocações de Ungaretti sobre a religiosidade, sobre a condição humana sobre a terra, finalizando com uma significativa revelação da sua atual posição política **Sono socialista Soffici.**

Intereressante atentar para um importante detalhe de datas e opiniões nestas duas cartas: uma contradiz a outra. A primeira citada nos dá uma idéia positiva da política de Ungaretti como político, é datada de 6 de dezembro de 1921. Já a segunda, anterior à outra, datada de 18 de junho de 1921, nos dá uma idéia diversa da opinião política ungarettiana. Nesta Ungaretti define a política como feita de interesse e aconselha o amigo a não se servir de instrumento político (52:97). Mas numa última carta de 1922, ele faz um desabafo muito pessoal, versando, porém, sobre o tema político. É uma precisa escolha de campo nascida nele pela boa fé (28:161/162).

As relações entre os dois velhos amigos se interromperam bruscamente em 1930. A amizade entre Ungaretti e

Soffici parece ter sido, um pouco mais intensa do que a amizade entre Ungaretti e Papini. Talvez porque não se tratasse de amizade no sentido amplo do termo: tratou-se mais provavelmente de uma ligação artístico-literária que tinha sido interrompida.

A importância da arte de Palazzeschi para Ungaretti já é conhecida na carta a Soffici de 27 de fevereiro de 1920, quando ele se refere ao código de Perelà di Palazzeschi que o tinha influenciado em Il Deserto e dopo.

O próprio Ungaretti afirma essa idéia, em '64, quando falava de crepuscularistas e de futuristas com De Robertis, a importância de Laforgue como cabeça do movimento de renovação, bem como, a influência diretamente exercida por ele sobre Eliot, sobre Pound, sobre Apollinaire, sobre Corazzini e sobre Palazzeschi.

A veia lacerbiana de Ungaretti, mesmo se passageira, está sobretudo, ligada a Palazzeschi. Foi em Paris, na Primavera de 1914, quando ele conheceu Palazzeschi e lhe mostrou os seus primeiros trabalhos, os seus primeiros versos; foi Palazzeschi quem o encorajou a ir em frente no trabalho de poeta e escritor. Porém, encontramos somente duas mensagens endereçadas a Palazzeschi, que foram conservadas e estão também em Ungarettiana de Leone Piccioni (28:168).

É muito importante a carta de 8 de julho de 1920, uma espécie de carta-recapitulação de um assunto já discutido, quem sabe se em outra carta anterior Mio caro Palazzeschi, ti scriverò più a lungo. Mi hai fatto ridere, piangere, m'hai illuminato e tocato il cuore. Ho vissuto quest'anno tra i rimorsi e le ubbriacature; era necessario ubbriacarsi per dimenticare di "subire"; il male è che ho finito per credere che fosse una "fede", e a farmi strumento della colpa. Poco a poco la benda

è caduta dagli occhi, e vedo i "farisei"; ma ci ritroveremo tutti; tutti gli "illusi" della "mala illusione" riprendiamo la buona strada; i "mercanti" di morale seguitino pure la loro, il loro viso "falso" ci è apparso com'è, oramai, e spero d' non sbagliare più e di non "contribuire" a indurre più nessuno in errore.

E infine iltuo ("Due imperi ... mancati"? Apparve nel 20?) è l'unica "poesia" che mi arriva d'Italia, da tanto tempo, e veramente italiana.

Mi hai dato una bella, e tanto triste, giornata Grazie! La farò amare dai poeti di qui, come merita.

Grazie, il tuo Ungaretti.

Os termos rimorsi, ubbriacature, un male que se torna fede, os farisei, os illusi, dá mala illusione, os mercanti, os falsários, os erros: parecem todas referências à guerra e às suas amargas consequências para quem participou dela diretamente como soldado.

Mas na sua correspondência com Cecchi notamos, principalmente, a preocupação de Ungaretti com a arte e a literatura italiana diante da francesa, sua contemporânea, do início do século XX, responsável pela transição literária que então se verificava.

Em 29 de março ele volta ao assunto, referindo-se inicialmente à revista L'Esprit Noveau, à qual ele havia se dedicado muito naqueles anos franceses (28:178).

A mais importante correspondência por cartas de Ungaretti foi, indubitavelmente, com Papini. Nela se lê somente o que se refere à parte relativa à sua poesia.

As cartas a Papini chegaram quase a trezentas (segundo Piccioni - precisamente 297), e a maior parte nos anos da guerra, escritas da trincheira. Depois as relações entre os dois se dispersaram, e a correspondência pode-se dizer concluída.

A primeira carta, que compõe o levantamento, foi enviada a Papini de Milão, provavelmente no início de 1915 ou fim de 1914 (como se deduz pela sua publicação por Rebay em Le Origini della poesia di Giuseppe Ungaretti). É, com certeza, a primeira carta na qual Ungaretti enviava para Lacerba a poesia **Il paesaggio d'Alessandria d'Egitto**, julgando pelo plural que ele usa **se valgano le pubblichi** (28:183).

O primeiro cartão, enviado da zona de guerra, é de 27 de agosto de 1916 e inicia uma lista de poemas que são refeitos ou mudados pelo poeta, enviados em várias outras cartas. São dois poemas, de cuja fusão resultou **Pellegrinaggio**, que se encontra em Il Porto Sepolto com a data de 16 de agosto de 1916 (28:185).

Mas o cartão poético mais importante é um de 26 de janeiro de 1917 de Santa Maria la Longa (S. M. L. L.), não assinado, nem endereçado, escrito num cartão da zona de guerra. Nele está: **Cielo e mare:**

M'illumino
d'immenso
con un breve
moto
di sguardo

Cielo e Mare tornar-se-á M'illumino/ d'immenso, com o título Mattina (28:186-87).

Com relação à primeira **notizia di poesia** endereçada a Papini, os últimos versos de **Desiderio (come in una/grande tranquilità/ di sonno)** foram todos os segmentos juntados e reabsorvidos no título: Dormire.

De **M'illumino/d'immenso/ con breve/ moto/ di sguardo** (Cielo e mare) diz que o poeta, quando na zona de guerra, só raramente abre os olhos e

olha: aquilo que de mais forte e constante existe na sua visão, ele conduz para dentro de si no seu dircurso, quase que com obsessão aquele exterior é docilmente aceito pela sua condição de soldado. Porém, naquele dia 17 de janeiro, em pleno e rigoroso inverno, mas por certo, um dia claro e de luz cristalina, o seu olhar se dirige rapidamente para um céu limpidíssimo, voltando-se rapidamente (con un breve/ moto/ di sguardo) para além do limite dos montes, em direção ao mar, de que estava próximo; e tanta luz exterior o colhe, cingindo-o completamente, iluminando-o.

Aquilo que na realidade deveria apresentar um resultado imediato de fixação abstrata, nasce, ao contrário, com uma descrição física e psicológica: nasce da imediata comunicação e gratificação da paisagem.

Toda a luz límpida, toda a luz vinda do céu, do mar e do ar, que sopra em forma de brisa, torna-se condensada no título **Mattina.**

A iluminação, que será proverbial, torna-se toda interior, é uma vibração quase da alma, contida no obscuro reflexo da mente, na obsecação infinita.

Certa vez Ungaretti revelou que o **Infinito Leopardiano** é fruto de um **não ver**, de um **não olhar**: resultado da obcecação ao aprofundar-se da reflexão interior (28:187-89).

Em 26 de maio de 1916 ele escreve a Papini referindo-se a uma poesia enviada anteriormente **A certo punto di quella poesia c'è un verso che dice. Sono cresciuto sullo stelo esile e torto, Correggere: sono cresciuto/ sullo stelo fievole e torto/ come un crespo sanguigno ecc.** Ungaretti termina a carta mas acrescenta no final **per parlarea proposito di quella poesia - in tema di scocciature - ancora un cambiamento; quel gruppo di versi va rifatto a questo modo: sono cresciuto/ sullo**

stelio storto/come un crespo ecc... Togliendo "fievole" e "sanguigno" mi pare di dar più aria. C'è un altro punto scabroso: "Mi sono punto" insieme a "alba spine" è prolisso, ma come risolvere?

Sono mezzo malato. Ti abbraccio, anche De Robertis abbraccio, tuo Ungaretti

E continua: Forse sarà bene fare così quei versi; avranno meno precisione (descritiva), ma più unità ritmica: mi sono punto/ nel tuffo d'alba (28:190).

Percebe-se, através das correspondências que citam variantes de poesia, que Ungaretti é um incansável pesquisador da mais intensiva dicção poética, chegando a atormentar-se com as idéias fixas que o acompanhavam sempre.

Os referidos acima são versos que fazem parte do poema intitulado Annientamento datado de 21 de maio de 1916, de 37 versos, e as variantes aludem aos versos 16-21 da terceira estrofe, que ficou assim:

M'ama non m'ama
mi sono smaltato
di margherite
mi sono sradicato
sulla terra marcita
sono cresciuto
come un crespo
sullo stelo storto
mi sono colto
nel tuffo
di spinalba (28:190)(44:29)

O termo spinalba ele volta a usá-lo em Pellegrinaggio, em 18 de agosto de 1916, no verso:

o come un seme
di spinalba

Numa outra carta, sem data, Ungaretti volta a discutir sobre uma poesia já enviada a Papini anteriormente e intitulada

Rosa fiammante, que depois será **Rose in fiamme**, datada de 17 de agosto de 1917 na seção **Naufragi** de **L'Allegria**, que ficou assim na composição definitiva:

Su un oceano
di scampanillii
repentina
galleggia un'altra mattina (28:191)

Uma outra carta datada de 24 de abril de 1916, da zona de guerra Ungaretti escreve a Papini e conta como nasceu a idéia do **Il capitano**, partindo da imagem do seu capitão Cremona durante um domingo de Páscoa (28:192). Essa lembrança ou mesmo essa imagem, ficará por muito tempo em Ungaretti e se tornará em **Il Capitano**, escrito em 1929, em Sentimento del Tempo, na abertura das **Leggende** , junto a **La madre** e **Dove la luce** de 1930 (28:192).

Num cartão datado de 11 de julho de 1916 observamos que a famosa expressão: **La morte/ si sconta/ vivendo** constante do poema **Sono Una creatura** nasceu portanto das suas palavras em um provérbio deste cartão - **Pensavo: non ci sono più foglie sul monte, né cicale, né grilli, e c'è rimasta la mia morte viva**, que é colocada em versos em 5 de agosto de 1916.

São recolhidos ainda alguns inéditos ungarettianos encontrados em cartões enviados a Papini, mas que nunca foram conhecidos.

No final deste estudo de poética explícita podemos afirmar que tudo aquilo que Ungaretti nos passa em sua poesia, pode ser comprovado no seu trabalho em prosa como nos ensaios, conferências, aulas em universidades e no epistolário.

Sentimos realmente que ele é o **uomo di pena** que se denominou certa ocasião, isto porque ele não cessou nunca de

sofrer. O seu sofrimento maior foi pela arte, com a maneira de se expressar o pensamento fervilhante de uma época conturbada através da obra de arte.

Os mais degradantes e cruéis acontecimentos históricos que afetavam a sociedade de então, deveriam ser recontados, postos a universais, de um modo diferente do que simplesmente narrado. O pensamento fervilhava misturando-se aos fatos reais. Para um poeta ansioso de mudança, nada melhor do que aproveitar os acontecimentos, da sua própria situação de vida e experiências, para insistir numa mudança profunda em todos os campos da sociedade.

É sempre tão clara a sua preocupação de retomada de algo positivo para o futuro de um povo já sem esperança. Então ele vai buscar no passado clássico a solução nova para um presente naufragado nas águas do seu próprio anseio de mudança, onde cada um buscava, a seu modo, criar uma atmosfera, mais moderna e de acordo com o seu tempo. Com isso se estava entrando em um caos muito maior, sem sequer encontrar um caminho de saída, chegando ao absurdo da substituição da palavra, que é a principal arma do homem, pelos ruídos e pelos objetos fabricados pelo próprio homem.

Dessa forma compreendemos a preocupação primeira de Ungaretti com a palavra. Ele retoma toda uma tradição clássica da arte, passando e universalizando, ao mesmo tempo, através da própria palavra, que se solidifica como idéia e uso passando à preocupação com a linguagem, com o metro em poesia e com a verdade concreta em prosa. É, portanto, bem clara toda a sua preocupação com o destino das artes e do homem do século XX, que

caminhavam para a destruição total, para o nada na Itália.

Pudemos sentir bem de perto essa ânsia que não passou despercebida também pelos seus contemporâneos que participaram dela indireta ou diretamente através da troca de correspondência e da vasta criação de poesia e prosa.

O seu empenho com a mudança foi tão grande que conseguiu se colocar como o verdadeiro pai dessa que se pode chamar modernidade em literatura e arte. Houveram outros revolucionários das idéias, até mirabolantes como os futuristas, os dadaistas, os impressionistas, crepuscularistas, mas ninguém conseguiu concretizar uma mudança duradoura e universal como o fez Ungaretti. Ele revolucionou desde a forma até o conteúdo da poesia, criticou de modo exemplar a tudo aquilo que para ele pudesse não ser obra de arte, louvando tudo o que pudesse ser alvo como tal.

Sentimos que a sua preocupação principal era como chegar a essa tradição tão necessária e distante ao mesmo tempo, mas ele resolveu tudo através da memória, através da lembrança de toda uma vida de sofrimentos e glórias, de estudos e de conhecimento de uma cultura que também era sua e, portanto, de sua responsabilidade. Nada seria verdade se não fosse o reflexo de uma vida vivida com arte.

B.I- A Poética Implícita nas coletâneas Il Porto Sepolto, L'Allegria e Sentimento del Tempo

B.I.1. A Poética Implícita em L'Allegria

Devemos ressaltar que as letras, e não só as italianas, do século XX, foram fortemente marcadas pela personalidade ungarettiana num período de 50 anos. É sabido, através da vasta crítica contemporânea, reforçada e atestada pelo próprio poeta em seus ensaios, entrevistas e obras, que ele iniciou-se oficialmente na poesia em 1916, com a pequena coletânea intitulada **Il Porto Sepolto**, publicada pelo seu grande amigo Ettore Serra, companheiro fiel durante sua permanência nas frentes de combate na primeira Guerra Mundial (32:132).

Eram anos difíceis dessa tão malfadada guerra, da qual Ungaretti participou sempre como soldado raso (43:1016).

No entanto, podia gabar-se de um passado que não era absolutamente insignificante, quer do ponto de vista humano, quer do cultural, comprovado nas anotações deste trabalho, como também na bibliografia anexa ao mesmo.

Esse passado, de que falamos agora, representa toda aquela fase da vida de Ungaretti, desde o nascimento, a infância e a adolescência no Egito, até as mais variadas aventuras conhecidas e vividas pelo poeta em seus giros pelo mundo, até a sua morte na Itália.

Mas, para que se entenda a personalidade de Ungaretti em vias de formação, isto é, desde as origens da afirmação e do

desabrochar, até ao adeus final, cantado nos seus famosos Proverbi, datado de Roma 1966-1969 (44:293), deve-se ter também presente que ele conheceu e frequentou o escritor italiano Enrico Pea (32:12), o conhecido autor do romance Moscardino, também ele imigrado para Alexandria, graças ao qual pôde entrar em contato com a colônia italiana, composta sobretudo de anarquistas expatriado de todos os tipos de credo.

Relembrando o que diz Luciano Rebay, que a casa de Pea, a famosa Baracca Rossa, onde o escritor desenvolvia inclusive a sua atividade comercial ligada ao mármore e à madeira, foi um ponto de encontro dos imigrantes que haviam se afastado da pátria, seja em busca de trabalho (que na Itália, principalmente, estava difícil de encontrar), seja porque reprimidos em seu ideais políticos, foram perseguidos em sua pátria. É evidente que Ungaretti mostrou, desde a primeira juventude, possuir um espírito inquieto e propenso às mais audazes aventuras intelectuais e espirituais (27:23).

Diante disso, pode-se compreender perfeitamente porque nesses anos, seguiu com profundo interesse as revistas de vanguarda francesas e italianas. Não resta dúvida, para quem teve um contato mais profundo com a obra e leu muito sobre sua característica, que a revista La Voce, a célebre revista florentina dirigida por Prezzolini, teve uma destacada influência sobre a sua orientação mental e sobre o seu gosto estético, quando ele ainda se encontrava no Egito, em contato com a cultura árabe, tão insignificante perto dos seus já grandes ideais, e ainda no convívio com a tradição nômade daquele país.

Devido principalmente a essas divergências intelectuais e espirituais, no fim de 1912 Ungaretti sentiu a necessidade de deixar o Egito e, após visitar pela primeira vez, de passagem apenas, a terra em que nasceram os seus pais, se estabelece em Paris, capital da alta cultura européia e mundial da época.

Em 1914, quando visitava uma exposição de pintura, Ungaretti conheceu Papini, Soffici e Palazzeschi, com os quais manteve contato por muito tempo, através de correspondência, sendo que Palazzeschi, especialmente, o influenciou muito, transmitindo-lhe uma boa parte de seu famoso gosto pela transgressão.

Nessa ocasião, Papini convidou-o para colaborar na revista Lacerba, fundada por ele em 1913, depois de ter deixado La Voce. Os primeiros poemas fururistas de Ungaretti, posteriomente rejeitados, apareceram nessa época na revista Lacerba.

Enquanto isso, na Itália esquentava a polêmica política entre os intervencionistas e os neutralistas. Em 1914, Ungaretti retornara a Milão onde se tornou amigo de Carlo Carrà; logo juntou-se aos intervencionistas e partiu para a frente. Em 1916, Ettore Serra, literato e crítico renomado, que ocupava, durante a guerra, o posto de tenente, após tê-lo conhecido, por acaso, na frente de combate (28:111), publicou, em Udine, aqueles pedaços de papel rabiscados de versos, que o soldado Ungaretti arrastava (44:519-20) sempre consigo para as trincheiras, dentro da sua mochila de guerra. Essa primeira coletânea recebeu o nome de Il Porto Sepolto por vontade do próprio autor que explica, mais tarde, o porquê (44:519).

A coletânea de poemas publicados com o título de IL Porto Sepolto, impressos em pouquíssimos exemplares, foram mais tarde incluídos numa seção daquele que foi o verdadeiro livro de poesia de Ungaretti, publicado em 1919 com o título L'Allegria di Naufragi, ao qual, mais tarde ainda, em 1931, o autor daria o título definitivo de L'Allegria.

Assim a coletânea L'Allegria nasceu da fusão de duas outras precedentes: Il Porto Sepolto, de 1916, e L'Allegria di Naufragi, de 1919, além de mais algumas composições, parte das quais publicada na edição de 1923 de Il Porto Sepolto. Até a morte o poeta continuou a usar variantes para o seu trabalho.

Na compilação atual L'Allegria está dividida em cinco grupos de poesia: Ultime, Il Porto Sepolto, Naufragi, Girovago e Prime. Em Ultime, que é um grupo de poemas mais antigos dentre os demais de Vita d"un uomo, a paisagem milanesa alterna-se com a paisagem da terra natal do poeta. Milão estava então coberta de neve, com um clima de inverno, que segundo se lê, hoje já quase não existe mais, a não ser na periferia.

Observamos que só em três composições aparecem figuras humanas, mas representadas coletivamente.

Encontramos algumas sugestões decadentes na volta do companheiro árabe suicida em In memoria, Risvegli, e Chiaroscuro, bem como no sentimento da solidão sugerido pela cor do Tappeto (44:8). Prevalece o tom melancólico, a vontade de reação esforçando-se com a recusa de viver lamentando-se come un cordellino accecato. O poeta declara preferir a morte, mas não uma morte heróica e sim paciente, deixando-se morrer aos poucos: sabendo que vai morrer, mas não fazendo nada para imepedí-lo. Toda a produção

ungarettiana posterior é caracterizada pela tensão para com a unanimidade, principalmente naquelas composições definidas como nômades líricas.

B.I.1.1. A Poética da "Memória" em I Fiumi

Tomando o seu primeiro livro L'Allegria, vamos nos deparar com o burlesco do eu ungarettiano, exemplificado muitas vezes pelo próprio autor, como no poema I fiumi, quando ele diz: L'Allegria di Naufragi è la presa di conscienza di sé, è la scoperta che prima adagio avviene, poi culmina d'improvviso in un canto scritto il 16 de agosto de 1916, in poema guerra, in trincea, e che s'intitulla I fiumi. Vi sono enumerate le quatro fonti che in me mescolavano le loro acque, i quattro fiumi il cui moto detto i canti che allora scrissi. I fiumi è una poesia dell'Allegria lunga; di alcuni vocaboli deposti nel silenzio come un lampo nella notte, un gruppo fulmineo d'immagine, mi bastavano a evocare il paesaggio sorgente d'improvviso ad incontrarne tanti altri nella memoria ....(44:517).

Fixar-se num único poema como I fiumi não significa descartar o resto do livro, mas será antes uma maneira de verificar a inerência de cada poema em todo o livro, como também a grande coerência que um diário poético como L'Allegria possui também na sua variedade de gestos. Esta escolha é, antes de tudo, o colocar em foco o livro inteiro e vê-lo como processo, mais do que como objeto concluído é torná-lo uma abertura.

O eu poético nesta lírica se define com maior força e complexidade do que em qualquer outra parte de toda a coletânea L'Allegria.

Há partes em que o eu poético se retrai, como fechando-se em uma espécie de útero psíquico:

... m'oscuro in un mio nido (46:37)

ou, estatisticamente, se desfaz como no cosmo, no limite do aniquilamento:

... mi trasmuto
in volo di nubi (46:49)

ou ainda caminha num espaço aberto que intangivelmente o protege:

... in braccio mi sporgo
al buon tempo (44:24),

de qualquer maneira se identifica numa indefinição magmática, descobrindo-se pura líbido, pura violência de desejo:

... sono come
la misera barca
e come l'oceano libidinoso (46:60)

De outro lado este eu, tão central na sua variedade de aspectos, pode sentir-se exposto diante do estranhamento dos outros homens na sua condividida condição militar.

ma bem sola e ben nuda
senza miraggio
porto la mia anima (46:45),

enquanto pode sentir fundir a sua doença com aquela uma outra pessoa, ou vice-versa, como por exemplo em :

La ragazza
tenue,

de Paris, a realizar-se em si a comunhão anônima dos soldados, **foglie autunnali**, sentindo-se irmanado com eles na comum fragilidade; este **eu** sempre reconhece a sua incapacidade de fixar raízes onde quer que seja, como se afirma em **Girovago** (44:85), porque traz em si, com o impulso de nômade, a sua louca esperança de uma Terra Promessa, de **un paese innocente.**

Notamos, ao passar de um poema para outro da coletânea **L'Allegria**, o aflorar dos trechos de história pessoal, seja quando o **eu** poético reevoca a sua África perdida, seja a mais recente etapa da sua peregrinação em Paris. Mas, além disso, o que emerge nas demais anotações de **L'Allegria** é um **eu** fora da história, ao redor do qual filtram-se fragmentos de memória, enquanto que em **I fiumi**, ao contrário, o **eu** é o balanço de toda sua própria história, ele toma posse do seu ambiente vital e, por alguns momentos, encontra o **país inocente** em outra parte, porque fixa raízes num solo árido sem renunciar à sua mobilidade. Isto é, ele continua nômade, viandante de outras terras, mas, no fundo, está agora, de certa maneira, preso à terra que teria sido a sua, porque é a terra dos seus antepassados. Em consequência disso, ele não se limita a desfolhar ou desnudar e subverter a realidade; ao contrário, a ordena e recapitula.

Esse é um trabalho raro para o poeta moderno, que quase sempre se sente no dever de principiar subversivamente; ele se sente na obrigação de estar sempre estreando nas suas criações, como aquele político que possui idéias novas e as manifesta,

contrariando os regimes situacionais. Ele não consegue atingir um único momento sequer fora do tempo, um instante que seja atemporal, mas alcança a estabilidade, o rio do tempo, que se pode também percorrer ao contrário, para trás, para a nascente. Observa-se quase que a viagem feita pela dramatis personae, ou seja, pela pessoa do instinto criador, por assim dizer, em I fiumi, é dirigida para o monte, quando nos deparamos com o início da recapitulação: Ho ripassato/ le epoche/ della mia vita (44:43).

O verbo repassar joga, semanticamente, no duplo sentido, o sentido do percorrer fisicamente e do passar mortalmente. Dos atos que se tornam únicos na ação da memória, que revive no presente as experiências passadas.

Neste ponto, a então chamada dramatis personae, por Cambon (11:20), desce ao vale, metaforizando assim o termo de imobilidade na água corrente.

A referência conotativa ao passado, presente em ripasse, contribui para ativar o campo semântico desta palavra eixo, que, por sua vez, é uma metamorfose do ato de reconhecer-se atrás, no passado, que aparece em:

> e qui meglio
> mi sono riconosciuto
> una docile fibra
> dell'universo (46:57)

Já em outra parte o ato do reconhecer-se é originado na dramatis personae como o ato de repassar-se, de reviver o seu passado; acontecendo assim, a pessoa estará reconhecendo-se a si própria.

A mémoire bergsoniana, ou memória para nós, equivale à consciência e é concebida como força libertadora, em nítido contraste com outras fases posteriores da obra de Ungaretti, que oportunamente tomaremos em consideração, onde se terá a equação de memória resultando em culpa ou fobia, como se verifica no poema Caino, em Sentimento del Tempo:

Figlia indiscreta della noia,
Memoria, memoria incessante,
Le nuvole della tua polvere,
non c'è vento che se le porti via?

Gli occhi mi tornerebbero innocenti,
Vedrei la Primavera eterna

E, finalmente nuova,
ó memoria, saresti onesta (47:105).

Tanto em Caino como em Alla noia, a memória é a apostrofada como melanconico schermo e bui del sangue. Ela é o princípio existencial negativo, a condenação de quem busca a própria libertação; por isso o poeta a contrapõe à inocência, como se pode confirmar em Innocence et Mémoire.

Em I fiumi, ao contrário, a memória é o polir-se da consciência: aparece na forma de memória individual e histórica, étnica, que se estende ao revés na memória pré-natal, uma espécie de anamnese histórica, que observamos numa referência a Platão em Ragioni d'una poesia, em Commenti alla Terra Promessa e no poema I fiumi

Questo è il Sechio
al quale hanno attinto
duemil'anni forse
di gente mia compagnola
e mio padre e mia madre.

O voltar ao início torna-se ainda mais claro em **Risvegli de L'Allegria**

> **Ogni mio momento**
> **io l'ho vissuto**
> **in un'epoca fonda**
> **fuori di me (46:57)**

Porém aqui a anamnese perturba o **eu** poético, que encontrando-se:

> **... lontano colla mia memoria**
> **dietro a quelle vite perse,**

corre o risco de perder-se, devendo voltar-se a si com o **despertar** que marca a posição do reconhecimento existencial atingido em **I fiumi**, com

> **. mi desto in un bagno**
> **di care cose consuete.**

Já em **Girovago** a anamnese toma a forma do já visto, que leva ao desencanto e à alienação, porque toda nova localidade visitada parece já muito conhecida por indefiníveis fases anteriores. Em **I fiumi** a anamnese é uma projeção natural da consciência individual; e por isso ajuda o **eu** a encontrar-se, a reconhecer-se constituindo a própria história como mergulho na própria pré-história.

Em **Resvegli a dramatis personae** é colocada antes, no obscuro da história a que pertence a pré-história, e está muito distante com a sua memória. Ela insiste sempre em alcançar **aquelas vidas perdidas**, que ficam para trás. Mas as regiões pré-natais são apenas vistas

e imediatamente retiradas; a elas se aplica o adjetivo demonstrativo **quelle** cujo efeito é distanciar o adjetivo qualificativo **perse** que exprime uma perda irreparável, uma espécie de esbanjamento existencial, do qual o **eu**, em reconhecimento, se retrai, amendrontado por se achar ainda ligado à realidade das coias familiares. Portanto, vista dessa maneira a anamnese pode ser uma revelação inquietante, se não verdadeiramente massacrante.

Em **I fiumi**, ao contrário, a iteração marcante do adjetivo **questo** e do advérbio **qui** carregam a idéia da proximidade da **dramatis persone**, situando-a no meio de tudo aquilo que, de uma outra maneira, se tornaria insuportável:

Questi sono i miei fiumi

Aqui as coisas estão tão perto do **eu**, que ele se sente parte íntima do universo. A repetição intensificadora do **questo** sempre no início de verso, confere ao poema uma estrutura hierática.

A anáfora, aqui, gera a ladaínha que sempre se repete, por sete vezes consecutivas, a partir da metade da composição. **I fiumi**, da maneira como é apresentado, revitaliza a poesia italiana, reiterando, a seu modo, todo o empreendimento de São Francisco. Depois disso, o grande ciclo poético ungarettiano se curvará desde o gótico primitivo até o barroco, passará de São Francisco a Jacopone e Petrarca (27:23), aos petrarquistas europeus, a Leopardi e Mallarmé, numa recapitulação pessoal, de toda a história literária da Itália e da Europa, que se reflete

na transição da simplicidade sintática de L'Allegria, até à complexidade verbal do Sentimento del Tempo, , de Il Dolore e de La Terra Promessa.

B.I.1.2. A Poética Implícita em Il Porto Sepolto e L'Allegria di Naufragi

O título de Il Porto Sepolto, como já sabemos, foi sugerido pela notícia de um porto submerso no Egito (43:817). Esse porto, para o poeta, simbolizava todo o segredo existente no homem de hoje.

As poesias desse livro foram todas compostas na frente de combate durante a Primeira Guerra Mundial. Ungaretti anotou com grande decisão o local e a data de cada um deles. Há uma gênese dessa obra feita pelo autor, onde ele conta que esses escritos eram feitos em pequenos pedaços de papel, em margens de jornais velhos e espaços em branco de cartas recebidas, já que na guerra não possuia materiais à disposição. Foram feitos dia após dia, durante dois anos, os exames de consciência do poeta, que depois ficaram na mochila de soldado, desordenadamente jogados de um lado para outro, até que chegaram às mãos de Ettore Serra, mas tudo sem que o poeta tivesse a menor intenção de publicá-los.

Il Porto Sepolto para Ungaretti representa: Ciò che di segreto rimane in noi indecifrabile (44:23).

A memória é a primeira fonte de inspiração destes versos, a lembrança do amigo morto, do seu mundo egípcio e outros ambientes. Também o presente funciona como fonte de inspiração,

mas muitas estão ligadas ao contingente, à guerra e à paisagem. O comum em tudo é que Ungaretti refere-se ao resultado; no papel não aparece a realidade, mas a marca que ele deixou no seu espírito, daí a contínua presença da morte na coletânea Il Porto Sepolto.

A morte colore-se e se reveste de formas, para mudar o seu próprio significado: dall'agghiacciante ghigno al chiaro del plenilunio all'abbraccio malinconico e sonnacchioso, dall'indeterminato ricordo di qualche amico morto alla tenuemente allusiva bara di freschezza (6:35).

Na vida e na poesia, o amor, o eros, acompanha a morte (tanatos) nas suas mais vastas acepções, como exemplificamos desde as voglie anappagabili até ao infantile desiderio di mammella e a ansia di prossedere. Eros se move pelo instinto de conservação, mas sublima-se também na fraternidade e na ânsia do amor universal. A paisagem carrega-se de libido, que é a compensação positiva do mundo bélico, assim como da nova ânsia existencial de Ungaretti que acaba, com a morte, em Mohamed Sceab.

Como se observa em In memoria, que foi dedicada ao amigo morto, seu desejo é dar uma explicação para o ato do suicídio do amigo: L'incapacità di vivere da una profunda crisi d'identità, de alguém que não tem mais pátria, nem nome, e se sente obrigado a habituar-se à nova situação. Ungaretti sente e compreende o amigo, porque ele também é um expatriado, mas só que para ele a terra, no caso a Europa, não lhe é totalmente estranha, ele tem nela raízes remotas, que ele busca e, mais tarde, descobre.

Em Il Porto Sepolto há a lembrança de um porto sbmerso, do qual Ungaretti ouvira falar na infância e que representa para ele o secreto que em nós se torna indefinível.

Portanto o trabalho do poeta, aqui, é trazer à tona este segredo, desvelando o mistério. Só o poeta pode fazer isso, porque só ele pode atingir certos planos do ser, distantes do real inserido em cada homem.

A divulgação da mensagem descoberta acontece através do único instrumento idôneo, o canto, que uma vez transcrito, torna-se quase uma criatura viva.

Assim, esta descoberta não é redutível a esquemas meramente lógicos. Como em **Eterno**, a expressão **quel nulla**, não significa, verdadeiramente a essência da vida e confinado conhecimento do **inesauribile segreto**, que pode ser instituído só parcialmente pelo poeta e pode ser transmitido só de vez em quando. O sentido da aproximação da mensagem do plano da verdade inatingível ao plano poético é traduzido também pela escolha dos demonstrativos: **questa poesia, quel nulla.**

Em **Annientamento** (44:29) a interpretação dada é a de uma dispersão do ser na universalidade das coisas animadas e inanimadas. Apesar do título, exprime um momento de felicidade, enquanto o poeta saboreia a perspectiva da diluição no todo, antecipando a sensação com uma adesão à natureza que, do plano mental, torna-se agora física. Há uma ação que segue um contínuo crescer pelo meditar sobre a natureza como **ho capitato** junto ao aderir fisicamente **colle mie mani plasmo il suolo**, até o reconhecer-se na vegetação **mi sono radicato...., sono cresciuto**, ou em objetos inanimados, contudo vivos, enquanto móveis **mi fisso/ ... mi transmuto** até chegar à superação das cognições temporal e espacial, e é também a morte, expressa pela metáfora: **il bacio di marmo**. A felicidade, **il solito essere egomento/ ... è felice**, o ser amendrontado, mas feliz, passa

necessariamente através do passo extremo. Enquanto se encontra na frente de combate em Versa, o poeta se evade do contexto adverso, cruel, à procura do caminho para a felicidade, encontrando resposta na possibilidade de aderir ao todo. Ele vai à procura de uma saída, de um caminho que leva à felicidade total, e só a encontra na natureza: na possibilidade de juntar-se ao todo dá idéia de universalidade.

A primeira estrofe deste poema é totalmente dominada pela cor verde, significando um tempo de natureza e esperança, exprimindo a conclusão de um ciclo existencial, uma vida, ou, talvez, um dia, podendo também identificar-se, poeticamente, as duas dimensões. Passa-se do sentido de abertura do primeiro verso (ha prodigato) à retirada final (ho compitato). O tempo verbal passado próximo indica que esta é a premissa da ação sucessiva expressa com o presente. Nela o poeta tenta a identificação, seja através do contato físico, seja sintonizando-se harmonicamente no ritmo natural à procura do ritmo sutil, mas constante, que regula todas as coisas. Os dois adjetivos Sommesso uguale isolados num único verso exprimem verdadeiramente esse ritmo. De um primeiro contato exterior m'ama non m'ama/ mi sono smaltato ... passa à identificação do colher as margaridas ao colher-se nel tuffo di spinalba, depois de ter crescido na terra, que, alagadiça, é mais fecunda, com alusão clara à interdependência vida-morte. Esta fase é superada, passando o verbo do passado próximo ao presente da próxima estrofe, e também do dado temporal (oggi) que a introduz.

Aqui, a natureza é expressa nos seus termos essenciais de água e sol. A água é expressa através do Rio Isonzo, ou ainda da nuvem, contrastando com o sol causticante, abrasador.

Embora não pareça mostrá-lo nesta lírica, o Isonzo é centro da ação bélica e **Annientamento** se traduz em autêntica e completa libertação do homem da existência normal; a imagem é dinâmica pela presença do **sfrenato**, que parece ratificar o **volo di nubi**.

O sentimento de felicidade perfeita é restituído através da antecipação do **cuore immobile**, enunciado no **Inno alla morte**, de 1925, termo de origem platônica que será aprofundado mais tarde na **Terra Promessa**.

A morte não desaparece com essa superação de tempo e espaço: torna-se a passagem necessária para a libertação, por isso é expressa em termos que são ao mesmo tempo frios e sensuais.

Em **Stasera**:

> **Balaustrata di brezza**
> **per appoggiare stasera**
> **la mia malinconia** (44:37)

a chave essencial da lírica se realiza no primeiro verso, mediante o analogismo capaz de resumir, com três palavras, toda uma imagem. O título primitivo dessa forma de poema era **Finestra al mare**, que sugeria mais explicitamente a imagem do poeta, quando ele encontra uma pausa de serenidade ao saborear a brisa vespertina, apoiado na sacada. Mas não é somente o corpo físico que repousa nesta posição, parece que o poeta não esteja sentindo nem mesmo o peso da carga da tristeza, que sempre o oprime nesta hora tão marcante, que favorece a própria semiconsciência.

A conotação temporal presente no título, destacada no fechamento do verso central, sublinha a provisoriedade, a repetição incerta de tal aprazível condição, que não é uma solução certa do problema existencial, mas é somente um tranquilo parentêse, quase uma evasão substancial, que pode parecer pouco, mas que funciona como um paleativo, único remédio possível para um mau incurável. A escolha da noite tem, sem dúvida, precedentes clássicos, mas parece significativa relativamente à recente experiência crepuscular. No poema **Peso** o poeta coloca o problema da fé, quando sentimos que, apesar dele não ter fé, sente falta dela; ele não a desacredita totalmente e gostaria de poder possuí-la, tanto que, mais tarde, chegará a isso.

Ele acredita que a fé só existe num estado irracional do indivíduo, tomando-o como imagem de uma inocência pura, que ele possuíra e perdera. Só as pessoas simples, de espírito puro, podem possuir a fé verdadeira; por isso Ungaretti define a fé como a miragem, uma ilusão, que é a esperança possuída pelas pessoas simples, de um dia chegarem a um final feliz.

Esse mesmo tempo da fé aparece em seguida em **Dannazione**, onde ele se interroga sobre a existência de um Deus. Se o homem Ungaretti não crê nele, então, por que o poeta clama por ele e o interroga em suas poesias? Concluímos, portanto, que seja porque ele crê no significado e no valor da fé mesmo sem, aparentemente, possuí-la, mas que ela está latente no seu interior. Ela está lá no fundo da sua alma, tentando arrebentar as barreiras do homem-matéria e explodir em canto, como aconteceu em 1928 por ocasião das comemorações do ano litúrgico em Subiaco.

Em **Risvegli** sentimos sensações experimentadas mentalmente, a sensação de uma dimensão perdida, que se apresenta, vaga e indistintamente, tanto ao poeta quanto ao leitor.

Girovago inicia-se como um grupo de cinco líricas que foram escritas no último período da Primeira Guerra Mundial e que, por alguns aspectos, são semelhantes a naufrágio.

Na segunda delas **(Prato)** a imagem da primavera vem pintada com extrema suavidade na primeira estrofe, que é toda construída por analogismos; o tênue véu que cobre, e ao mesmo tempo permite o intuir da calma, prepara a rica sensualidade da segunda estrofe.

Nesse poema a primavera é comparada classicamente a uma criança; a sua originalidade está no ato inocente, quase primordial, do oferecimento do seio pela esposa ao menino; na palavra **allibita** (que significa empalidecida, pálida) está uma auto observação instintiva com a consequente satisfação e agrado; a frescura da imagem feminina está sublinhada pela presença da sinédoque **pudore sorridente.**

Em **Girovago**, que dá nome ao conjunto, está quase que individualizada uma antecipação do tema edenico ou da **Terra Promessa**, assim como um vago aceno à condição pré-natal, tão importante para o simbolismo francês. À constatação de não sentir-se integrado em uma condição humana se propõe a sensação de já ter vivido uma experiência, de já ter vivido outras vezes, por isso ele não encontra nenhuma originalidade nos lugares por onde passa agora. Têm-se sempre a impressão de reconhecer neles outros lugares iguais já vividos.

Percebemos ainda uma certa sensação de precisos encontros biográficos, prescindindo da hipótese metempsíquica. Elas estão relacionadas, de certa forma, com as origens toscanas, a infância no Egito, a experiência bélica.

O poeta procura um lugar novo, diferente do cotidiano; um lugar que não possa ser encontrado nos mapas geográficos deste mundo físico. Isso proque, na realidade, há nele a tendência à recuperação da inocência, de uma dimensão já conhecida, mas perdida pelo homem.

E o seu inconsolável sofrimento é agravado pela incerteza de uma possível volta à condição primitiva. Subentende-se o seu medo do retorno a todo o sofrimento já passado.

Em **Soldati** volta ao tema bélico, entendendo-se como o significado mais amplo da precariedade da vida (44:87), referindo-se a toda experiência mortal.

O poeta compara a tendência do homem, que no caso particular deste poema é mais aguda nos soldados, à queda das folhas no outono. O êxito final dessa observação é totalmente confinado à técnica expressiva; como no início de **Si sta**, parecia sugerir uma solidez extrema, que foi logo desmentida no verso seguinte da referência ao outono, antonomasticamente usado como sinônimo de decadência e de morte.

Na primeira edição dessa poesia o **come** comparecia no segundo verso ao invés de no prmeiro (44:658), isolando assim, muito mais, a estaticidade sugerida pela proposição inicial.

O desejo de dar origem a essa estreita contraposição justifica o hipérbato realizado invertendo as posições lógicas do segundo e do quarto versos. O deslocamento permitiu também ao

poeta fechar com a mais tangível imagem de morte: precisamente as folhas cadentes.

B.I.1.3. A Presença do "Divino" em "Prime" de L'Allegria

Prime é um grupo de poemas que fecha a obra L'Allegria; pareceu-nos bastante interessante o fato de as **Prime** estarem no final da coletânea, no lugar das **Ultime**, que a iniciam. Há, portanto, nessa coletânea L'Allegria uma inversão de valores locativos.

Escritas no imediato após guerra, quatro das sete composições do grupo são constituidas por poemas em prosa, são experimentos feitos pelo poeta nesse estilo. E, apesar de serem tidas como de significado experimental, elas são composições mais tradicionais do que aquelas feitas em versos, devendo-se ressaltar a ausência de pontuação, com exceção de alguns casos interrogativos. Há uma sensualidade nova, mais participada e concreta com relação à mulher, que no caso é a sua jovem esposa.

A presença do **divino**, repetida nesse grupo, indica que o itinerário da conversão já se iniciou, embora ainda não se tenha aprofundado conscientemente.

Entre as líricas de **Prime**, em particular, consideramos já com temas do divino **Lucca e Preghiera** (44:668): **Lucca** é uma das tentativas ungarettianas de realizar a lírica em forma prosáica. Mas pode ser também considerada, dada a brevidade dos períodos,

um desenvolvimento horizontal de versos livres.

De conformidade com as teorias cíclicas ungarettianas, a visita à terras de suas origens assinala o fim do próprio itinerário; o berço dos antepassados prefacia as gerações futuras. Este mito teve precedentes literários, constando entre os mais ilustres o mitó de Anquise, que mostra a Enéias a linguagem futura. Todavia, para Ungaretti, o que conta não é o futuro, mas a observação das próprias mudanças em relação a tal descoberta.

A composição se inicia com a imagem fabulosa da mãe que se refere aos lugares de origem, quase que comum num ritual, depois da recitação do rosário. O conto da mãe é recebido pelo jovem Ungaretti como uma fábula, com o fascínio e as construções fantasiosas consequentes. A estatura da mãe, já grande na dimensão infantil, é sublinhada pela fé, que aumentará sempre mais na consideração do poeta adulto.

Lucca é logo definida com a oximórica aproximação: traffico timorato e fanatico, à qual segue a descoberta de um destino comum nos seus habitantes: o de exílio, do qual se pode, porém, voltar, permanecendo em ambos os casos desraigados: os distantes de casa, recolhidos pela califórnia, falam da cidade no poema Lucca.

Depois do processo sumário aos seus lugares de origem, que já comporta a decisão de reinserir-se neles, a leitura de afinidades somáticas entre ele e estas pessoas que vivem em Lucca o enche de angústia. Ele sente a necessidade de cumprir atos, exteriormente sem sentido, para aderir verdadeiramente à nova situação. Quando ele se descobre como êxito de uma tradição, começa a aceitar o papel de instrumento para a realização do

futuro. A descoberta do tempo através da leitura do passado traz inevitavelmente, a consciência da decadência do presente, do efêmero amor humano resta o fruto da procriação.

Em **Preghiera** o conteúdo contrasta com as colocações biográficas, que são nitidamente de uma época posterior à conversão ungarettiana. Uma hipótese bastante plausível é a de considerar a conversão como o momento definitivo de volta à religião católica, retrocedendo sensivelmente ao contrário, o início de uma atenção por parte de Ungaretti para com o transcendente, em geral, e o divino, em particular. Nesta prece o poeta pede a Deus o poder para cortar as ligações com o plano físico, apenas aliviado pelas escórias que o impedem ainda de ver além da possibilidade que a visão física oferece.

A estrofe central, de um só verso, é sustentada principalmente pela aproximação antilógica: **peso-leggero**, sendo que a interpretação deste verso pode oscilar entre o sentido de alívio do peso das escórias e do aumento da capacidade do poeta de carregar sem esforço o cansaço da vida, mas, numa mais atenta reflexão, se descobre que os dois sentidos, substancialmente, coincidem.

A composição, que está entre as primeiras da métrica regular na última compilação, de um heptassílabo seguido por hendecassílabos, termina com a invocação quase que em forma de ladaínha **Il naufragio concedemi Signore**, seguida por um verso da atormentada gênese que encontrou o seu equilíbrio, somando um hipérbato com uma metáfora **grido**, que nas primeiras compilações era **bacio**.

Pode-se afirmar que o que mais nos impressionou nesse célebre livro, cujas composições situam-se entre 1914 e 1919, foi a absoluta novidade linguística, formal e conteudística com que Ungaretti expressa poeticamente o mundo que o dilacerava ou o consolava interiormente. Todo o seu drama ou prazer interior era exteriorizado de um modo bastante original. Para confirmá-lo basta que se reflita um pouco sobre o título original dessa coletânea: Allegria di Naufragi. Está muito claro aqui que o autor sentia e via a vida, a sua e de todos os outros homens, como continuamente colocada em dúvida, quase imersa em um pântano, prestes a ser soterrada, sentindo uma dificuldade enorme para libertar-se do infortúnio que sufocava e esmagava a todos.

Ele sentia a dificuldade, mas sentia também que nem tudo era negativo na realidade, visto que a esperança se mantinha viva. Por essa razão o autor intitulou o seu primeiro e grande livro de poemas Allegria di Naufragi. Sabemos, no entanto, que essa alegria era momentânea, enquanto os naufrágios eram constantes; mas o único momento de alegria era o bastante para afastar dos homens a idéia de morte sempre iminente, solvando-os do desconforto e infundindo-lhes a vivacidade, o desejo de vitória. À guisa de confirmação dessa postura bastaria pensar no que o próprio autor escreveu a propósito de seu primeiro livro de poemas: Il primitivo titolo, strano, dicono, era Allegria di Naufragi; Strano se tutto non fosse naufragio, se tutto non fosse travolto, soffocato, consumato dal tempo. Ensultanza che l'attimo, avenendo, dà perché fuggitivo, attimo che soltanto amore può strappare al tempo, l'amore più forte che non possa essere la morte. È il punto dal quale scatta quell'esultanza d'un attimo, quell'allegria che, quale fonte, non avrà mai se non il sentimento della presenza della morte da scongiurare (44:517).

Esse primeiro livro de poemas de Ungaretti nasce, portanto, dessa concepção de vida, que era ao mesmo tempo alegre e penosamente anárquica, amparada em outras palavras como o próprio autor diz: Non sono il poeta dell'abbandono alle delizie del sentimento, sono uno abituato a lottare, e devo confessarlo... sono un violento: sdegno e coraggio di vivere sono stati la traccia della mia vita. Volontà di vivere nonstante tutto, stringendo i pugni nonostante il tempo, nonostante la morte (44:518).

Nesta obra o autor se descobria como homem de compaixão, cheio de coragem, que não conseguia abandonar-se às delícias do sentimento. Mas esse desdém e coragem de viver não nascem de uma ideologia pré-fixada, ou seja, não nascem de um abstrato amor à vida agonística ou de abstrata repulsa pragmática da mesma. Nesta afirmação está a extraordinária modernidade de L'Allegria, mesmo em relação aos outros poetas da área expressionista.

Esse desdém e coragem de viver nascem, sim, de uma concreta adesão à vida sem miragem, do sentir-se uma fibra, talvez perdida, do universo e no universo, mas pronta a recuperar-se, a reagir e a vibrar na primeira oportunidade que se apresentasse, não importando mesmo se essa oportunidade pudesse ser apenas uma ilusão para dar-lhe coragem, como ele mesmo afirma em Pellegrinaggio:

> Ungaretti
> uomo di pena
> ti basta un illusione
> per farti coraggio (44:46).

A adesão do poeta à vida nos seus aspectos festivos ou frágeis, é um fato natural e espontâneo em L'Allegria. Nasce da ânsia instintiva que o acompanhava na época de L'Allegria, e que

o acompanhará sempre, de dissolver-se totalmente em cada elemento da natureza, por menor ou maior que ele fosse. Encontramos em Ungaretti duas forças contrárias, que na verdade se equivalem e, assim como os extremos, se tocam: é a sublimação e a degradação na natureza. Para constatar essa afirmação basta lermos os poemas **Monotonia e Universo** (44:49).

B.I.1.4. Expressão da "Solidão" nos Poemas Curtos, "In Memoria" e Outros Poemas

Atentando para a estrutura formal de L'Allegria, é fácil observar que esta se apresenta em agrupamentos de versos curtos, separados uns dos outros, sem sinais de pontuação e espaçados sobre a página branca.

Muitos desses agrupamentos se limitam a apenas dois versos curtos, mas outros possuem três, quatro, cinco, seis e até mais versos breves, alguns às vezes iniciados, ou entremeados, ou terminados por um enessílabo, por um decassílabo, e mesmo, mais raramente, por um hendecassílabo. Percebemos, portanto, que os agrupamentos de versos curtos mostram uma leveza nas palavras, que escorrem suavemente no papel, como traduzindo sua própria solidão. O que podemos concluir nesse modo do autor distribuir as palavras é que ele quis dar à sua poesia uma estrutura métrica e formal que fosse capaz de manifestar, de modo visível, concreto, a importância que dava à palavra em si. Há realmente entre um agrupamento e outro de versos curtos um verdadeiro salto: cada agrupamento se sustenta, semanticamente, por si, não existindo,

entre uma estrofe e outra, nenhuma continuidade lógica. Além de tudo isso, ainda se observa que muitos poemas de L'Allegria são formados de pouquíssimas estrofes. Alguns são formados simplesmente por uma única estrofe de poquíssimos versos curtos: de dois, três, quatro ou, até, cinco pequenos versos, como:

Eterno:
Tra un fiori colto e l'altro donato
L'inesprimibile nulla;

Notte di maggio:
Il cielo pone in capo
ai minareti
ghirlande di lumini

In galleria:
Un occhio di stelle
ci spia da quello stagno
e filtra la sua benedizione ghiacciata
su quest'acquario
di sonnanbula noia

Tramonto:
Il carnato del cielo
sveglia oasi
al nomade d'amore

Stasera:
Balaustrata di brezza
per appoggiare stasera
la mia malinconia

Destino:
Volti ao travaglio
come una qualsiasi
fibra creata
perché ci lamentiamo noi?

Universo:
Col mare
mi sono fatto
una bara
di freschezza

Allegria di naufragi:
E subito riprende
il viaggio
come
dopo il naufragio
un superstite

lupo di mare

Mattina:

M'illumino

d'immenso (44:65)

Toda essa sequência de poemas breves aqui enumerados, além de muitos outros ainda não citados, nos faz sentir, em cada um deles, a autenticidade de uma vontade de gritar discretamente, aquilo que, não obstante, precisa permanecer oculto. Mas, ao mesmo tempo, se tem a necessidade de universalizar tudo aquilo que se está sentindo, mas de maneira sutil, sem chegar ao exagero vocabular. Todo o seu interior é jogado para fora e mostrado com essas mínimas palavras, cabendo ao leitor captar a sua mensagem, quase que tornando-se novo criador no esforço de se fazer entendido, já que o verdadeiro autor parece não se preocupar muito com o fazer-se entender. O seu desejo é exteriorizar tudo aquilo que oprime, oprimindo todos os homens de uma época em que nada pode ser dito clara ou abertamente; nem sentimentos, nem ideais podem ser externados sem o risco de represálias.

O que se pode deduzir de todas essas observações é que a linguagem de Ungaretti em L'Allegria raramente corre o risco de cair na retórica estetizante.

No famoso poema In memoria (44:21), escrito em Locvizza, e datado de 30 de setembro de 1916, que abre a coletânea Il Porto Sepolto, são ressaltados dois momentos fundamentais da relação instaurada entre Ungaretti e a poesia. É a lembrança de Sceab, amigo de Alexandria do Egito, que Ungaretti encontrara em Paris, em 1912, num alojamento no mesmo pequeno hotel na Rue des Carmes

5, no Quartier Latin, e que se suicidará no verão de 1913.

Ungaretti, ao mesmo tempo em que demonstra a sua comoção pela lembrança do amigo, o que se constata ainda num outro poema do período milanês, de 1914-1915, intitulado **Chiaroscuro (Mi è venuto a ritrovare/ il mio compagno arabo/ che s'è ucciso l'altra sera)** (44:15), parece querer refletir sobre o porquê da diferente sorte de cada um, quando as premissas para ambos eram as mesmas. Os dois estavam distantes das suas raízes, de seus familiares, sem sequer um pouco de paz; ambos buscam uma justiça cada vez mais difícil de ser encontrada para o mundo, ambos incapazes de reconstruir seus lares; plenamente sofredores por suas aventuras existenciais.

A resposta para essa situação de morte pode estar nos seguintes versos:

E non sapeva
sciogliere
il canto
del suo abbandono

Sceab ficara isolado também em sua vida pariense, no conhecimento, na relação de amizade ou mesmo de amor, foi subjugado pela sua incapacidade de comunicar-se, em desvincilhar-se no único e simples fato de transmitir aos outros a sua própria experiência. Ungaretti, ao contrário, tinha o dom da poesia, o qual ele já sabia possuir por já ter escrito alguma coisa antes de **IL Porto Sepolto**. A poesia é o limiar expressivo que tende a constituir uma relação entre ele e os outros; para esclarecer algo em si do mistério que o circunda e para comunicá-lo aos outros.

Essa posição Ungarettiana não está isolada no terreno privilegiado da poesia verdadeira; ela se estende como razão de vida e de vitalidade, à possibilidade e à capacidade para o homem de viver a experiência em relação aos outros: qualquer experiência, principalmente aquela que, mais que qualquer outra, dimensiona a vida de todos, que é a dor.

Qualquer experiência é vital, quando se consegue transmiti-la, doando aos outros alguma coisa que ainda não conhecemos totalmente, mas com a qual poderíamos enriquecer-nos graças à nossa possibilidade de comunicá-la a todos.

No final do poema In memoria, Ungaretti mostra todo o seu orgulho de ser poeta quando afirma: E forse io sólo/ so ancora/ que visse. É a poesia como um meio incomparável de transmitir o ocorrido. Assim foi na época antiga e assim é hoje. Quem sempre nos disse, ou diz, alguma coisa dos séculos antigos é a poesia, a arte e a literatura.

Por isso chamam-se secoli bui aquelas épocas em que a civilização se priva de criações artísticas ou literárias. Também para Leone Piccioni: la poesia fissa le cose, le propone per forza di sintesi alla interpretazione, e le tramanda (28:23).

Para se acreditar que esta afirmação é verdadeira basta pensarmos que, se hoje se fala e se escreve sobre Sceab, é porque Ungaretti escreveu o seu poema In memoria. E mesmo tendo-se já passado muitos anos, talvez se falará dele ainda por muitos séculos, porque todos sabem que só um poeta sabia que Sceab viveu um dia, assim como as condições em que morreu.

Não obstante o exposto, a poesia que dá a título à coletânea, como se sabe, não é essa, mas a que aparece logo em

seguida a ela Il Porto Sepolto (44:23), embora conserve a data de 29 de junho de 1916, portanto bastante precedente à acima referida In Memoria.

O Porto Sepolto, como se sabe, é algo concreto, verdadeiro, como tudo em Ungaretti. Ele fora descoberto, construído no período faraônico, sumbmerso pelas águas, no velho porto romano de Alexandria, pelo engenheiro francês Thuile, pai de dois grandes amigos de Ungaretti, não só do período egípcio, mas de sempre, de toda vida (28:23).

Através da metáfora, o poeta sugere toda essa idéia da poesia: o poeta mergulha e se joga para o desconhecido, para o fundo, para o mistério; ele vai, como um pesquisador sbmarino, procurando penetrar um pouco no mistério submerso. Quando ele volta à superfície, ou seja, quando ele volta à consciência, coloca com generosidade à disposição dos outros, aquilo que conseguiu recolher com o seu canto, com a sua poesia: expande-o, não no sentido de dar vida, mas no sentido amplo do dom gratuito, ao qual não se dá qualquer importância e que não determina nenhuma soberba, na esperança que se repita o milagre das sementes espalhadas pelo vento, que sobre algum terreno, num lugar qualquer, ou pelo menos por toda a parte, germinem e se tornem nova vida.

Sabe-se que nunca se chegará a explicar inteiramente o mistério, porque existem, na verdade, somente algumas porções imperceptíveis para se recolher e para colocar à disposição dos outros. Como o próprio autor nos afirma, há apenas um nulla ou um non nulla, como ele teria dito mais tarde em Vita d'un uomo, de um segredo, muitas vezes ineseurible (28:24).

Ungaretti, portanto, trabalha em sua poética sempre em relação com os outros, ou seja, com o universal, ele não faz nada por si só, não tem nenhuma necessidade de isolar-se numa torre de marfim, ou de endeusar-se.

Como se percebe não é uma operação fácil, mesmo para um poeta, arrancar algo de mistério, assim como não é fácil saber exprimir-se nesta aventura, ou fazer-se entender, como faz Ungaretti.

B.I.1.5. A Poética da "Palavra" em L'Allegria

Uma das mais explícitas declarações de poética em Ungaretti é o tema de **Commiato** (44:58), datado de Locvizza, 12 de dezembro de 1916, que fecha a coletânea **Il Porto Sepolto**, onde ele diz que:

> **poesia**
> **è il mondo l'umanità**
> **la propria vita**

Não há poesia senão nesta relação entre a própria experiência, o resto do mundo entendido como natureza, e a humanidade. É sempre ele relacionado com todos os outros homens, que estão nas suas verdadeiras poesias.

Mas continuando o texto acima:

> **a propria vita**
> **fioriti dalla parola**
> **la limpida meraviglia**
> **di un delirante fermento**

significa dizer que, para que se faça poesia é necessário que estas relações de experiência pessoal com o resto do mundo, que é a própria natureza e a humanidade, sejam: fioriti dalla parola. É necessário una parola capaz de limpida meraviglia e de delirante fermento.

As coisas, portanto, não se tornam simples, daí a raridade do verdadeiro ponto de encontro daquela que permanecerá, mesmo sendo árdua a luta para conseguí-la.

Piccioni afirma, portanto, que não se faz poesia apenas com a teoria, ou simplesmente com a força de sentimentos ou de pensamentos: si fa poesia nuova con la parola nuova, e questa parola, l'unica adatta a tornare a far poesia, deve possedere in sé qualità che parrebbero per contratitorietà non poter coesistere: capace insieme, di limpida meraviglia e di delirante fermento (28:24).

A limpida meraviglia, portanto, só se tem quando se está em condições de colocar-se em contato com as coisas, com a natureza com às pessoas e consigo mesmo, como se fosse pela primeira vez, como se tudo aquilo que nos rodeia fosse olhado por nós pela primeira vez. A palavra, portanto, também deve possuir uma capacidade inventiva renovada: a memória não deve ser repetida, não deve recalcar nenhum esquema precedente, nunca pode ser fórmula, nem encontrar-se em dicionários. Ela deve ser totalmente inventiva. Não basta que ela seja pura, que volte a ser original, ela terá de ser também cheia de vida a oferecer, deverá ser capaz de fazer brotar e crescer como um delirante fermento, mas que seja tudo resolvido e conhecido também no torbido da vida, mas que haja também a possibilidade de resgate; todas as vezes que é redescoberta uma palavra é como se fosse a primeira.

Ungaretti demonstra, indiretamente, que a descoberta de uma palavra para ele é sempre muito importante, mesmo quando ela já está há algum tempo calada no seu interior. O poeta, no momento da redescoberta de qualquer palavra, sente como se desse à luz um filho: o mesmo trabalho, as mesmas dores, a inquietude e sofrimento que acompanham todo o desenrolar do pensamento até chegar à expressão, que é o momento culminante, quando cessa toda a sensação estranha do nascimento.

Toda essa confissão pode ser comprovada através dos seus famosos versos de 1916, que poderiam servir de epígrafe para toda a sua obra poética:

> **Quando trovo**
> **in questo mio silenzio**
> **una parola**
> **scavata è nella mia vita**
> **come un abisso (44:58)**

B.I.1.6. Os Temas da "Conversão" e da "Fraternidade" em L'Allegria

Sabemos que Ugaretti foi educado religiosamente, desde criança, somente pela mãe, uma senhora muito observadora e dedicada profundamente à oração; no entanto, bem cedo ele se separou da prática da religião, tornando-se anárquico e ateu. Mas essa chama religiosa não se apagou completamente em seu íntimo; restavam ainda algumas brasas encobertas, que se reativaram mais tarde com a sua conversão completa, por ocasião do seu retorno à religião católica, o que acontecerá em 1928. Através das suas cartas aos amigos pode-se sentir, de certa maneira, esse seu

trabalho ainda ligado a um certo conhecimento de textos bíblicos.

Acredita-se que Ungaretti tenha escrito no mesmo dia 29 de junho de 1916, em Mariano, três poemas, todos eles de reflexão e de angústia religiosa: **Peso, Dannazione e Risvegli**; todavia não se pode afirmar a veracidade dessa colocação somente pelo fato de a data assinalada em cada um dos poemas ser a mesma. Pode ser até que o autor tenha escrito cada um deles em um dia diferente, não obstante a data ser a mesma, o que não nos obriga a acreditar em críticos como Piccioni, por exemplo, que os coloca como frutos da inspiração em um único dia.

Giorgio Baroni (6:38) analisa **Peso** como: **il lamento di chi non ha una fede in quanto non crede di potervi giungere razionalmente e guarda con una punta di invidia verso chi ce l'ha, sia pure irrazionalmente; anzi solo così è possible averla...** (6:28).

Para ele, o poeta acredita nisso e individualiza no camponês ignorante, com a sua crença ingênua e até supersticiosa, a imagem de uma **inocência perdida.**

No poema **Peso** (44:34) o poeta descreve **Quel contadino** que:

si affida alla medaglia
di Sant'Antonio
e va leggero

ao qual contrapõe o seu desolado autoretrato:

ma ben sola e ben nuda
senza miraggio
porto la mia anima

O camponês, como se sabe, é um ingênuo, e a sua religiosidade pertencerá sem dúvida à esfera da superstição, mas no poeta percebemos a existência de quase uma inveja pela inocência e fé do camponês, que o tornam espiritualmente leve. Através do dramático ma, que inicia a segunda estrofe, percebe-se justamente a vontade de contrapor àquela leveza, todos os outros sentimentos contidos em seu íntimo como: a solidão, o vazio, ou seja, a falta de esperanças verdadeiras, ainda que efêmeras como uma miragem. o conhecimento e a cultura deixam de ser importantes se comparados com a esperança daquele camponês, o qual, juntamente com sua medalha, serve de contraposição e, ao mesmo tempo, de objeto de saudade ou de lembrança; não se pode excluir desta lírica a idéia de que o autor se lembre da mãe, que era uma mulher de fé ardosa, mais simples, assim como aquele camponês, criado pela sua imaginação poética.

Coerentemente ele define **miragem, ilusão** esta esperança de uma meta feliz, mas, assim como se vive também de ilusão, o poeta gostaria de conseguir ao menos enganar-se para poder descarregar o peso existencial e prosseguir o caminhar leve: **andar leggero,** sem sentir-se só e indefeso diante da vida. Ungaretti demonstra aqui conhecer o significado e o valor da fé, mesmo sem possuí-la, e de tatear à sua procura, mesmo sem lhe dar razão.

Essa busca da fé está presente em **Dannazione:**

Chiuso fra cose mortale
(Anche il cielo stellato finirà)
Perché bramo Dio? (44:35).

Há uma declaração de profundo e radicado ateísmo nos dois primeiros versos abalada por esta contradição interna e ineliminável, que só é determinada interrogativamente. O que se entende da leitura deste poema é que Ungaretti, consciente de ser um mortal entre os mortais, sabendo que um dia ou outro todos igualmente perecerão, nos mostra não crer tanto na eternidade, a ponto de poder afirmar com segurança que também o céu e as estrelas acabarão um dia. Para ele todas as coisas têm o seu fim, tudo se transforma, nada é eterno, tudo é provisório e passageiro, mesmo a natureza e o tempo se renovam constantemente. Assim, tudo já está destinado à destruição, a fim de que no circulo vida-morte-vida possa haver sempre uma nova vida. É a renovação presente no homem e nas coisas. Daí, talvez, aquela necessidade anterior de caminhar mais leve, para poder ir mais longe e para viver muito mais experiências, no pouco tempo que representa a vida para ele, já que a existência de Deus é, para ele, uma interrogação. Porque se pergunta: **perché bramo Dio?**, se está convencido de que tudo passa e nada é eterno? Se acredita mesmo nisto, então não pode haver resposta; mas, caso houvesse, ela só poderia mesmo estar naquele pobre camponês, que desencadeou todas essas reflexões (e todas essas improvisações profundas do pensamento). Ha, portanto, que se perceber uma certa correlação entre este poema e **Peso**, que despertou as reflexões do poeta sobre as coisas religiosas acumuladas e encobertas por muito tempo no seu subconsciente.

Já em **Risvegli** (44:36) encontramos sensações experimentadas pelo poeta durante certos momentos de semiconsciência, quando aflora em sua mente, vaga e indistinta, a

memória de uma dimensão perdida. Pareceu-nos estar dainte de uma verdadeira teoria de metempsicose, mas ele poderia também estar se referindo a alguma experiência pré-natal, apesar de que as referências às vidas perdidas, no plural, sejam bastante explícitas.

A originalidade da vida seria somente aparente, devido à comum incapacidade do homem de lembrar. Aqui o tempo não tem nenhum significado. A distância impercorrível entre as duas dimensões é expressa em termos temporais ou espaciais: epoca fonda, Sono lontano. Essa distância é superada pelo poeta através da sua intuição, saindo do plano físico com: fuori di me. Risvegli é o despertar, aqui colocado como uma entrada imediata para a condição de consciência habitual do indivíduo. É a volta a si, caracterizada por uma adesão imediata à matéria, à qual o homem se afeiçoa, a ponto de constituir uma nova volta, um retorno. É como quando refletimos sobre a nossa morte, logo nos vem aquela angústia do partir para sempre, experimentando-se já a saudade e o desejo do regresso.

Mas, voltando ao Ungaretti de Risvegli, percebe-se que ele, uma vez satisfeito por esse retorno da consciência, agora já em dimensão normal, e também pelo fascínio exercido sobre ele pelas caras coisas habituais, tenta recuperar as visões que se dispersam diante dos olhos despertos da realidade humana, do homem, do poeta. Nesse ponto vem à tona, ou reaflora nele toda a emoção; então ele se lembra do amigo morto, que saiu do plano físico por sua própria vontade, talvez por não sentir-se atraído pelas coisas materiais, habituais.

O poeta, nessa época ateu, é tomado por uma interrogaçaõ espontânea sobre a **existência de Deus**, quando faz a pergunta e procura a definição. A resposta alcançada são apenas raios de luz, iluminações, cujas intuições não são sificientes para conseguir a resposta desejada. Percebemos agora que a experiência espiritual se fecha com a entrada completa no plano físico, verificada com a retomada de posse das faculdades corpóreas.

Na composição **Attrito** (44:52), datada de Locvizza, de 23 de setembro de 1916: Ungaretti declara as contradições que sente em si, bem como a sua disposição a experimentá-las vivendo. Ele sabe que estas contradições são também comuns a todos os outros homens, mas que nem todos sabem refletir sobre elas. Somente o poeta tem esse dom. A vida, para ele, consiste na necessidade de viver à procura da harmonização e mediação das contradições interiores. Percebe-se nas duas estrofes que ele apenas nos coloca claramente diante dessa contradição: na primeira estrofe vimos que ao mesmo tempo em que se sente um **lobo** faminto, ele reconhece e sente as suas fraquezas e inércias comparadas às de uma ovelha.

Na segunda estrofe, em que é evidente o parelelismo com a primeira, ele se metaforiza, **misera barca** que deve continuar navegando em um **oceano libidinoso**, reconhece em si valores semanticamente contraposto, pois ele se sente, concomitantemente, o pequeno barco e o oceano imenso, que é capaz de lançar-se sobre o pequeno barco, turbulento, agitado, desejoso de alguma presa: **L'oceano libidinoso.**

O poeta inicia Fratelli, datado de Mariano, 15 de julho de 1916, que antes fora denominado **Soldati** (para depois receber o título definitivo), o qual, apesar de ter passado por muitas variantes, conservou o seu início fulgurante assim: **Di che reggimento siete/ fratelli** (44:39).

Incluir esse conceito de **fraternidade** em 1916, em plena guerra, numa poesia de guerra, nos dá a medida do grande salto de novidade dado por Ungaretti, não só estilisticamente, mas um salto que abrange toda a concepção do mundo.

Ungaretti, mostra nesse poema que, mesmo os companheiros desconhecidos e também inimigos, se tornam irmãos diante do terror da guerra, com a presença da morte a cada dia mais próxima. E mesmo errando, ele acreditara na bondade daquela guerra, levando-o a pensar que um país dilacerado e dividido em tantas diferentes fatias regionais, sociais, de instrução, de descompensações econômicas, pudesse irmanar-se diante de um mútuo sofrimento na guerra. Mas logo ele se recupera desse sonho absurdo e fantasioso, quando se apecebe da sua própria força revolucionária, tanto moral como política, que está presente em suas palavras explosivas e não freáveis:

nell'aria spasimante
involuntaria rivolta
dell'uomo presente alla sua
fragilità

fratelli

Essa mesma mensagem improvisada de fraternidade, segundo Piccioni, nas faz lembrar aquela mensagem de conclusão suprema em Leopardi, que foi o apelo à solidariedade, à união

amigável entre os homens, presente **Ginestra**.

Para se caracterizar as mudanças das estações ou fases poéticas de Ungaretti, tomamos as próprias passagens de uma para outra das suas coletâneas de poesia e prosa.

A coletânea **L'Allegria**, por exemplo, poderia ser considerada concluída em 1918, com o poema **Soldati**, que foi escrito e está datado de julho desse ano. Mas na Edição Vallecchiana se acrescentam mais sete composições, recolhidas por Ungaretti com o título indicativo de **Prime**. Elas são, na verdade, as primeiras poesias da segunda fase poética de Ungaretti, que serão reunidas, em 1933, com o título bergsoniano **Sentimento del Tempo**.

Relativamente à mudança, observamos ainda nessa coletânea **L'Allegria**, que a sua primeira seção, anterior aos poemas de **Il Porto Sepolto**, chamou-se **Ultime**, justamente por serem os últimos apêndices poéticos de uma estação precedente, recusada, em grande parte, por Ungaretti, principalmente naquela pequena fase inicial de ligação com o Futurismo e o Crepuscularismo, afirmada por De Robertis, juntamente com outros poemas de fase diversa, da qual Ungaretti nega a influência palazzeschiana e laforguiana (44:405), e que será graficamente impressa mais tarde em **Poesia Disperse**.

Encontra-se ainda uma passagem semelhante a essa no final de **Sentimento del Tempo**, quando, entre a edição de 1933 e a de 1935, começam a surgir poemas, que, na verdade, já pertecem à próxima estação poética de Ungaretti, representada pelo outono, que se estenderá por toda **La Terra Promessa**.

Observa-se ainda que **Lucca** é, das poesias de 1919, a que mais fortemente nos declara a mudança, sentimental e fisicamente

ocorrida no país.

É um poema sem data precisa, mas sabe-se que Ungaretti enviara a Soffici, justamente de Lucca, a 13 de agosto de 1919, uma espécie de versão epistolar desta composição, na qual caracteriza a cidade de seus antepassados como **calda, crudele, serrata e verde,** reconhece-se nos seus habitantes, sem dissumular a voluptuosidade que ela desperta nele: **e le coscie delle donne sorprese a fecondarsi di te in una grande perdizione di sguardi bestiali; e non sai più se è una pesca o labbra quella forma che hai divorato, se non fosse l'odore forte della donna...**(32:100).

Indica-se esta época como data de composição, porque foi esta a primeira visita que Ungaretti fez à cidade dos avós, do seu pai e de sua mãe, enfim de toda a sua família camponesa: Lucca. **La mia infanzia ne fu tutta meravigliata,** isto porque ele sente que Lucca, quente e sufocante, é realmente uma cidade de verão.

Ungaretti descobre agora fisicamente, tatilmente, tudo o que podia prever, mas que não sabia que realmente existia. Ele se mistura e descobre nas pessoas numa continuidade somática e sanguínea; ele se sente ou se reconhece como elo de uma corrente que se soltou ao longe e que não sabe se encontrará o fim (44:95), conclui:

> **Ora che considero anch'io l'amore come una garanzia della specie, ho in vista la morte**

Essa visão poética de Lucca, pode ser entendida como o fim da vida como aventura, o fim da vida como encontro com o imprevisível ou imprevisto, é o fim de qualquer possibilidade do sentir-se na sociedade. Existem responsabilidades a serem assumidas, que são exercidas dentro de espaço preciso: a relação

com a fantasia, com a imaginação, com a invenção, portanto com a poesia, que deverá ser alterada sem risco de prejuízos, mas deverá transformar-se interiormente. Desse modo, tudo aquilo que pode ser um diário pessoal de descobertas, de reflexões, de sensações nascidas da relação com circunstâncias excepcionais da experiência em Sentimento del Tempo, tornar-se-á diário também, mas diário de ocasiões concretas, de fatos verdadeiros, de passagens diretamente contempladas ou vividas, de recursos precisos da alma e do intelecto. Portanto, será mais fácil ler o Sentimento del Tempo dividindo-o nas três partes que o compõem, como fez o crítico Leone Piccioni (28:29).

B.I.2. A Poética Implícita em "Sentimento del Tempo"

Iniciando o estudo de Sentimento del Tempo, partimos da idéia do próprio poeta na sua nota ao livro da referida coletânea (47:15 seg).

O Sentimento del Tempo também não tem origem compacta, nem uma unidade pré-fixada. Sua elaboração começou em 1919, e as primeiras poesias apareceram em 1923, continuando até 1933, data da primeira edição da coletânea. é um trabalho contemporâneo, ou paralelo, à composição definitiva de L'Allegria, tanto que alguns poemas chegaram mesmo a passar de um conjunto para outro durante a eleboração de ambas.

Essa característica permitiu-nos observar que há uma diferença de êxitos, não determinada pela dessemelhança momentânea da alma do poeta, mas sim pela escolha que, ao traçar

um corte, uma separação entre os dois livros, quis seguir dois traços diferentes.

Quanto às variantes e às superposições, é muito difícil definir se o poeta, ao retomar um trabalho precedente, estava procurando reencontrar-se no seu passado. Parece que o passado e presente atuam simultaneamente, não sendo possível sequer pensar numa volta aos velhos textos sem se lembrar das circunstâncias deles, nem é possível um completo aquietamento das instâncias do presente.

Depois de **L'Allegria**, o **Sentimento del Tempo** é a coletânea poética ungarettiana de maior porte, estando bem longe das outras menores que a sucederam. Nesta coletânea observamos muitas inovações formais, como a recuperação da tradição clássica, sendo que os elementos mais marcantes do destaque da experiência precedente são os elementos formais; o uso da maiúscula no início do verso, até mesmo a volta da pontuação; a métrica, de posição subordinada em que se encontrava, passou a ser a sua chave fundamental do texto poético.

Essas inovações surgem através da experiência rondista e também de uma necessidade de ordem.

Ungaretti opera uma recuperação de fórmulas tradicionais, inicando humildemente com a leitura dos poetas do passado (43:274 seg).

Quanto à recuperação da tradição e do hendecassílabo, ele não se limita a repetí-la, mas procura ouvi-la sempre. Ele publica ensaios sobre o assunto, além de análises aplicadas às sílabas e aos acentos, isto devido provavelmente à sua paixão pelos números em arte, talvez recebida dos árabes (44:161).

Aderindo a este gosto rondista, Ungaretti prefere, dentre os poetas do passado, Leopardi (44:154).

Existe agora o desenvolvimento mais horizontal do verso de Ungaretti, com predileções para versos mais longos.

A redescoberta dos clássicos e, ao mesmo tempo, a visão constante de Roma, sugerem também a recuperação das imagens mitológicas. Os deuses do Olimpo, as situações dos mitos pagãos, tornaram-se em Ungaretti também instrumentos expressivos, utilizáveis como símbolos, à procura de seu significado originário e precedente: a deificação. Tanto nesta, quanto na escolha da estação dominante, no caso o verão, ele se aproxima de um contemporâneo já um pouco distante, que é D'Annunzio, embora o verão ungarettiano seja bem mais potente.

Em **Sentimento del Tempo**, à mitologia pagã sobrepõe-se elementos da tradição cristã, que na segunda parte, principalmente, tendem a penetrar de tal forma até se tornarem centro do canto. E aí já se percebe o começo da conversão de Ungaretti, que encontramos em duas obras sucessivas. Os temas prediletos dessa fase são o da morte e do mito edênico, que será desenvolvido mais tarde em **La Terra Promessa**.

Roma está repleta da arquitetura barroca, na qual Ungaretti visualiza toda a angústia deixada na vida do homem, pela dissolução do Éden. A paisagem, mais uma vez, mostra-se influente na criação poética de Ungaretti: a superposição do paganismo e do cristianismo, do clássico e do barroco em Roma, onde o poeta se hospedou, correspondem ao momento poético de **Sentimento del Tempo**.

O primeiro período de Sentimento del Tempo, se situa entre 1919 e 1928, coincidindo com a primeira maturidade. Nesse período, Ungaretti vive sua idade cronológica entre os trinta e quarenta anos, verificando-se as seguintes transformações ou mudanças sociais em sua vida: como é sabido pela sua biografia, ele se casa em Paris, no dia 03 de junho de 1920, com Jeanne Dupoix; logo esperam um filho que perdem (52:94); volta para Roma em 1922, estabelecendo-se logo depois em Marino. Em 1925 nasceu a filha Anna Maria (Ninon). Essa sua maturidade é, portanto, aquela manifestada em Lucca, mas é, ao mesmo tempo, também a tomada de contato com a paisagem do campo lacial (o que já se discutiu muito em outros trabalhos), da paisagem rica de bosques e de águas, profundamente diferente da paisagem do árido deserto africano e das zonas da guerra do Carso.

O conhecimento de Roma foi para ele um tanto difícil, devido às suas estratificações das épocas históricas, do seu profundo segredo, que a fez ser, aos olhos de Ungaretti, a cidade de Michelangelo, pois ele já havia acatado nela a dimensão barroca predominante.

O segundo período está compreendido entre 1920 e 1933, concluindo-se com a primeira edição do volume em 1933 pela Vallecchi, mas também, no mesmo ano, com a edição de Novissima. É o período da conversão, depois de ter passado a Semana Santa em Subiaco em companhia do amigo Vignanelli. Desde o poema La Pietà, de 1928, aos outros Inni e as Leggende, há uma plenitude também de amor físico, a que ele não renuncia; ao contrário, transparece com melancolias e desarmonias. E acrescente-se, a religiosidade dos maometanos, que Ungaretti tivera sempre presente em seus

olhos durante a infância e a juventude no Egito.

O terceiro período de acordo com a Segunda Edição (1936) da Novíssima, situa-se entre 1933 e 1935: é o período da passagem para a terceira estação poética ou, pelo menos deveria ser essa a terceira estação, o registro do outono da idade: **Le quartine dell'autunno**, retomadas um decênio mais tarde em La Terra Promessa, por terem sido forçosamente interrompidas por causa da pausa para a composição de **Il dolore**.

B.I.2.1. As Reflexões Ungarettianas sobre o "Tempo" em "Sentimento del Tempo"

A reflexão sobre o tempo começa em Ungaretti, perdurando como uma força renovada de penetração, com uma espécie de equação entre as horas do dia, o andamento das estações do ano e as épocas da própria vida.

A manhã é, concomitantemente, a primavera e a juventude; o meio dia é o verão e a maturidade, é a fase que marca justamente esse período de '33 a '36, é a fase entre os trinta e quarenta anos; a tarde é o outono e a entrada na velhice; a noite é o inverno e a inocência da morte. Além da morte existirá a luz estável, a luz fixa, como ele nos dirá: **dove non muove foglia più la luce** (44:159).

Ele está também à procura da hora certa, verdadeira, aquela na qual as cores se apresentam nas suas verdadeiras essências e presença, quando não são modificadas nem mesmo pelo brilhante, nem pelo delirante, que muitas vezes exalta as

próprias cores, nem anuladas pelo escuro da noite.

Essas cores (giusti) serão, portanto, ou antes do nascimento do sol, numa aurora que precede a manhã como uma idade referente à infância; ou então, logo depois do crepúsculo, que após a translação poderá referir-se aos anos que nos colocam na verdadeira velhice.

Nessa última escolha do tramonto se firmará uma poesia simples, mas também de grande importância, a poesia de 1931, que dará o título à coletânea Sentimento del Tempo.

Há aqui uma referência a Leopardi, pois ele notara certa vez, que na hora do crepúsculo torna azzurro il sereno, numa milagrosa e igual procura de luz, ou ainda de mensagem existencial.

Pode-se citar como fundamental para essa busca de luz, a composição que aparece quase que como abertura de Sentimento del Tempo, cujo título é Le Stagioni (28:30).

Os poemas de Sentimento del Tempo estão reunidos em sete seções: Prime, La fine di crono, Sogni e accordi, Leggende, Inni, La morte meditata e L'Amore.

A coletânea se abre com o poema O notte (44:103) de 1919, que é a retomada do contato com a vida, uma vez passada a juventude e um doloroso despertar. O princípio poético é aquele momento particular da alvorada, no qual na penumbra começam a aparecer as coisas antes invisíveis: a paisagem outonal lembra ao poeta que a juventude está passando com os seus entusiasmos, para logo dar lugar à noite que esconde toda a dimensão do real.

A visão que se apresenta aos olhos do poeta, numa ansiosa alvorada ao mesmo tempo esperada e temida, pareceu-nos

ser a visão de árvores desfolhadas pela estação outonal; a vegetação, que está morrendo, lhe comunica o próprio sofrimento. No outono, à dor (relativamente ao passar do tempo) une-se uma desgastante melancolia. Como se a bela estação, que parecia apenas iniciada, tivesse acabado, assim também a juventude do poeta estava passando, deixando um vazio na imensidão das esperanças e dos impulsos. Tudo se acabava, ficando somente a melancolia na alma do poeta.

Diante disso, pareceu-nos preferível a noite, enquanto perspectivas ocultas, que elimina o sentido do espaço, favorecendo com o seu silêncio e com as suas luzes repletas de encantos o renascer das ilusões. Há uma equivalência entre noite e morte: de fato, na primeira compilação era a morte quem dispersava as distâncias (La morte sperde le lontananze) e depois passou a ser a noite (la notte sperde le lontananze) (44:103).

Autunni
moribonde dolcezze
O gioventù,
Passata e appena l'ora del distacco
Cieli alti della gioventù,
Libero slancio
E già sono deserto
Perso in questa curva malinconia

B.I.2.1.1. "Amor e Morte", "Inquietação" e "Mitologia" em "Sentimento del Tempo"

Destaque para o difícil e belissímo poema Alla noia, de 1922, que numa nota para a edição das Poesie Complete, de 1969 (28:31), nos explicará que noia é entendida como ennui:

inquietude, num estado estimulante de suspensão e de mal estar, de descomodidade, do qual queria sair (44:536).

> La mano le luceva che mi porse,
> che di quanto m'avanzo s'allontana (44:108).

Ve-se que, depois dos pequenos versos de L'Allegria, que quebraram toda a retórica da verificação de imitação do precedente, nasceu o novo hendecassílabo, o novo eneassílabo, que mais tarde tornaram possível o novo canto lírico italiano do Novecentos.

Ungaretti experimenta uma certa ansiedade por um estado de alma, de paz e tranquilidade que, todavia, é impossível alcançar; é impossível acalmar-se, porque a tentação da **inquietação**, da **agitação**, está sempre ali, à mão, e depois é impossível tê-la como companhia por toda a vida. Na juventude o homem não pode conhecer isso que ele acaba de conhecer. Ele agora sabe o que é este mal-estar vivido entre um desejo de paz, de calma e esta irredutível ânsia de agitação, de constante movimento: há a inquietação no fermentar-se das idéias e dos sentimentos. Então, mesmo que fosse vencida a batalha da coexistência pacífica com o presente vivido instante por instante, há sempre algo que procura corromper, roubar-lhe a paz, a **memoria**, como se percebe nos versos de **Alla noia**:

> **Memoria, fluido simulacro**
> **Malinconico schemo**
> **Buio del sangue ...**

Torna-se bem mais consistente aqui aquela contraposição entre inocência e memória, que por certo está, de certa maneira, em relação com este desânimo, este mal-estar entre paz, aborrecimento (noia) e inquietação (inquietudine), que se dilatará depois de 1928 na dilacerante problemática da pureza e do pecado.

Mas pode-se dizer ainda, que este período de Sentimento del Tempo, em que foram marcado os anos da maturidade, são também os anos da paisagem gratificante, do amor pleno e maduro, que, mesmo em plenitude, acalma e satisfaz; do renascimento dos mitos, em meio aos bosques ou nas fontes de Tivoli apresentam-se as sereias, as ninfas, os deuses da mitologia, compreensivelmente nos mesmos lugares onde já haviam sido cantados pelos antigos poetas, em claridade de luz. Nesse período apareceram poemas como L'Isola:

> ... Ritornato a salire vide
> ch'era una ninfa e dormiva
> ritta abbracciata a un olmo (44:114)

ou o belíssiomo. Inno alla Morte (da seção La fine di crono)

> Amore, mio giovane emblema,
> Tornato a dorare la terra,
> Diffuso entro il giorno rupestre, ...;
>
> Amore, salute lucente,
> mi pesano gli anni, venturi (44:117)

que se poderia colocar na grande linha poética tradicional de amor e morte: no cume, no auge do amor, o mesmo assombro (do qual Petrarca nos falava, e mais tarde nos falariam os barrocos), o medo de perdê-lo, de não mais poder revivê-lo, no auge do amor se

escancara, ao mesmo tempo que é amada e temida, a idéia de morte. Aqui cabem todas as composições de 1925.

No **Inno alla morte** o poeta manifesta ainda a sensação de incomôdo, em que se encontra pelo fim da estação do amor e pela velhice eminente, não só pela morte que ele espera, serena e quase alegremente.

O início do poema é oferecido, como nos revelou o poeta, pela paisagem de Tivoli. As sugestões provocadas por aquele espetáculo são referidas logo na primeira estrofe, a imagem da íngrime cavidade (il botto) já prenuncia a idéia de morte. Assim, na segunda estrofe, a metáfora **salute lucente** contrasta com o cinza opaco dos **anni venturi**.

A ligação com a paisagem é retomada na terceira estrofe, na qual a morte é classicamente refigurada como passagem através do **Aquedonte, mítico rio infernal**, semelhante à água que escorre no fundo do barranco.

Para sublinhar a descomunal grandiosidade do fenômeno para o homem, a primeira definição é claramente oximórica: **árido fiume**, seguida por reticências para chegar à indeterminação.

A morte definida como **inemorial**, por ser desmemorizadora, levará o poeta a uma dimensão fora do tempo, numa dimensão de memória, aquela dimensão intuível através do sonho, quando o próprio poeta se tornará sonho, intuição, no doce enlevo da morte personificada neste poema. A pura levezza do novo estado do homem é apresentada na sexta estrofe; a condição de imortalidade, quase divina, alcançada depois da morte é definida platonicamente; é a volta à inocências primordial, que não distingue entre o bem e o mal, que, ao invés de pensar, adere à harmonia cósmica, a

percepção é totalmente absorvida pelo contemplar o presente e, portanto, indiferente a todo passado.

Em **Nascita d'Aurora**(44:121) está o motivo temático da aurora que foi, mais tarde, amplamente desenvolvido em **La Terra Promessa**, e aqui está interpretado sob a perspectiva clássica. A noite, considerada como uma mulher virgem, uma donzela, devido à sua pureza, enquanto se distancia com um malicioso e amigável sorriso, rodeada de estrelas e aureolada pela lua, arranca do próprio seio e deixa cair, com um gesto quase provocante, o sémem da luz **un fiore di pallida bracce**. O tremular das últimas estrelas combate, por instantes, com o primeiro clarão da aurora. No céu, permeado de manchas irregulares, a luz do novo dia afugenta as últimas e lânguidas sombras.

Em **Di luglio** (44:122) o tema do verão é visto pelo poeta de maneira oposta àquela da vegetação luxuriante preferida por D'Annunzio. Ungaretti não esquece os efeitos do sol no deserto; assim o rosado referido às folhagens, torna-se uma cor triste e os efeitos do grande calor atmosférico, tanto neste poema quanto em **D'Agosto**, reassumem uma imagem de caveira descarnada e calcinada, semelhante às que o poeta adolescente viu no Egito.

Giunone (44:123), Juno em português, nos apresenta uma imagem do amor profano pouco habitual, ao menos isoladamente, na poesia Ungarettiana. Convém assinalar também que se observa aqui uma pequena recuperação dos modelos da lírica antiga. O esquema métrico é regular, com três hendecassílabos; o evento segue uma gradação ascendente de movimento, pois vimos que da estaticidade inicial da figura feminina, contrastada pela paixão do poeta que a observa, ao sinuoso movimento provocador da coxa até a movimentada batalha do amor na noite, pode ser entendido como o ato sexual.

Da seção Sogni e accordi, de Sentimento del Tempo, analisamos neste trabalho as seguintes líricas: Eco, em que há referências ao motivo temático da aurora, com a humanidade fora da condição edênica, podendo encontrar nela uma certa oportunidade de momentos de alegria e aprender colher verdadeiramente, neste momento particular, um eco favorável da felicidade perdida.

Também no poema Sogno o momento do dia é ainda a aurora, momento apropriado para sonhar, que para o poeta significa também intuir. Enquanto as primeiras três estrofes se referem ao avanço gradual da luz do dia que se aproxima, porque, como sabemos, a aurora está entre a noite e o dia, assim também o sonho se insere numa breve dormência, meio-sono.

Em Grido (44:148) aparece um Ungaretti de gosto quase crepuscular, que demonstra predileção não só pela aurora, mas também pela tarde. É o caso deste poema, em que o poeta, estendido sobre a grama a saborear o distanciar-se do dia, individualiza, na mudança das cores, a expressão de um desejo de expandir-se ressoante, que compensa a retenção conclusiva, o enfraquecer-se e o apagar-se da luz depois da magnificência do cair do sol.

B.I.2.2. O Tema da "Conversão", do "Divino" e "Edênico" em "Sentimento del Tempo"

Da seção intitulada Leggende, atemo-nos a La madre e Dove la luce

La Madre (44:158) nos pareceu uma das poesias ungarettianas mais analisadas e comentadas, talvez por ser a maior representação da conversão do poeta. Ela é uma das mais altas líricas ungarettianas, escritas sob a forte emoção viva da morte da mãe.

Nesta oportunidade, o poeta pensa no que será a própria sorte depois da passagem para o outro mundo, imaginando o encontro no além com a mãe, que chegara bem antes à presença divina.

Em contraste com toda a mitologia clássica, seguida precedentemente pelo próprio Ungaretti, o momento da morte não é caracterizado por um escorregar para o escuro, mas, segundo a tradição cristã, é caracterizado pela queda da barreira física e pela abertura de um horizonte mais amplo e luminoso. Esta barreira definida como **portone** na primeira coletânea, tornou-se **muro** na compilação definitiva, para sublinhar bem mais a habitual intransponibilidade (44:724). A mãe, já purificada e completamente dentro da nova dimensão, não somente por ter morrido há pouco tempo, mas especialmente pela sua assídua fidelidade a Deus durante a existência terrena, se apressa em direção ao filho morto para guiá-lo na ascensão para a divindade. Sabemos que a necessidade de um guia no mundo extra-terrestre tem precedentes ilustres, tanto teológicos quanto literários.

Através da presença nesta poesia do gesto protetor da mãe, que é semelhante àquele gesto habitual de quando ele era criança, também se realiza, mais uma vez, mesmo que só alusivamente, uma superposição da idade infantil, aproximando-se à condiçao edênica e da **Terra Prometida**, que é uma condição

paradisíaca. Segundo uma acepção puramente cristã, a morte assume então o significado de segundo nascimento. Podemos dizer que no gesto da mãe há algo de duro, quando ao invés de usar o abraçar o filho, o poeta usa simplemente o estender a mão, assim como a presença do adjetivo decisa, acrescentado na compilação definitiva: além de não olhar o filho impuro, porque ainda não foi perdoado por Deus (apesar desse particular não ser tão explícito na compilação definitiva). Devemos esclarecer, porém, que não se trata de frieza ou pouco amor, mas de um sentimento preciso do dever tornado espontâneo e quase inato, que impede antepor o afeto, não obstante seja o de mãe, à adoração.

Sabemos que esta virtude existia nela quando ainda estava em vida; por isso, Ungaretti se lembra da mãe, da sua rigidez pelos princípios, nunca desligada do amor. Nesta cena assomam pelo menos dois precedentes literários: o mito de Orfeu, que leva pela mão alguém sem olhar para trás, e a resposta de Catone a Dante no primeiro canto do Purgatório (44:725).

Isso esclarece bem a superioridade do amor para com Deus, acima de qualquer amor terreno.

A mãe, que foi uma mulher extremamente ativa em vida, é apresentada em posição estatuária, enquanto contempla a divindade para sublinhar a firmeza de sua fé e a preeminência de acordo com a esfera espiritual, sendo que a imobilidade é também sinônimo de perfeição, visto que o futuro deixa de ter importância para quem já atingiu a perfeição.

A prece não é vista como um diálogo com Deus, que participa dela vendo o orador. Um ato assim, de tal complexidade na adesão ao divino, não teme a vulgaridade do gesto de levantar

os braços numa súplica particular, que é uma exceção à imagem perfeita até agora transcrita: como se distanciam do conceito de atemporalidade da dimensão superior as conotações temporais muitas vezes respeitadas no contexto.

A espera afetuosa do filho é ainda um obstáculo à prefeição absoluta da mãe que, por isso, ainda sente o tempo, tanto relativamente à interioridade quanto à posterioridade de determinados acontecimentos.

A iteração da conjugação temporal quando interveio para isolar quatro momentos fundamentais: a morte do filho e a da mãe, o passado comum de ambos, o perdão divino do filho, premissa para uma completa pacificação da mãe.

O primeiro ato da mãe é o da oferta de si própria a Deus, realizado com espontaneidade simples e prontidão, correspondendo à fé cultivada durante a existência terrena; a espera do filho no paraíso correspondendo à longa espera da conversão do filho. Vimos que na primeira coletânea o filho era perdoado unicamente pelo amor da mãe, enquanto na redação definitiva o poeta se apresenta já convertido, embora seja ainda pecador. Na primeira compilação é definido como illusorio, em conformidade com a concepção que considera pecado qualquer ato físico e também o próprio mundo físico. Na versão definitiva o termo peccato não comparece verdadeiramente, tanto que nem o contraste esconde o espaço para esta cena repleta de luz celestial (44:725).

O suspiro da mãe, finalmente humano, ainda que só legível nos olhos, reconcilia a atitude totalmente devota com a atitude materna, quando, superada esta última ânsia, esta alma

santa não se desvia do sentimento materno e pode agora voltar-se para uma contemplação que, finalmente, compreende também o seu filho.

Em Douve la Luce (44:159) temos a visão de uma dimensão feliz e temporal, contaminada por uma intensa sensualidade. Trata da imagem aérea de uma graciosa jovem, a ser conduzida para um lugar apertado, para viver completamente acima dos limites contingentes. Por isso esta assume um aspecto pagão, lembrando o mito da idade de ouro, que equivale ao mito bíblico do Éden, a que faz a alusão o 13º verso: Alle colline d'oro. A mesma atemporalidade declarada com L'ora costante é reconhecida no mito da eterna juventude alegre em liberi d'età, irrefletidamente entregue aos jogos do amor em nostro lenzuolo.

O poema 1914-1915 (44:161) é constituido do contraste entre a descrição de Alexandria, que o poeta estava deixando, e a da Itália, que se lhe apresentava aos olhos pela primeira vez. Este tema foi retomado outras vezes por Ungaretti em outras obras.

A primeria estrofe reinvoca o desaparecimento no horizonte de sua cidade natal depois da partida do navio; o panorama vespertino, quase escuro, é animado apenas pelas luzes do porto refletidas na água. Daquele mundo que está deixando, o poeta sublima a sensualidade tórbida, quase perversa que nele penetra e o consome: justificada pelas situações ambientais como o clima, a alga presente, o latido dos cães no limiar do deserto, que, lembrando o espectro da morte, estimula o prazer.

Essa sensualidade não cessa normalmente, mas só com os

amori lunghi capazes de saciar smanie d'inferno.

Na memória entra agora a melancolia de um adeus mais complexo, em razão de Ungaretti ser um estrangeiro na sua própria cidade natal. O aproximar-se da visão da Itália é marcado pelo aumento da luz; da noite angustiante acompanhada pelo temor de não se encontrar nem mesmo na sua pátria desconhecida, nos primeiros clarões da aurora, o momento tão querido por Ungaretti, até à explosão da luz que transmite a invocação chiara Italia.

Do monótono e triste panorama egípcio, cujos agentes atmosféricos no tempo apagaram a maior parte da história, se passa assim a um elenco de todas as possíveis variantes que o solo itálico pode oferecer: a descrição se move pela memória transmitida, finalmente confrontável pela realidade que se lhe apresenta, para passar aos contornos e ao aspecto do solo; depois à vegetação e à presença humana, às culturas, às corrupções, enfim, aos pescadores, que foram os primeiros compatriotas que o poeta pôde ver quando ainda estava no navio. A emoção profunda justifica o impulso retórico, a aclamação da pátria milenar, prolífera e gloriosa. E com esse mesmo entusiasmo Ungaretti participou na campanha intervencionista.

Da seção Inni, tomamos em consideração apenas dois poemas: La Pietà e La Preghiera.

O próprio Ungaretti disse que La Pietà (44:168), cronologicamente, é a primeira verdadeiramente manifestação resoluta de uma volta à fé cristã. Todavia encontramos nela ainda uma alma não completamente pacificada. O desejo de Deus vem gritado, num claro sinal de quem ainda está atormentado; ao rogo alterna-se a integração e a própria concepção do Divino é

incerta. Está onipresente o conhecimento da queda, que muito pesa no destino do homem, e a consciência da necessidade de humildade para percorrer o caminho da saída.

O poeta sente intensamente a própria posição de homem expulso do Éden e invoca Deus, definindo-o por Pietà, o verdadeiro amor para aquele que sofre, porque anseia a Terra Promessa onde o lamento do homem não é em vão. A sua bagagem é formada pela bondade que o ajuda a subir e lhe dá a soberba, parte do antigo pecado.

O itinerário terreno, à vista da ótima condição em que o homem se julga criado, é considerado um exílio. No sentido de conseguir a fuga da péssima condição humana, a solidariedade para com os outros, que também sofrem, se sobrepõe. A poesia, todavia, é só um paliativo, não um remédio para a situação existencial, e leva consigo o risco de substituir os condicionamentos físicos pelos criados pela fantasia do artista de sobrepor ilusões a ilusões.

Os homens estão de tal forma distanciados do conhecimento, que perderam completamente a lembrança da divindade. O desespero é a tentação que leva à procura da possibilidade de salvação. A recuperação da inocência perdida poderia também vir através do pecado, mas o coração endureceu-se, tornou-se pedra, e o componente material do homem, que é o corpo, perdeu completamente os poderes de que era dotado originalmente; a própria alma acostumou-se à baixeza e, tomada pela cobiça, está sempre voltada para metas ilusórias. Só com a ajuda de Deus é possível a redenção, o que explica as sucessivas invocações Ungarettianas.

Sem o amor o homem se sente prisioneiro, sem saída; o muro, construído pelo pecado humano, o impede de ver Deus, de conhecer a sua justiça, da qual o poeta sente a necessidade para saber conformar-se na harmonia do universo; nos últimos versos da primeira parte do poema, a invocação aumenta de intensidade até chegar ao urro cortado, sono stanco di urlare senza voce; mas não é só questão de enrouquecimento, o poeta tem também o temor de não possuir nem uma voz para fazer-se ouvir: a sua poesia prece não chegaria até Deus. Seu rogo seria em vão.

Na segunda parte, ainda nova pelo tema da queda, sua condição presente está toda no adjetivo malinconiosa: a angústia não é fruto de contrariedade momentânea ou da situação ambiental, mas é típico da condição humana desde quando transcorreu o momento em que pullulò la gioia feliz expressão que comunica a plenitude do bem estar primordial. A obsessão humana é ter confiança somente naquilo que é tangível, considerado fraco ou ilusório o destino dos mortos; o poeta desenvolve este julgamento: o plano físico seria o ilusório e a percepção dos vivos seria confusa e fantasiada.

Enquanto através do sonho, é possível intuir verdades possuídas por aqueles que não estão mais vivos, o presente é o sucesso do passado e os mortos tornam a condicionar o mundo. Mas a perspectiva humana post mortem não se reduz a esta ilusória memória. Deus não é uma ilusão. Dessa forma Ungaretti recusa o conceito foscoliano da sobrevivência através das obras feitas em vida.

A distância que separa o homem da inocência primordial introduz a quarta parte temática desta poesia. Agora, a luz do

conhecimento já foi reduzida a um raio tão sutil, que pode ser comparado a um fio, ou simplemente, a uma ponta de agulha em punge; então o poeta chora a época em que se podia sustentar, em vida, uma mais intensa luminosidade.

O caminho do conhecimento, marcado como gioia suprema, agora é sustentado também pela morte, mas fica a ânsia que dá aquele sentimento de profunda insatisfação, que é típico da condição humana. Essa quarta parte representa toda a humanidade atarefada em torno da matéria; quando o homem pensa em melhorar a sua própria existência como o progresso técnico e, ao contrário, esse progresso se volta contra ele mesmo, dando-lhe meios só aparentemente perfeitos, uma vez que eles o induzem a se apegar mais, enquanto deveriam deixar de lado, a ascensão social e procurar crescer humana e pessoalmente. Confiando só nas próprias forças, esquecendo-se da provisoriedade, da precariedade da própria vida terrena, o homem se atormenta atrás das próprias criações, se alegra em sofrer por coisas cujo valor é por ele mesmo atribuído. Exorciza o medo da morte preparando sepulturas e estudando vários remédios eficazes contra a consumação. Ele se lembra de Deus somente para ofendê-lo, seja literalmente com blasfêmias, seja com voltar-se à divindade para benefícios materiais, ou pior, para cumprir crimes sob o seu nome.

Já a base de La preghiera é constituída pela proteção-invocação de uma reconciliação de Deus com o homem. Prevalece ainda o tempo da queda primordial e da espera do resgaste. O dantesco endeusar-se encontra aqui o seu correlato no anular-se em Deus.

O poeta imagina, no início do poema, um mundo incontaminado, constituído de matéria em harmonia com as leis divinas. É o mundo primordial, logo após a sua criação, bem anterior à malícia humana. O homem, apenas inserido nesta matéria, a qual, não obstante ser matéria, é perfeita, mas comete o pecado, não opta pela participação da harmonia universal, mas, soberbamente, ele crê poder elevar-se ao seu próprio criador; embriagado pelos fantasmas da sua própria mente ele perde a consciência da sua limitação material. Perdida a felicidade, fruto da harmonia universal, a vida desnaturalizada é dominada pela melancolia e pelo sofrimento. Só Deus pode restituir-lhe a ordem inicial através da colaboração do homem; o poeta fala de pecado com referência às Sagradas Escrituras, mesmo porque o resgate humano **patto-riscatto** constitui a única rima desta lírica, realizável somente com a adesão do homem à vontade divina.

Deus é definido neste poema como **sogno fermo**, para sublinhar que o homem pode, só vagamente, intuir a divindade; ela, ao contrário dos fantasmas da mente humana, não desaparece diante do resplandecer do dia, mas permanece.

A aliança pedida pelo poeta não é nada mais do que aquela proposta por Cristo, a **nova aliança**, que veio para substituir o pacto imperfeito com o povo hebreu e inaugurar uma nova era, só que os efeitos do sacrifício de Cristo não são ainda visíveis no mundo, e o poeta pede que o pacto seja completamente atuado, que o homem deixe de tornar vão o desígnio de redenção. Da atuação do desígnio providencial o poeta espera a reconstituição do estado da harmonia inicial, que é a **misura** e a realização do imperceptível fim da criação da matéria, que é o **mistero**. O amor

infinito pode, de fato, santificar também a carne. Na espera do resgate o poeta pede uma renovação da promessa, na certeza de que o verbo divino equivalha à salvação: vorrei di nuovo udirti dire. O fechamento do tom profético é constituído pela visão de uma humanidade que renunciou a um querer diferente do querer divino e encontrou a felicidade eterna (44:174).

B.I.2.3. "Vida-amor e Morte" em "Sentimento del Tempo"

Dos seis cantos que constituem a seção La morte meditata, (44:181), nos preocupamos somente com o Canto Primo. Vimos que em cada um deles a morte é definida com apelativos ou adjetivos diversos, com os mais oximóricos como muta parola, confuso silenzio. As definições neste canto são múltiplas, uma em cada estrofe, com exceção das duas conclusivas. Para estabelecer a gênese deste canto, mais uma vez o poeta volta aos primórdios, ao mundo santo, que não conhecia a morte; algumas definições parecem sugerir uma identificação entre morte e demônio, com uma poética fusão de causa e efeito.

A primeria estrofe é caracterizada por uma crescente dramaticidade: do ataque, quando ele diz: sorella dell'ombra, quase franciscano, ao m'insegui, que traz a ânsia do mortal. Vimos que o verso central, construído na antítese notte-luce, tem uma interpretação imediata, que podemos considerar da seguinte maneira: à visão da morte, como reino das trevas mais profundas, pode-se acrescentar uma consideração mais dramática, que submete até as vidas mais fortes, referente à iluminação divina, própria

de Ungaretti. Observamos, todavia, na estrofe seguinte, que a morte não é o mal, mas é fruto dele, particularmente do pecado original, a que o homem deve a perda da paz, incompatível com a quebra da harmonia. O adjetivo pensos, que se refere à morte, sugere a profundidade das consequências do pecado.

Na terceira estrofe, desde a queda, a morte está sempre presente nos pensamentos humanos, insolente e corrosiva, com renovada antítese vem definida como emula sofferente dell'eterno, para sublinhar a relação de antagonismo entre morte e eternidade.

Na quarta estrofe, segue uma outra definição só aparentemente oposta madre velenosa degli evi. Com efeito, eternidade e tempo são contrapostos e se excluem na transposição: só o maligno fim da mortalidade tirou o homem da dimensão eterna, deu-lhe o sentido do tempo e da sua periodização. Com o nascimento do tempo surgiu também a angústia existencial. O adjetivo velenosa pode significar, tautologicamente, portadora de morte, mas também pode referir-se à serpente malfeitora. Daqui sai a definição do único verso da próxima estrofe que diz: bellezza punita e ridente, do qual pode transparecer a imagem de Lúcifer como bellezza punita, satisfeito pela tentação chegada ao final feliz e pela extensão do próprio poder com o ridente. Do pecado, nos versos seguintes, parece não fugir um certo fascínio de Ungaretti, quando ele apreende a essência do que pode engrandecer a figura de um homem.

Assim, depois de uma série de apelativos iniciada com a quarta estrofe, o poema se conclui com uma palavra que nos traz à mente Foscolo, quando o poeta pergunta por quanto tempo a fama lhe consentirá que tenha uma tola e vaidosa sobrevivência.

Da seção L'Amore, que é um grupo de composição extremamente variado e composto, analisamos dois poemas que consideramos os mais importantes: Canto beduino (44:189) e Senza più peso (44:195). O Canto beduino dentaca-se pela entonação, ou seja, pelo retorno, numa atmosfera quase mágica e irreal, ao ambiente africano.

A lírica é intensamente escandida, tanto pelas relações lógicas, quanto pela construção métrica: dois quartetos, uma oitava e a outra sextina, todos com rima emparelhada seguindo o esquema AABB/CCDD. A escansão rítmica torna-se mais acentuada no segundo quarteto, cujos versos são todos construídos deixando, respectivamente, na primeira e terceira posição o demonstrativo questo(a) e a voz verbal é, enquanto na segunda posição está sempre um substantivo, em quarta posição está um adjetivo, menos no último verso. Em tom de fábula, é contada por metáfora a história do amor de uma mulher que, passando do canto ao encanto, é arrastada e morta pela sua própria paixão. Do sonho de amor, passa-se ao sogno vero, isto é, à morte.

O oxímoro amore-morte, apreciado pela tradição decadente, volta agora interpretado num exótico cenário.

B.I.2.4. Início do "classicismo" ungarettiano em "Sentimento del Tempo"

Observa-se que Senza più peso (44:495) é uma das mais serenas imagens poéticas de Ungaretti. Por feliz intuição ou, talvez, mesmo através do sorriso de uma criança, ele, por alguns

instantes, sonha com um país inocente, quase à imagem da Terra Promessa.

Nesse poema a concepção de Deus está muito distante de todo esquema tradicional, literário ou não. As imagens mais serenas dos artistas transmitem uma visão de Deus como pai afetuoso, ao passo que aqui o retrato é da felicidade original, compatível só com a pura inocência. Assim é exorcizada a velha imagem testamentária e pagã de Deus que é, sobretudo, temido; é juiz na pior acepção do termo; e da figura de Cristo fica a impressão agradável de um menino Jesus, que permanece ainda em si, e comunica, através do sorriso, a visão paradisíaca de um mundo perfeito, sereno e harmonioso.

Esse risco, no entanto, está bem presente nas outras coletâneas poéticas ungarettianas, começando sobretudo pelo Sentimento del Tempo. Essa importante coletânea de poemas, que marca uma grande transformação, uma virada total, técnica e conteudística, na arte de Ungaretti, reflete ainda, muito bem, o tempo histórico em que surgiu. Na Itália, no decênio que vai de 1920 a 1930 houve um verdadeiro chamamento à ordem nos campos político e cultural. Em torno de 1920, desaparece definitivamente a subversão política e artística italiana, que nos primeiros vinte anos do século fora furiosa, verificando-se agora uma verdadeira restauração.

No âmbito político temos o exemplo da função desempenhada pelo fascismo; no âmbito literário se reflete a proposição de revista como La Ronda, cujo nome já pode indicar exatamente a sua proposta. Esta revista fundada em 1919, prolonga-se até novembro de 1922, embora tenha aparecido um

número isolado em dezembro de 1923.

Ungaretti, portanto, não poderia ficar indiferente, alheio a esse clima histórico. O certo é que, se observarmos atentamente a coletânea Sentimento del Tempo, vamos verificar que ela se caracteriza por uma ânsia de paz e de calma, que no plano formal, conduz diretamente ao classicismo. E se há um desejo ardente, trata-se de um desejo religioso no sentido do catolicismo. Não se pode dizer, no entanto, que falta ao Sentimento del Tempo uma forte tensão poética, mas agora se trata de uma tensão que não tem nada a ver com a L'Allegria. Aquela era uma tensão horizomtal, toda voltada para o contato instintivo com as coisas presemtes ou passadas, com as coisas verdadeiramente vividas e sofridas. Já a tensão poética do Sentimento del Tempo é uma tensão vertical, que tende a libertar-se das urgências terrenas e a esquecer-se do sangue rapido da guerra. É o que encontramos, por exemplo, no poema Dove la luce, de 1930 (44:159).

Ficou evidente neste poema a tendência do poeta para um mundo, ou mesmo para um supramundo, onde os dramas da história não podem chegar, as coisas terrenas são incapazes de atingir, tamanha a dimensão do seu desejo poético. Também os seus sonhos já não mais se dirigem para o repouso no seio da natureza, ou mesmo para fundir-se totalmente a ela, como acontecia em L'Allegria, mas agora espera repousar lá onde

> ... non muove foglia più la luce
> sogni e crucci passati ad altre rive
> dove'è posata sera,
> vieni ti porterò alle colline d'oro.

Pode-se confirmar assim que, a partir de então, ele procura um país imaginário, ele busca um lugar repleto de calma, de delícias e riquezas, ao qual não chega o eco perturbador da história.

Mas pense-se também no já citado hino La Pietà (44:168), composto pelo poeta em 1928 para cantar sua conversão religiosa. Esse hino consiste em toda uma série de sobressaltos. Nele nos encontramos diante de um homem ferido, que não consegue mais agarrar-se aos outros homens, que não souberam dar-lhe a pureza desejada:

> Il peccato che importa
> se alla purezza non conduce più

nem a certeza de algo, por menor que fosse:

> Dio guarda la nostra debolezza
> Vorremmo una certezza

Nem mesmo a poesia é agora suficiente para confortá-lo do mal que sente.

> Ho a pezzi cuore e mente
> per cadere in servitù di parole?

É certo que em Sentimento del Tempo Ungaretti tende para um classicismo, que o separa de uma situação e condição histórica precisa. Mas, por outro lado, sabemos ser também verdade que ele chega a um classicismo muitas vezes carregado de forte vitalidade.

Os dois poemas citados demonstram isso claramente. A verdade é que toda coletânea Sentimento del Tempo se equilibra entre um classicismo evasivo, retórico, e um outro classicismo pulsante de vitalidade poética do melhor Ungaretti.

Podemos ainda usar, substancialmente, as mesmas argumentações do Sentimento del Tempo para as últimas coletâneas do poema de Ungaretti, a começar por Il Dolore, onde o poeta reuniu os poemas que escreveu entre 1937 e 1946, aqueles poemas compostos durante a fúria da segunda Guerra e sob a influência da dilaceração causada pela morte do irmão, em 1937, e do filho Antonietto, ocorrido em 1939, em São Paulo, onde Ungaretti se encontrava juntamente com a família, convidado pela Universidade de São Paulo para ensinar literatura italiana (32:15).

Pode-se mesmo afirmar que Il Dolore é, na verdade, a última voz e a última palavra realmente importante da poesia de Ungaretti; isto porque nela o classicismo é sustentado por um sofrimento humano que o torna vital, enquanto que nos outros livros, como em Un grido e paesaggi, de 1952, La Terra Promessa, de 1953, e Il taccuino del Vecchio, de 1960, o classicismo se torna um exercício cada vez mais retórico e, poeticamente, cada vez menos produtivo.

B.I.2.5. Considerações Finais Sobre a Poética na Coletânea "Sentimento del Tempo"

Através da imensa quantidade de leituras críticas realizadas sentiu-se, que muitos críticos da poesia moderna se

satisfaziam com seus constantes ataques a Ungaretti, mesmo depois da sua morte. Percebe-se, no entanto, que esses ataques não visavam Ungaretti, mas tinham o intuito de exaltar outros poetas.

Esses críticos pretendem confrontar a volta de Ungaretti ao verso tradicional com a volta à ordem propagada, também na arte, pelo fascismo, para sublinhar, para colocar em destaque as simpatias que sem dúvida, Ungaretti teve pelo fascismo e por Mussolini nos anos em que esse movimento se delineou e chegou ao poder. Sabemos de tudo isso, porque o próprio Ungaretti fez questão de deixar bem claro, e escrito em bom tom, que era seguidor do movimento das idéias fascistas e mussolinianas (43:149 seg).

Mas logo se encontrou, no próprio Sentimento del Tempo, diante de um renascimento do mito, que leva logo à conclusão de que Ungaretti nele encontrou o refúgio para as desilusões experimentadas com o fascismo.

Pode-se sentir, então, quais os anos em que Ungaretti teria manifestado a volta à ordem. Para isso basta retomamos o Sentimento del Tempo desde a sua origem, em 1919, e retomando principalmente o primeiro poema O notte, que foi citado e que se refere, para nós, ao precoce fim da juventude do poeta.

De 1920, pode-se retomar o também citado Le Stagioni, que se nos apresenta como o mais programático para o confronto analítico entre a hora do dia, a estação-idade da vida, porque, como se sabe, Ungaretti trabalhou sempre dentro desse itinerário tempo-vida, conjugando tudo com sua realidade intelectual interior com a natureza, com a realidade do mundo e dos outros homens.

De 1922 são retomados dois poemas. Um deles é o que comentamos há pouco , que se refere ao conflitante opor-se do eu homem, do desejo de paz, calma e tranquilidade, que se debate com a agitação, a inquietação e perturbação, que é Alla-noia. O poeta, como homem, poeticamente sente desejo de paz, precisa expressar-se de acordo com o tempo, com as circunstâncias.

O outro é Silenzio in Liguria, que apresenta uma ampla celebração da plenitude do amor carnal, como se comprova nestes versos:

> Dolce sbocciata dalle anche ilare
> Il vero amore è una quiete accesa... (44:107).

Em 1923, já se depara com o mito em Sirene, justificando plenamente essa afimação (44:109).

Já na única poesia de 1924, Ricordo d'Affrica (44:110) o mito se apresenta no verso 8º: Né dal rado palmeto Diana apparsa.... No mito Diana aparece numa pouco densa pantação de palmeiras. Todavia encontramos o máximo de celebração do mito no famoso poema L'Isola, de 1925.

> Ritornato a salire vide
> ch'era una ninfa e dormiva
> Ritta abbracciata a un olmo (44:114).

Parece, no entanto, que apesar de todo esse trabalho de estudo e confronto dessas poesias com seus sentimentos e épocas, ainda não conseguimos encontrar uma que nos dê o verdeiro cumprimento da volta à ordem, como pretendíamos demosntrar a princípio. Mas, através das leituras críticas, principalmente a

de Leone Piccioni (que foi um dos que mais próximo e profundamente conheceu Ungaretti); lendo todas as suas correspondências daqueles anos, pode-se sentir como o poeta esperou e lutou por uma sociedade, onde todos os homens se irmanassem numa justiça diversa; ele se movia com muita indignação contras as especulações que se verificavam também em relação aos soldados da frente de combate.

O poeta sentia e acreditava ser socialista; aderiu ao fascismo da esquerda, embora não fosse o único intelectual a fazê-lo. Ele pensou que pudesse surgir uma nova sociedade vinda da direção do **Sempre Avanti**, ou seja, de Mussolini. Ungaretti acreditava numa sociedade nova, na qual a burguesia seria derrotada, realizando assim o seu sonho socialista. Essa não era uma aspiração exclusiva dele, mas dos fascistas da esquerda daquela geração: Vittorini, Bilenchi, Pratolini se aperceberam do erro somente na ocasião da guerra da Espanha. Por isso se encontra em tudo o que Ungaretti escreveu nessa época uma adulação, uma submissa exaltação quase que uma tentativa de desfrutamento de alguma coisa que pudesse acontecer de bom no fascismo. Uma única vantagem oferecida a Ungaretti, devido à sua forte devoção aos fascistas da esquerda e à sua amizade com Mussolini: as três vezes em que foi preso por ter falado contra o regime, ou contra as campanhas raciais, foi necessária a intervenção do **Duce** para a sua soltura. Foi esta a única vantagem decorrente da sua participação na política do país, porque se sabe que ele teve sempre uma vida dura e economicamente difícil. Foi inclusive obrigado a abandonar Roma indo viver em Marino, numa miséria quase que total, numa casa onde a chuva passava pelo

telhado, molhando tudo que estivesse no seu interior.

Na Itália, depois de insistentes buscas de um modesto, mas estável trabalho, conseguiu apenas uma oferta concreta: a do ensino de italiano no Conservatório de Música de Palermo. Foi nessa época que recebeu o convite para lecionar língua e literatura italiana na Universidade de São Paulo, emigrando para o Brasil com toda a família, em 1936. Na realidade se conclui que o segundo período do Sentimento del Tempo, iniciou-se em 1928, marcado pela prece La Pietà (44:168).

Uma prece que saía do lamento de um homem, enquanto o mundo, a sociedade, a Itália se encaminhavam para os abismos horrendos dos combates mortais, das perseguições e da destruição.

La Pietà foi publicada pela primeira vez na primeira página da Nouvelle Revue Française (numa edição escrita em Francês pelo próprio Ungaretti); segundo informações de leituras críticas (28:35), ela foi recebida pelo público como uma volta da poesia européia daqueles anos, uma vez que a narrativa dos fatos começara a sobrepujar a poesia, devido à necessidade de relatos claros e mais assimiláveis pelo povo.

De há muito tempo esta explosão amadurecia no seu íntimo, mas se substanciara quando ele seguia a Liturgia da Semana Santa, no Eremo, em Subiaco.

Essa poesia, ou prece, está dividida em parágrafos, dos quais os mais famosos, mais longos e artisticamente superior é o primeiro. Percebemos, lendo todo o poema, que os longos anos de reflexão e sofrimento silencioso assumiram um relevo de iluminada profeticidade no quarto e último parágrafo, muito curto em relação aos outros:

L'uomo, montono universo,
crede allargasi i beni
e dalle sue mani febbrili
non escono senza fine che limiti.

Attaccato sul vuoto
Al suo filo di ragno
non teme, e non seduce
se non il proprio grido.

Ripara il logorio alzando tombe
E per pensarti, Eterno,
Non ha che le bestemmie.

Se atentarmos para a idéia principal deste poema, verificamos que ele parece escrito hoje; é uma verdadeira progressão de características, nas quais as atuais se encaixam perfeitamente: o tipo de alienação que invadiu a humanidade nos nossos dias, na idolatria e na prática ávida do consumismo. Como se sabe, o homem hoje, se não tem outro objetivo de vida, se ele não lutar por outras esperanças, acaba por viver fechado no seu espaço restrito e monótono, esperando, com uma sua capacidade de acumular ou esbanjar poder, alargar sempre mais seus bens materiais. Com toda essa preocupação, ele não tem consciência, não se apercebe dos terríveis limites, que se enrijecem e o deprimem cada vez mais.

Assim, vivendo como se estivesse preso em seu vazio, por uma teia de aranha, ele se sente num emaranhado, cuja afirmação pode ser ilustrada relembrando o:

Si sta
come
nell'autunno
sugli alberi
le foglie

do poema **soldati**, já citado, escrito em 1918.

O homem é capaz de acreditar somente em si mesmo, na sua própria palavra. Ele teme pelas suas próprias palavras e também pelas dos outros homens, pelas quais se deixa seduzir. Preparando para si túmulos momentais, verdadeiras redomas, ele imagina poder defender-se da desagregação, da corrupção da carne, do retorno à cinza e ao pó. O contato que ele tem agora com Deus é o da blasfêmia, do julgamento falso, e não o da prece, da oração.

Convém citar ainda como fundamentais dessa época **La Preghiera**, de 1928, **Caino**, **La Madre** e **Dove la luce**, de 1930.

É muito interessante sentir como se processa essa transposição da poética ungarettiana. É como uma recapitulação da própria vida: sente-se que cada grande estação ou tempo da poesia de Ungaretti tem um destes complementos de vida como **I fiumi**, em **L'Allegria**, **Roma occupata**, em **Il Dolore**, já citados juntamente com outros, também famosos espelhos da vida do homem Ungaretti, como aparece no início de **Leggende**, em **Il capitano**, de 1929. **Fui pronto a tutte le partenze...** (44:155).

É em **Caino** que volta a temática da inquietação, parecendo mesmo composta posteriormente a **La Pietà**, com: **Anima non sapro mai calmarti**, com um fio condutor que liga diretamente a **Alla noia**, de 1922, da seguinte maneira:

Figlia indiscreta della noia
Memoria, memoria incessante,
Le nuvole della tua polvere,
Non c'è vento che le porti via?
Gli occhi mi tornerebbero innocenti,
Vedrei la primavera eterna

E finalmente nuova

O memoria, saresti onesta.

Para a edição de 1969 Ungaretti deixou a seguinte nota:

> La memoria è figlia della noia perché l'uomo s'è adattato alle fatiche del lavoro, per non accorgersi del tedio della vita. È indiscreta perché tenta di dissimulare la noia. La memoria è storia (28:35).

Fica-se, assim, maravilhado com uma das suas últimas composições e, em certo sentido, mais extraordinárias da poesia ungarettiana, que é intitulada Dove la luce, à qual já se fez referência, mas agora é transcrita, a fim de melhor estudá-la como forma de poética.

Come ollodola ondosa
Nel vento lieto sui giovani prati
Le braccia ti sanno leggera, vieni.
Ci scorderemo di quaggiù,
E del male e del cielo,
E del mio sangue rapido alla guerra,
Di passi d'ombre memori
Entro rossori di mattine nuove.

Dove non muove foglia più la luce,
sogni e crucci passati ad altre rive,
Dov'è posata sera,
Vieni ti porterò
Alle colline d'oro
L'ora costante, liberi d'età,
Nel suo perduto nimbo
Sarà nostro lenzuolo (28:37)

Uma composição emblemática, pois a profunda reflexão sobre dois versos nos dá a verdadeira dimensão do dizer poético. O verso 9: Dove non muove foglia più la luce, e o verso 15: L'ora costante, liberi d'età. No início, apresenta uma musicalidade envolvente, comparada só à abertura do Inno alla morte, indo até o verso 8, com aparência de um canto de amor terreno entoado com voz plena onde a criatura física, do próprio desejo ou afeto íntimo, é tomada

nos braços e é levada suavemente: nel vento lieto sui giovani prati.

Enlevados por esse amor se esquecem de tudo, para eles nascerão novas manhãs: Entro rossori di mattine nuove. A colocação da hora na paisagem é, certamente, esperada para quem lê o poema, já que se está habituando a estas atenções originárias em Ungaretti. Analisando inicialmente o verso 9: Dove non muove foglia più la luce, e depois o verso 12: Dov'è posata sera. Essa hora não parece, de imediato, ser a do crepúsculo, porque a posata indica a materialidade da luz, ao passo que a luz do entardecer se desfaz rapidamente, não é física. Pode-se entender ainda essa posata como firmeza, como perenidade de luz, uma luz que não se apaga. Logo, essa não pode ser uma luz do nosso tempo terreno, mas uma luz que indica estarmos numa dimensão extraterrena, eterna, aquela que só existe além da dimensão humana, a luz divina, só atingível pelos crentes, ou seja, por aqueles que acreditam nela, que acreditam na vida eterna, ou também pelos poetas e sonhadores, capazes de tamanha imaginação criadora, que transcenda o real.

Essa afirmação é confirmada pela data do poema, que foi escrito em 1930, no momento do completo amadurecimento da conversão, que se deu em 1928.

Dove la luce é, portanto, uma não habitual poesia de amor; apresenta um amor de casal, vibrante e emocional, mas que estão ambientados, não nesta terra, mas no além, naquela projeção do amor que Ungaretti trazia reforçosamente consigo depois da adesão religiosa.

A primeira edição de Sentimento del Tempo se encerra com a poesia que dá o título à coletânea: Sentimento del Tempo, de 1931:

E per la luce giusta,
Cadendo solo un'ombra viola
Sopra il giogo meno alto,
La lontananza aperta alla misura,
Ogni mio palpito, come usa il cuore,
Ma ora l'ascolto,
T'affretta, tempo, a pormi sulle labbra
Le tue labbra ultime (27:136).

Este é um poema para ser lido atentamente. A expressão luce giusta, que aparece logo no primeiro verso, parece referir-se não a uma luz que indica o dia, mas às épocas da vida. A sombra, que está caindo sobre o giogo meno alto, indica que estamos na hora do crepúsculo, no final do dia. Portanto, essa é considerada a hora mais adequada, a que identifica todas as cores do dia, que leva o homem a ver toda a verdade do seu passado e do seu futuro.

Como se pode observar, naquela luz, daquela hora e naquela idade, a distância está aberta para a medida, a dimensão. Não existem mais espaços materiais diantes de nós, basta atentarmos para essa afirmação em duas estrofes de O notte, de 1919:

O giuventù,
Passata è appena l'ora del distacco.

Cieli alti della gioventù,
Libero slancio (44:103).

O olhar chega até onde pode-se alongar e se apodera de tudo aquilo que o circunda, nada mais é indefinido além do passeio dos olhos, isto é, além da própria experiência acumulada.

Nesta situação de vida, neste tempo, ele sente o palpitar do desejo, da espera de alguém, é um palpitar espontâneo

que acontece naturalmente, como as batidas do seu próprio coração. Ele precisa ter um tempo, mesmo que seja na própria morte. Percebe-se que, na verdade, diante do escuro da noite na relação noite-inverno-fim de experiência, o poeta sente diante de si a morte ho in vista la morte, à qual já aludira em Lucca de 1919 (44:95). Aliás, todo o final de Lucca se resume no que acabamos de assinalar em Doce la luce, quando o poeta diz:

Ora che considero, anch'io, l'amore, come una garanzia della specie ho in vista la morte.

O poeta luta por um amor verdadeiro; porém, quando esse amor chega, já é hora do crepúsculo, da virada da vida para a reta final, quando começa a escurecer na passagem do dia para a noite, indicando também o fim da juventude do homem, e início da decadência material ou física, a espera da morte. Conclui-se, então, que o poeta sente que o amor chegou muito tarde, mas que ele quer vivê-lo intensamente, até o último momento, até a morte.

A segunda edição da coletânea Sentimento del Tempo apresenta o acréscimo de um pequeno número de poemas, os quais são incluídos particularmente na seção L'amore. Nela se começa a refletir, indagar, a registrar o andamento sentimental do ingresso na velhice. Volta aquele problema do conflito entre a paz e a inquietação: entende-se a calma, a paz, quando se pensa em caminhar em direção a uma serenidade suprema; a agitação, a inquietude, aparecem quando se desvia em direção da angústia demente.

Já em Anguri per il proprio compleanno, de 1935, Ungaretti se despedia da idade madura: ele tinha, então 47 anos e viveu ainda

por mais trinta e cinco anos, o que nos leva a dizer que a sua última invocação foi ouvida quando ele disse: **Non mi lasciare, resta, sofferenza (44:194).**

O início do poema é calmo, distendido com a trama da reflexão sobre a hora e a idade. Estamos ainda no crepúsculo, na hora em que o sol declina, destacando-se do dia; aquele céu bastante claro é como o prenúncio da solidão que nos tocará, oriunda de um entrelaçar-se de vozes que chega mais pela memória do que pela presença de alguém. Mas existe algo que atrai, que fascina, que acaricia e lisonjeia, mas ao mesmo tempo golpeia dolorosamente na expressão **offesa**. Tudo isso corresponde ao total do outono, à estação em que ele canta a velhice, assim como aquelas cores douradas das folhas naquela estação. Nesta fase da vida, que corresponde ao outono, o dom da loucura e da insesatez juvenil nos é tolhido definitivamente.

A poesia se desenvolve neste ritmo severo, mas adocicado: a conclusão, contudo, aparece em cadência que exprime raiva; é como o agarrar-se, o não querer perder aquilo que o faz sofrer, que não consente uma visão plena e uma tomada de posse de si mesmo, mas que causa um impacto contínuo com a vitalidade, tanto física quanto sensorial.

B.II. A poética implícita na coletânea Il Dolore

A primeira edição da **Il Dolore** é datada de 1947, mas os poemas, isoladamente, já haviam sido publicados antes, sobretudo em revistas. O poeta indica o período da composição de 1937 a

1946 coincidindo em grande parte com a época de elaboração de **La Terra Promessa**, que vai de 1935 a 1953, e de **Un grido e Paesaggi**, de 1939 a 1952. São três coletâneas de estilos diferentes, influenciadas pelas traduções a que Ungaretti se dedicara naqueles anos do período brasileiro, quando ele foi provado duramente pela vida e teve, ao mesmo tempo, a possibilidade de aprofundar-se na fé.

Percebe-se que em **Sentimento del Tempo** Ungaretti completou o caminho do ser até Deus através da imaginação: abolindo o tempo e a história.

Já em **Il Dolore** ele encontra o mistério, mas como encarnado na história, nas figuras do irmão, do filho, dos seus mortos, naquilo que essas presenças reais da morte provocam.

Sabemos que o principal motivo da dor é sugerido pelas desgraças familiares, pela visão de Roma ocupada e da Itália estraçalhada em seu coração pela guerra; prevalece todavia, a primeira causa da dor: o sofrimento pelos familiares.

As duas mortes ocorridas na família mudam completamente o eu do poeta: primeiro a morte do filho ainda criança, que representou para ele a eliminação de todo o resíduo edênico, que é marcado na pessoa pela idade infantil. Em seguida vem a morte do irmão, com a qual desaparecem também as suas últimas testemunhas da infância. Com o filho ele perdeu a esperança de reviver, ainda que somente como reflexo, a experiência como criança. Ao lado do filho, espelhando-se nele, o poeta sentia-se regressando à idade da infância; com a morte do irmão ele perde também as lembranças da infância. Cria-se então, a partir daí, um conflito do eu interior do poeta com as circunstâncias reais e

atuais do homem Ungaretti. A partir daí passa a figurar em sua poesia a violência e o grito, que a própria vida traz em sua ausência de luta.

Para exprimir a sua angústia por tudo isso que ele acaba de descobrir, Ungaretti introduz no seu canto um novo tom: da palavra gritada. Toda sua ânsia é mostrada através de reticências.

Mas Ungaretti não se isola nem mesmo na dor pessoal: identifica-se com os demais cantores da dor humana, não só da dor pessoal. Nesse sentido, também nas composições mais íntimas e pessoais existe o sentimento de solidariedade, que une os diferentes sofrimentos de cada indivíduo.

Solidariedade e prece não podiam faltar nessa comunhão; aparecem sempre num nível mais ou menos explícito, tornando-se a companhia constante do poeta nas horas de desespero. é a fonte de toda a força adquirida num momento de sofrimento e aflição. Ocupamo-nos a seguir de apenas alguns poemas, considerados como representativos da coletânea **Il dolore**.

Em **Tutto ho perduto** (44:201) destacamos a emoção pelo falecimento do irmão. Com ele o poeta vê sepultada toda a recordação da sua melhor idade, da sua feliz infância. Ao grito desmemorizador, ato de encantamento que permite sair do melancólico plano físico, se contrapõe a expressão **roccia di gridi**, uma significação alegórica do canto retomado e preso na garganta: **in fondo alla gola**.

Em **Giorno per Giorno** (44:205) observamos que a composição é dividida em desessete estrofes, que podem também ser consideradas líricas, motivadas pela dor ardente pela morte do filho

Antonietto, de nove anos, aqui no Brasil.

Quando voltou para sua Pátria, o poeta não tivera nem mesmo a consolação da proximidade do túmulo do filho. A vida lhe pareceu ter perdido todo o significado frente ao grande luto; nem a natureza, nem a mudança das estações poderiam ser bálsamo para o pai angustiado.

No início da primeira estrofe, em particular, o pensamento e a invocação correm naturalmente até a mãe, a sua primeira consoladora. Depois é reinvocada a cena do menino, já consumido pela doença fatal, mas ainda tristemente consciente: o pai deve reprimir a própria dor e luta para dar um pouco de alívio aos últimos momentos da vida da criança. Não obstante a tragédia, a narração é de extrema leveza, animada pelo saltitar dos passarinhos (alheios ao drama, exultando pelo alimento recebido) iluminada pelo silencioso sorriso expresso nos olhos vivos da criança.

Na segunda estrofe o pensamento se fixa na morte: se ela é realmente o **sogno vero**, só no sonho é possível comunicar-se novamente com os antepassados. Com a morte do garoto não se apagou no pai o desejo de comunicar, com um gesto ao mesmo tempo apaixonado e contido, o próprio amor ao pequeno filho. Ao poeta parece impossível tornar a sobreviver ao duro golpe, não consegue voltar a trabalhar, a ter ainda ações e sentimentos.

Da seção **Roma occupata** a nossa atenção se concentrou no poema **Mio fiume anche tu** (44:228), que se inicia com a observação da devastação e dos sofrimentos provocados pela guerra, último fruto da insanidade humana, para chegar a uma invocação a Cristo em tons salmódicos, a fim de que o homem se redima.

Na primeira parte do poema o tu se refere ao Rio Tevere, enquanto nas outras partes ele se refere a Cristo. A repetição anafórica do ora, conduzida até o quadragésimo sexto verso que fecha uma estrofe, permite uma subdivisão do poema em dois núcleos, o primeiro de observação, o segundo de reflexão e prece. Todavia, o primeiro núcleo já tem uma intonação de ladaínha.

O poeta volta-se para o Tevere, para se referir à trágica situação do momento bélico. A expressão notte turbata traduz a angústia profunda que atormenta todos os homens, que se movem aterrorizados como ovelhas desgarradas do rebanho.

Com frieza psicológica, o poeta sublinha que a espectativa de desventuras imprevisíveis e muito próximas, que inclusive acompanha a vida cotidiana, é muito mais intensa diante dos males que afligem a humanidade. Nem mesmo as casas representam segurança e refúgio, pois estão reduzidas a locais de prantos e lamentos. Aos lutos humanos se acrescenta a destruição das obras de arte, quase que milagrosamente conservadas nos séculos passados, pelas mãos dos próprios homens que, numa sociedade melhor, as conservaram. Nessas ocasiões se descobre a capacidade humana de sofrer, as consequências funestas das mesmas paixões; concidadãos e irmãos se igualam e se destroem com a mesma fúria com que se amavam antes.

De um tal espetáculo de desolação o poeta se volta para Cristo, interrogando-o sobre o motivo pelo qual a sua bondade permite tais acontecimentos; ao interrogar, ele sente que estas palavras poderiam também soar como ofensa, quase que atribuindo a Deus a responsabilidade da insensatez humana.

O sentido de civilização parece perdido pelos italianos, que no passado tiveram de abandonar as suas próprias casas à procura de trabalho, que agora se vêem obrigados a saírem à força delas e serem deportados brutalmente. Não existe mais nem o respeito pelos cadáveres. É tal a situação de violência, que todos estão saturados dela; por isso a necessidade de repudiá-la se manifesta até nos mais insensíveis (Cuore più indurito).

O sentido da contradição vedo chiaro nella notte é marcado pela imagem de escuridão geral, que dá contraste à luz da verdade; o mal persegue o homem sobre a terra na medida em que ele mesmo o gera, distanciando-se do caminho da redenção indicada por Cristo com a sua paixão, que foi um ato generoso e desinteressado, para servir a toda a humanidade que o seguisse.

A dor, portanto, não é derivada de Deus, como todo e qualquer escolha maldosa do homem é uma ofensa à harmonia divina. Aqui também Ungaretti se ateve totalmente à tradição Cristã, que vê no Cristo Redentor aquele que tomou para si todas as culpas para libertar o homem. Por isto, o poeta define o coração de Cristo como sede appasionata dell'amore non vanno, porque se trata da única fonte de amor, doação completa e incondicionada que nunca poderá deixar de dar os seus frutos. O sacrifício de Cristo é fruto de generosidade, mas também de inteligência, como vimos em pensoso palpito; a contraposição astro-tenebre assinala a imensa distância que Jesus, criatura divina, anulou para fazer-se homem. O seu sacrifício, em nome dos irmãos, não foi um ato isolado, mas se perpetuou, seja porque continuou a redimir os pecados dos homens, seja porque se renova no sacrifício místico da celebração eucarística: ao mesmo tempo se perpetua o sofrimento de Cristo,

que é contemporaneamente irmão, mas enquanto homem e pelo amor demonstrado; Cristo é mestre, por ter indicado o caminho da salvação; é Deus, porque ao fazer-se homem não perdeu a essência divina.

O pensamento de Cristo já providenciou e providencia a salvação dos homens; isso impede que Ungaretti se sinta sozinho no desconforto provocado pela situação. Então ele sente que Cristo também chora e ora com ele:

> Cristo pensoso palpito
> Astro incarnato nell'umane tenebre,
> Fratello che t'immoli
> Perennemente per riedificare
> Umanamente l'uomo,
> Santo, Santo che soffri,
> Maestro e fratello e Dio che ci sai deboli,
> Santo, Santo che soffri
> Per liberare dalla morte i morti
> E sorreggere noi infelici vivi,
> D'un pianto solo mio non piango più,
> Ecco, Ti chiamo, Santo,
> Santo, Santo che soffri (44:230).

B.II.1. O Tema da "Dor" particular e da "Dor" pública em "Il Dolore"

Em Il Dolore está presente mais do que o próprio sofrimento, a grande dor que se abate na vida do poeta devido às terríveis quedas: em 1937 deu-se 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; o panorama de destruição, de morte, de perseguições, de confinamento, ao encontro do qual ia. São dois os grandes temas da coletânea, que nasce por urgência e

necessidade dos acontecimentos.

É ainda um diário, segundo a maneira de composição feita por Ungaretti, levado talvez pela necessidade de confessar o seu próprio sentimento sofrido a cada dia. É um diário de angústia 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. Esses dois temas, portanto, são o da dor privada e o da dor pública.

No tocante à dor privada, pode ser constatada numa composição feita ainda no Brasil, que é o já citado canto **Gridasti: Soffoco...**, que foi publicado mais tarde na forma de livro na coletânea **Un grido e paesaggi.**

O próprio Ungaretti fala dele só 10 anos depois, numa revista, com a seguinte nota:

— 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 di essi e degli ultimi tempi del 1939. Non le raccolsi nel libro con le altre perché mi sembrava racchiudessero motivi intimanente miei. Era ancora egoismo non si può nulla riserbare solo per sé dell'esperienza umana, senza presunzione (28:42).

Esta colocação nos faz voltar à mente as primeiras indicações proféticas de Il Porto Sepolto, que significa: por à disposição dos outros tudo aquilo que é parte da sua própria experiência **sciogliersi nel canto.** Soltar-se, abrir-se ao canto, mostrando aos homens tudo aquilo que se sente; é o subjetivismo aflorando com toda a sua força num poeta classicamente contemporâneo e hermético.

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

Em Gioirno per Giorno temos 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 qui vicino passi..., não coincide com o calvário, mas com a Ressureição; com a esperança reconquistada. São momentos de desencorajamento total quando ele diz:

> mi porteranno gli anni
> chissà quali altri orrori,
> ma ti sentivo accanto,
> m'avresti consolato...(44:205)

de gritos incessantes, de lamento como:

> E t'amo, t'amo, ed è continuo schianto!...(44:206)

A refiguração plástica dessa injustiça que se revela no irritar-se contra a inocência, a infância, 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
> Cariatà d'una voce mi consuma (44:207)

é a última figuração esplêndida da voz da mulher, que o acompamha pela vida, que está também em prantos pela mesma dor, mas tenta todavia, consolar o pai delirante.

Aqui há a invocação do inverno como significando a estação mais clemente. Agora se insinua e corrói um duplo remorso. Não só o remorsò de não ter sabido cuidar da própria criatura, como também o da agonia encantadora dos sentimentos, no momento da sua concepção. Agiganta-se nele um sentimento de culpa pelo fato de ter sobrevívido a uma tão grande prova, é quando ele afirma:

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

Depois de sete anos do cruel acontecimento, aplacada um pouco a dor e matizadas um pouco as feridas, ele reconquista a esperança eterna:

> Fa dolce e forse qui vicino passi
> Dicendo: Questo sole e tanto spazio
> Ti calmino. Nel puro vento udire
> Puoi il tempo camminare a la mia voce
> Ho in me raccolto a poco a poco e chiuso
> Lo slancio muto della tua esperanza
> Sono per te l'aurora e intatto giorno (44:208-9).

Entre as mais ardentes e felizes realizações poéticas de Ungaretti, estão justamente neste capítulo da sua indagação as composições intituladas Amaro accordo (44:214) Tu ti spezzasti (44:215), onde o poeta põe em confronto a paisagem itálica, pensando, quem sabe, numa harmoniosa tarde de outubro romano com a paisagem brasileira; acentua-se, então, o tema de remorso: o garoto teria,

talvez sido defendido na proposição da sua paisagem, e foi esmagado pela força dos elementos de uma natureza selvagem e assustadora.

Em Amaro accordo estão os mesmos cavalos dos Dioscuri que, no morro do Quirinale, levantam vôo, até aterrizar numa planície equatorial, onde o menino é surpreendido por uma tempestade violenta, que, quase igual a uma tocha, o faz queimar vivo. É uma imagem mitológica e fantástica, metafórica, originária do âmago poético, do poder criador do artista que existe por trás da experiência do homem Ungaretti.

Em Tu ti spezzasti, à belíssima descrição da paisagem vulcânica e da gigante araucária, se contrapõe aquele fiorrancino lieve, do menino ansioso por conhecer tudo, pronto para trepar no mais alto galho, para olhar no mais fundo e quieto precipício do mar em Favolose testuggini/ridestarsi fra le alghe. Mas a parte do poema, que nos dá a precisa expressão que acabamos de expor é a seguinte:

Di ramo in ramo fiorrancino lieve,
Ebbri di meraviglia gli avidi occhi
Ne conquistavi la screziata cima,
Temerario, musico bimbo,
Solo per rivedere all'imo lucido,
D'un fondo e quieto baratro di mare
Favolose testuggini
Ridestarsi fra le alghe.
Della natura estrema la tensione
E le subacque e pompe,
Funebre moniti
...
Grazie, felice,
Non avresti potuto non spezzarti
In una cecità tanto indurita
Tu semplice soffio e cristallo,

Troppo umano lampo per l'empio
Selvoso, accanito, ronzante
Ruggito d'un sole ignudo (44:216)

Para realizar o fechamento de Gridasti: Soffoco...:

Cielo sordo, che scende senza un soffio,
Sordo che udrò continuamente opprimere
Mani tese a scansarlo...

Encontra-se em Mio fiume anche tu, um poeminha que representa o ponto mais alto da tensão de Roma occupata, um grupo de poemas escritos entre 1943-1944 para a coletânea Il dolore, período em que Roma fora invadida após a segunda Guerra Mundial, um verso que leva a complexas reflexões, quando, depois de ter catalogado o que está se vivendo em Roma sob a dominação nazista (tormentos, perseguições, angústias e bombardeios), Ungaretti nos diz:

Ora che già sconvolta scorre notte
È quanto un uomo può patire imparo (44:228)

Ele diz isso, da mesma forma, na plenitude da sua dor particular, mas agora na participação de uma dor que é de todos, de uma dor pública, ele aprende o quanto se pode chegar a sofrer. Deve-se, portanto, entender que a dor maior é sempre aquela partilhada por todos, que a nossa dor particular é nada diante da dor do mundo, da dor de todos os homens.

Pode-se comprovar, mais tarde, como Ungaretti se aproximou dos homens nos momentos da tensão e da dor. Até quando as coisas correm mais ou menos aparente calma, ainda temos outras vozes que nos acompanham, que nos ajudam a entender. Mas nos momentos da nossa profunda dor particular, ou dos abismos da dor pública, são os seus versos que nos socorrem; é nas suas fórmulas que se encontram compreensões e a definição de todo o nosso

estado de alma.

Imagina-se que assim deveria ser um país em caos, em ruínas, que aqueles de maior sensibilidade deveriam buscar refúgio e alento, nas palavras do poeta.

No poema Mio fiume anche tu há certas diligências que procuram desnaturalizar também a própria presença, a essência intelectual e espiritual das suas vítimas, colocadas da seguinte maneira no texto:

> Ora che nelle fosse
> Con fantasia ritorta
> e mani spudorate
> Dalle fattezze umane l'uomo lacera
> l'immagine divina... (44:229)

há uma terrível tentativa de descristianizar a terra; até o recolher-se na prece, no puro canto litúrgico, prurificador e impregnante de caridade.

> Santo, Santo che soffri
> Maestro e fratello e Dio che ci sai deboli,
> Santo, santo che soffri
> Per liberare dalla morte i morti
> E sorreggere noi infelici vivi,
> D'un piano solo mio non piango più,
> Ecco, ti chiamo, Santo
> Santo, Santo che soffri (44:230)

É o pranto não mais somente seu, mas de todos, a participação em conjunto com a dor pública; é o que se depreende daquele seu verso e quanto un uomo patire imparo citado acima, para exprimir o limite da capacidade humana.

A coletânea Il dolore se fecha com a seção I ricordi. O fragmento Non gridate più nasce da mais vasta composição intitulada

Poeti d'oltre-oceano vi dico..., escrita por acasião do recrudescimento da guerra e não republicada em livro, mas encontrado no acervo de variantes da obra poética de Ungaretti.

Roma tinha sido bombardeada, San Lorenzo destruída, um cemitério vizinho tinha sido revolvido pelas bombas. Daí o verso inicial **Cessate d'uccidere i morti** que assumia, naquele contexto, como uma referência de crônica muito precisa.

Mas, extraído dali como fragmento, toda a referência de crônica cai e fica somente esta firme, solene, dura e tocante admoestação que emerge em toda poética ungarettiana: a continuidade da tradição, a necessidade das ligações de sangue e de cultura, a mesma temática do **Clamor di sepolti** do Angelo Mai leopardiano:

> **Cessate d'uccidere i morti**
> **Non gridati più, non gridate**
> **Se li volete ancora udire,**
> **Se sperate di non perire**

Não criem problemas entre os que estão vivos por acaso: juntemo-nos ao passado, ao próximo ou ao antigo, e continuemos a agir, renovando-nos sempre naquele caminho. Se nos dispusermos a ouvir a voz dos mortos, os seus ensinamentos, nós viveremos, só no interior da nossa disputa teremos somente a sorte de sofrer. E para ouvir a voz dos mortos, a voz do sangue, a voz da cultura, é indispensável a atenção.

> **Hanno l'impercettibile sussurro,**
> **non fanno più rumore.**
> **Del crescere dell'erba,**
> **Lieta dove non passa l'uomo.**

Diante do exposto até aqui sobre Il dolore, seria possível dizer que a coletânea pode ser comparada a um coro descrittivo dello stato d'animo (44:224) do homem de hoje. Portanto não teria necessidade de data o acontecimento de 1943.

B.III. A Poética implícita nas coletâneas La Terra Promessa e Il Taccuino del Vecchio.

A coletânea **La Terra Promessa** foi escrita de 1935 a 1953, **Il Taccuino del Vecchio**, de 1952 a 1960, situando ambas entre as estações de outono e inverno.

Numa carta ao amigo Carrà, percebemos que fora essa uma entre as suas muitas grandes amizades conservadas do período entre 1915 até a morte, além da amizade por Pea e Palazzeschi, enquanto que com relação a Papini e Soffici houve fortes sombras e rupturas, ainda não explicadas plenamente, na vida de Ungaretti com os seus dois maiores mestres e amigos dos anos de formação, o que se pode comprovar em sua correspondências daquele período. Nessa carta, datada de 02 de janeiro de 1948, referindo-se à poesia que será depois intitulada **Di persona morta divenutami cara sentendone parlare**, Ungaretti escreve: **Ho potuto rimettermi al mio vero lavoro mi sembrava che in me se non del tutto la salute (sabe-se que ele havia tido, em 1947, um ataque de angina pectoris) qualche cosa di più essenziale si fosse spento per sempre. Pensa che tra la fine del '37 e il primo del '38. (erro de grafia, pois trata-se de 1947 e '48) ho potuto scrivere quasi di getto l'ode in memoria di una donna morta, bella morta giovane che il premio Fila mi ha fatto chiedere per il libro che stanno preparando. È una cosa d'estrema purezza e credo sia mie belle e te ne mando copia (28:46).**

O título provisório da compilação enviada a Carrà, com diversas variantes, era **Amarti nel ricordo.**

Assim nos deparamos com uma outra coletânea ungarettiana intitulada **La Terra Promessa** , já tantas vezes citada aqui.

Essa coletânea está entre as mais impenetráveis composições em versos de Ungaretti. Foi idealizada como a grande obra-prima que deveria, superando mesmo a coletânea **L'Allegria**, exprimir o melhor da mensagem Ungarettiana. Por isso, ela ficou muito tempo na mente do poeta, pois, embora se date o início do trabalho em 1935, acredita-se que o poeta já o tivesse fermentado há tempos, deixando de concretizá-lo devido à desgraças pessoais ocorridas com ele no período brasileiro, que acabamos de dicutir em **Il Dolore.**

A sua composição definitiva não é uma obra orgânica, mas uma espécie de junção de fragmentos transcritos ou elaborados até o ano de 1953. é um trabalho importante devido às riquíssimas variantes que foram recuperadas graças a Leone Piccioni (28:46).

São frequentes em toda a obra vestígios de Petrarca, Leopardi e Virgílio. No entanto, nas primeiras quatro lições de **Canzone** que começa a coletânea, Ungaretti acentuou a influência decisiva de Mallarmé em sua formação. De fato, se compreende muito melhor esse trabalho, quando considerado em relação não só a Mallarmé, mas também a Valéry e a muitos outros decadentes franceses em geral.

O motivo mais evidente desta composição é o da decadência nas suas várias acepções: do homem no limiar da velhice, de uma civilização ainda num certo nível de

desenvolimento, de uma cultura no extremo de suas consequências.

Na primeira parte, poder-se-ia definir o poema como da ausência de juventude, do amor, ou mesmo da vida. A ausência não entendida como inexistência absoluta, mas algo como a perda de alguma coisa existente: a contradição do ter e perder, originando o não ter.

Isso pode ser algo possuído consciente ou inconscientemente, mas é consciente em precedência.

Com o distanciamento do homem da sua perfeição primordial, é inadmissível o retorno ao paraíso terreno perdido. Mas determinadas condições ambientais e mentais permitem chegar ao conhecimento desse mundo, mesmo que seja por breves instantes, durante os quais desaparece a realidade comum e com ela também a memória, chamada filha do tempo. Torna-se então perceptível a realidade autêntica, dissociada do tempo e do esforço. Através dessa experiência só a poesia permanece como testemunha da indescritível intuição. Nesse sentido a palavra se torna mais real do que a matéria, que é imperfeita, porque leva ao nada, ao deserto; a palavra é mais real, embora também imperfeita, mas ela indica a verdadeira meta, indica a terra prometida, que significa para o autor, e para nós, o paraíso terreno, a volta à condição edênica do homem.

Dessa coletânea La Terra Promessa, escolhemos para iniciar o nosso comentário Canzone, Recitativo di Palinuro e Finale. Canzone (44:241) está entre as composições que suscitaram maior interesse por parte dos críticos. O seu motivo temático central não é novo na poesia de Ungaretti, pois ele individualiza, na aurora, aquele momento particularmente favorável à experiência pré-natural, que

alguns decadentes individualizavam, entre outros, na doença.

A libertação momentânea do tempo e do desejo intenso é uma ilusão cruel, porque, quando a visão parece transformada em realidade, ela se dissipa, desaparece por completo. Todavia, é a ventura maior que o homem pode viver, visto que, mesmo se só momentaneamente, ele pode possuir o conhecimento do absoluto. Segundo o próprio poeta, isto não é ambição, mas uma ânsia inata de pureza, para a qual o homem tende, desde quando perdeu a inocência original. O próprio Ungaretti atribuía a este poema uma importância particular, a ponto de dedicar-lhe um ciclo de quatro aulas na Columbia University, em maio de 1964. Nessas aulas, fundamentais para a compreensão dos profundos mas difíceis versos, ele deu também uma particular explicação do texto (50:52).

Recitativo di Palinuro (44:250) é uma reinterpretação do mito virgiliano de Palinuro, segundo um complexo esquema da sextina provençal. Como podemos ver, Virgilio influenciou **La Terra Promessa**, principalmente em **Cori Descrittivi di Stati d'animo di Didone**, mas uma importância particular reveste a interpretação alegórica que o poeta dá às peregrinações de Enéas. Como Virgílio ele se lembra da idade de ouro, o perdido éden pagão e, como Enéias, mais ou menos consciénte no seu vagar, está à procura de um país inocente. Sabemos que a morte de Palinuro, para Virgílio é o preço que netuno exige de Vênus para a tranquilidade da última viagem dos troianos para a sua meta; para Ungaretti, Palinuro é vítima das prisões desencadeadas pela tarefa absurda de encontrar nesta dimensão a felicidade perdida. A fidelidade de Palinuro ao mito supera o próprio naufrágio pessoal, quando o **piloto vinto d'un**

disperso emblema tenta alcançar a nado a nave da qual caiu: lutando com as vagas, é colhido pela furia crescente d'ultimo e più arcano sonno.

Em Finale (44:254), solidão e deserto são evocados, pois, no final de contas, elas são coisas materiais; assim o poeta Ungaretti comenta esta composição dizendo que Sem os sonhos, nem o mar imenso e encantador, pode verdadeiramente despertar emoções.

Segundo o poeta, as sensações não são determinadas diretamente pelo mundo físico, mas pelos valores atribuídos por cada uma às coisas e circunstâncias. No crepúsculo da vida, ou de uma era, as ilusões cor-de-rosa praticamente desaparecem no confronto entre o sonho e a sua realização com desoladas conclusões.

Digno de referência é o já conhecido hábito de Ungaretti de escrever sempre alguma coisa, nos anos em que está favoravelmente predisposto para isso, na noite do último dia do ano. Ele passava o ano todo com uma agenda; no fim do ano renovava sempre. Era na agenda que na noite do Capodanno, da passagem do ano, apareciam as primeiras compilações dos novos versos que ocupavam a mente do poeta. Existiram anos de silêncio, depois da retomada, conforme demonstram essas agendas.

Pode-se afirmar ainda que a interrupção do verão de 1947 seria acrescentada totalmente, depois, no trabalho de retomada em torno de La Terra Promessa: para os primeiros coros ele já havia trabalhado no fim de 1945-1946; para os outros coros sucessivos, mesmo em 1947, retoma com auxílio de Piccioni, as velhas compilações de Quartine dell'autunno, de 1935-1936, que sofreram várias modificações até chegar em Canzone que abre La Terra

Promessa. São: Frammenti, Trionfo della fama, Canzone. Essas cópias das Quartine, que formavam um desordenado bloco de manuscritos, foram dadas em mãos a Piccioni, a fim de que ele desse uma olhada. Piccioni trabalhou com vagar e com carinho, até que conseguiu um belo fruto do seu trabalho, que foi publicado na revista romana Alfabeto, e que depois de alguns retoques tornou-se a introdução, assinada por Piccioni, na edição de 1950, de La Terra Promessa (28:46).

A retomada de 1948, com aquela poesia mandada a Carrà, destaca a revisão daquilo que devia ser um pequeno poema ou um livrinho para músicas, mas que acabou transformando-se em valiosos fragmentos. Com a Canzone, com os Cori descrittivi di satati d'animo di Didone, com o Recitativo di Palinuro, repropõe-se uma sextina petrarquesca.

O canto se renovou mais uma vez, como que rarefeito, numa busca de ecos internos e ressaltados, desenvolvendo-se num clima análogo e mítico, novo para os espaços ungarettianos; a memória vaga no mito e nele insere partes palpitantes da vida particular. O espaço, que o novo canto nos propõe, é como um vulto para um futuro desconhecível.

O protagonista deveria ser Enéias (comandado pelo demônio divino a serviço da descoberta da Terra Promessa, no caso a Itália) cuja missão é interrompida pelo acontecimento do amor com Dido, destaque para Dido no precipitado momento do amor, no momento do abandono e da morte; apoiada em grande parte de sua aventura pelo fiel navegador Palinuro, símbolo da fidelidade à imagem , arrebatado pela nave no sono.

Voltam à mente aqueles modos de morrer que Ungaretti usa no início do seu canto em Agonia:

Morire come le allodole assetate
Sul miraggio

O come la quaglia
passato il mare
nei primi cespugli
perché di volare
Non ha più voglia

Ma non vivere di lamento
Come un cardellino accecato (44:10).

Morrer na ilusão da obra, como a cotovia; morrer no cansaço do próprio dever cumprido, no caso Palinuro.

Deveria ser acrescentada ainda a fundação de Roma, com um coro para o filho de Augusto, que morreu ainda criança. Aí, então, se entraria novamente no tema de Antonietto, ao mesmo tempo em que o resto da experiência se resumia neste encontrar-se bruscamente no todo do outono até o desfecho dos primeiros sinais de inverno.

Se em 1935-36, Ungaretti tinha um registro gradual das suas sensações acostumando-se à convivência atual, dez anos depois com o terrível intermediar de IL dolore, nós o temos agora entrando numa outra idade obrigado a pedir socorro à memória, e não mais ao diário, a que a sua poesia estava habituada.

Eis o coro x dedicado a Dido:

Non odi del plattano,
Foglia non odi a un tratto scricchiolare
che cade lungo il fiume sulle selci?
Il mio declino abbellirò, stasera;
A foglie secche si vedrà congiunto
Un bagliore roseo (44:247)

É um rogo que Dido prepara para si, para a partida de Enéias, que nada pode deter enquanto não se completa o trabalho; da sua nave, ao longe se verá o fogo, não esperando que lá queime o fogo da amada.

O andamento métrico, a escolha dos vocábulos, os recursos internos fazem ver o quanto, na nova fase poética ungarettiana, podem influir os estudos e as experiências sobre o barroco. Como se sabe, ele traduziu Shakespeare e Góngora, Racine e Blake; no Brasil ele viveu em contato com o mais delirante e tocante barroco arquitetônico, das igrejas, dos palácios e mesmo aquele barroco da floresta equatorial.

A luz que prevalece agora é a do crepúsculo. certamente Ungaretti narra os próprios sentimentos, os próprios amores e as próprias experiências que vive, ou viveu, mas os coloca numa área sem tempo. Eles as atribui a Dido e a Enéas. Ele mesmo é, na maioria das vezes, Dido e também o próprio Enéias.

Aparece, assim, no coro VIII de Dido:

Viene dal mio al tuo viso il tuo segreto;
Replica il mio le care tue fattezze;
Nulla contengono di più i nostri occhi
E, disperato, il nostro amore effimero
Eterno freme in orle d'un indugio (44:246)

Mas, de repente ele volta a um andamento quieto, sereno e majestoso com um fundo de total melancolia, que pode ser demonstrado nos versos enviados a Carrà:

Si dilegui la morte
Dal muto nostro sguardo
E la violenza della nostra pena
S'acquietti per un attimo;

Nella stanza calma riapparso
Il tuo felice incidere.

Oh! belleza flessuosa, è Aprile
E lo splendore giovane degli anni
Tu riconduci,
Con la tua mitezza
Dove più è acre l'attesa malinconica.

Di nuovo
Dall'assorta fronte
I tuoi pensieri che ritrovi
Fra i famigliari oggetti;
Incantano
Ma, carezzavole, la tua parola
Rivivere già fa,
Più a fondo

Il brevemente dolore assopito
Di chi t'amo e perdutamente
A solo amarti nel ricordo
È ora punito (44:243).

No poema Segreto del Poeta, que juntamente com outras composições, se junta ao ciclo de Dido e Enéias em La Terra Promessa, é emblema de todo período o seu primeiro verso: Solo ho amica la notte (44:253). A noite é explicada, portanto, como o inverno, como o ingresso na penumbra somente explicada pela velhice humana. Pode-se afirmar que IL taccuino del Vecchio é a continuação de La Terra Promessa, desde o seu princípio com os Ultimi Cori per la Terra Promessa. Mas é uma volta ao diário, agora um diário do inverno e da memória; é o repercorrer tantas etapas da vida e da experiência, para se repropor na veste mais fraca do fragmento. E nem Dido, nem Enéas, nem Palinuro, servirão mais de solicitação, de pretexto, ou, de quando em quando, de obstáculo para o poeta expor suas idéias.

Aqui se completa o círculo da busca ungarettiana: no Egito, quando menino, falvam-lhe sempre daqueles lugares; bastaria, a esse propósito, ver o início da poesia Lucca onde ele

diz: La mia infancia ne fu tutta meravigliata; vivia no deserto, o oásis estava sempre na presença desta espera da Terra Promessa. Agora, já velho, ele pode muito bem fazer o balanço da descoberta desta terra, da experiência conduzida até o fim, do mais profundo conhecimento, a conclusão dos novos coros; é como se Ungaretti voltasse a escolher, a preferir o deserto como no coro 24:

Mi afferri nelle ninfe azzurre il nibbio
E, all'apice del sole,
Mi lasci sulla sabbia
Cadere in pasto ai corvi

Non porterò più sulle spalle il fango
Mondo mi avranno il fuoco,
I rostri crocidanti
L'azzannare afioroso di scicalli

Poi mostrerà il beduino
Dalla sabbia scoprendolo
Frugando col bastone,
Un ossame bianchissimo (44:281)

Ele já nos tinha prevenido sobre isso desde o coro número 5, onde se lê:

Si percorre il deserto con residui
Di qualche immagine di prima in mente,

Della terra promessa
Nient'altro un vivo sa.

Sente-se, contudo, que ele também conheceu a lei do Sinai, no coro 6.

All'infinito se durasse il viaggio,
Non durerebbe un attimo, e la morte
È già qui, poco prima

Un attimo interrotto.
Oltre non dura un vivere terreno:

Se s'interrompe sulla cima a un Sinai,
La legge a chi rimani si rinnova,
Riprende a incrudelire l'illusione (44:275)

Ele também refletiu sobre a vida antes do nascimento e sobre o mistério que nos envole numa eternidade que nos precede e nos segue, como se verifica no coro 8:

Sovente mi domando
Como eri ed ero io prima

Vagammo forse vittime del Sonno?
Gli atti nostri eseguiti
Furono da sonnambuli, in quei tempi?

Siano lontani, in quell'alone d'echi
E mentre in me riemergi, nel brusio
Mi ascolto che da un sonno ti sollevi
Che ci previde a lungo (44:276).

O poeta se descreve numa das mais felizes composiçoes, em época do aniversário, no coro 9, quando ele reflete sobre o mês de fevereiro. Neste coro é bastante sutil a maneira como Ungaretti expõe seu pensamento sobre a velhice e a morte. Nesse período ele estava mais ou menos, na casa dos 65 anos, ma se refere à sua vida nômade de sempre:

... S'inquadra alla finestra
Di quella mia dimora d'una volta,
Di questa dove passo gli anni vecchi (44:276)

Ele determina e mostra qual é aquela janela, onde ele passa a velhice, relembrando. Nas duas estrofes finais aparecem as indagações sobre a morte, se ela realmente é o fim de tudo, uma vez que fica sempre a aparência a tomar conta da mente.

Nos coros 16 e 17, nota-se que o poeta experimentou as aventuras espaciais, ou seja, refletiu sobre elas, quando olhava

o céu certa vez:

Da quella stella all'altra
Si carcera la notte
In turbinante vuota dismisura

Da quella solitudine di stella
A quella solitudine di stella.

Rilucere inveduto d'abbagliati
Spazi ove immemorabile
Vita passano gli astri
Dal peso pazzi della solitudine (44:248).

No coro 23, percebe-se que o poeta reflete e nos transmite viagens aéreas, o vôo veloz nas alturas:

In questo secolo della pazienza
E di fretta angosciosa
...
Nel volo dell'alteza
...
Di mille miglia all'ora (44:280)

Faz-se presente em grande parte desses coros a preocupação do poeta com a morte. O que não poderia deixar de acontecer, já que na velhice, indício de final de vida terrena para quem conseguiu ultrapassar os 60 anos, apesar dos sofrimentos e percalços que o mundo lhe ofereceu. Mas como ele passou por tudo com amor (como se sabe ele amou sempre, os seus semelhantes, a família, a natureza e a vida), não podia deixar de fazer uma referência, mesmo se já próximo da morte, na velhice.

Nos coros 14 e 22, se justifica perfeitamente essa afirmação:

Somiglia a luce in crescita,
Od al colmo, l'amore

Se solo d'un momento
Essa dal Sud si parte
Già puoi chiamarla morte.

Para ele são muitos os mortos que o acompanham, como poucos são os vivos que restam para trocar solidariedade e amor:

È senza fiato, sera, irrespirabile,
Se voi, miei morti, e i pochi vivi che amo,
Non mi venite in mente
Bene a portarmi quando
Per solitudine capisco, a sera (44:279)

B.IV. A poética implícita na coletânea Un Grido e Paesaggie outras

A coletânea **Un grido e paesaggi** surgiu pela primeira vez, em livro, em 1952, depois que todas as composições já tinham sido editadas em periódicos. Ela é talvez a compilação menos orgânica de Ungaretti, que vai desde **Gridasti: Soffoco...**, um poema idealizado para a coletânea **Il dolore**, mas dela escluída, porque era muito íntimo, totalmente dedicado à morte do filho, até ao gracejo de **Semantica**, sem uma autêntica ligação lógica ou poética. A coletânea, muito curta, por outro lado, se presta mais a um exame das composições individuais, do que a uma visão do conjunto.

Na coletânea **Un grido e paesaggi**, que compreende os trabalhos de 1939 a 1952, percebe-se que o grito é o mesmo que dá início à coletânea **Il dolore** ou, mais precisamente, do tema da dor particular e da dor pública.

Ao analisar **Gridasti: Soffoco...**, vimos que é um poema em memória do filho morto. Nota-se, na sucessão das palavras e dos

versos, o afã de quem diz algo soluçando e, para acentuar o pranto, aparecem muitas vezes as reticências.

A cena inicial é a do traspasse. O menino, sofrendo, não consegue dormir, falta-lhe ar: ele morre com um grito sufocado na garganta. Diante do pai desesperado, a morte se apossa da fisionomia do filho; os olhos são os últimos que se alteram; a boca, alegre doadora de iluminados e serenos sorrisos, já está contorcida pela luta com a doença e a dor.

Nesse momento, o poeta sente que não só deu ao filho energias positivas e libertadoras, mas que também dele as recebeu. Ele sente que não poderá mais voltar-se ao filho quando precisar dessas forças, devendo procurá-las nas lembranças daqueles felizes nove anos passados. Ele precisará sempre repercorrer com a memória aqueles anos floridos da vida em comum, que ficarão como uma luz inextinguível por toda sua existência. Deverá reconstruir instantes e sensações através da memória. Mas a lembrança das mãos da criança, que confiante se agarra àquelas maiores do pai, e cada dia se tornam mais seguras, será contaminada pelas últimas imagens, em que as mesmas mãos se despiram de carinho e doçura, imobilizando-se para sempre.

Alguns atos, como o do vestir o corpo do menino morto, provocam uma rebelião contra a sorte adversa: só o corpo será fechado no caixão; a alma, completamente livre, poderá utilizar toda a força não usada para atingir a idade adulta, para elevar, física e emocionalmente, o pai sobrevivente **Dove il vivere è calmo, e senza morte (44:264).**

O poeta sente quase um remorso por ter sobrevivido à criança, parece-lhe estar roubando do filho os nove anos que ele

deveria viver. É uma imagem que presenciamos sempre no nosso cotidiano: quando morre uma criança ou um jovem, os familiares mais velhos se colocam sempre no lugar do morto, oferecendo-se para trocar de posição, já que ele vivera o suficiente, enquanto o outro tinha toda a vida pela frente. É a universalização, através da poesia, da dor humana, sofrida por um pai poeta, capaz de expandi-la a todas as pessoas.

Volta-se a triste imagem do menino, que aperta a mão do pai; enquanto isso, o poeta observa o céu brasileiro repleto de astros diversos, não familiares para quem viveu muito tempo em outro continente.

As paisagens são recuperadas em Svaghi, de 1933 e 1952. São duas paisagens: a de Amsterdam e uma de Ravenna.

O poeta inicia Svaghi com uma pequena introdução, em que ele narra como decidiu escrever sobre aquela experiência em Amsterdam, ocorrida alguns anos antes, em março de 1933, mas que agora lhe inspira a primavera, as lembranças e o rever tudo novamente, ainda que só mentalmente, através da memória. É o repetir, reafirmar algo já conhecido e dito anteriormente, num plano passado, que agora retorna (44:265).

Com o mencionado acima, os dois primeiros divertimentos aqui transcritos, datados de março de 1933, se referem a Amsterdam.

O primeiro deles tem por título Volarono, comprovando tudo o que o poeta expressou e procurou transmitir-nos do seu interior:

Di sopra dune in branco pavoncelle
Volarono e, quella sera, troppo vitrea,

Si ruppe con metallici riflessi
A lampi verdi, turchini, porporini.
Pavoncelle calate qui,
In Sardegna svernato, l'altro giorno.
Le odo, mentre camminano non viste,
Che, frugando se capiti un lombrico,
Per non smarrirsi, ch di già è buio, stridono.
Tornate al nido, all'alba domattina,
Lo troveranno vuoto,;
E la prima dozzina degli ovetti
Scovati (Zitti! Piamo!) dai monelli,
Si porta in bicicletta a Guglielmina,
È primavera

O segundo têm por título: È dietro

È dietro le casipole il porticciulo
Con i burchielli pronti a scivolare
Dentro strette lunghissime di specchi,
E una vela, farafalla colossale,
Ha raso l'erba e, dietro le casipole,
Va gente, con le vetrici s'intreccia
Nelle masse si schiudono occhi, va... (44:266)

O Svago 2 refere-se a Ravenna, datado de março de 1933. Nele como nos demais, há uma introdução narrada em prosa por Ungaretti, em seguida, há o poema.

Neste texto ele se refere à lembrança de uma segunda Primavera chegada para ele, aflorando em sua memória como um sonho de olhos abertos.

Essa segunda primavera verificou-se no fim de março de 1952, fazendo vir à tona uma outra primavera vivida naquele março de 1933, só que este acontece em Ravena e não em Amsterdam.

A poesia que acompanha a prosa introdutória, ou seja, a narração de período primaveril em Ravena, chama-se Saltellano datada de março de 1952:

Saltellano coi loro passettini
E mai non veglieranno castamente:
Essi sono colombi. Né l'azzurro.
(che da ori evade e minii,

Si posa su erbe, avviva
Orme come di chicciola,
Viola stana, protrae)
S'incanti tutto solo,
O strisci, brancoli, persista cupo,
Può giungere a distorli
Bal mutuo folle loro dichiararsi (44:267)

No Svago 3 ele se deteve a olhar a Pleiade, onde ele experimenta novas combinações métricas para os seus versos.

É a obra em poesia, que levou Ungaretti a essa reflexão sobre a métrica, é intitulada Esercizio di Metrica, datada de Roma, 15 de julho de 1952:

Temi perché di in te udire,
Senza più illuderti, avvisi
Della rodente invadente
Terra? La culla tua solo era immagine
Di sepoltura, e credesti, gran frivolo,
Te moscerino alla fiamma uguagliasse.
L'urto patito che sciende,
Sorte ripresati Eterno, se, già
Fetida, l'alvo reclami che
E orrido a ingenui, la spoglia tua,
Giù essa sarà, dal suo mistero esule
Sparza nel sonno, non sozza, vera (44:268)

Junta-se aos Svaghi a sapientíssima composição Semantica, que, segundo a crítica, apareceu pela primeira vez em revista em 1949. Ele descreve uma rápida excursão pelo Brasil, talvez na época em que aqui viveu, ou quando aqui voltou a passeio (44:269).

Mas o mais rico, amplo e repleto da paisagem, como assunto de tantos anos da vida, está na composição Monologhetto (44:257). Sabe-se que, em 1951, a RAI organizou-se para transmitir o seu terceiro programa, em que cada um dos doze meses do ano serviria de pretexto ou tema para uma reflexão de poetas e

escritores. Esse programa era apresentado na última noite do ano. Coube a Ungaretti refletir sobre o seu próprio mês **fevereiro**, nascendo assim **Monologhetto** que sairá, primeiramente, em revista: **Paragone e Approdo letterario**, depois aparecerá publicado em livro. São, na edição definitiva, 202 versos, representando um recorde para o poeta Ungaretti, visto que a maioria dos seus escritos não passava de alguns versos. Ele foi o maior poeta do fragmento poético, o que mais criou frases com poesia. Bastava-lhe uma única frase formando dois versos, para surgir um grande poema; para que a sua poética fosse expressa, ainda que sucinta e implicitamente como no célebre **Mattina: M'illumino/d'immenso** (44:65) da coletânea **L'Allegria.**

Monologhetto é uma belíssima invenção situada entre o canto em prosa, a consumada habilidade métrica, o improvisado soltar-se da iluminação lírica. É um ensaio supremo de habilidade e de inspiração, para um tipo de discurso livre, do discurso aberto que a nova poesia então buscava.

Parece ter tido bastante influência nas buscas constantes do tempo. Imagens que se sobrepõem, uma límpida memória que liga paisagens e sentimentos, como Maremma, Itália do Sul, mais longamente Córsega e Brasil, Carnaval e Cinzas.

São acontecimentos, que desde a coincidência com o nascimento do poeta, tudo o que mais aconteceu em fevereiro: as viagens, o desembarque no Brasil em Pernambuco. Uma linguagem comovida, às vezes reflexiva e profética, de encontro inesquecível. Vejamos, por exemplo, quando, dirigindo-se vocativamente aos seus pares, reconhece que, imaginariamente, vivem muitas vidas, sob as quais persiste a identidade de cada

um.

Poeti, poeti, ci siamo messi
Tutte le maschere;
Ma uno non è che la propria persona

Aqui é expressa a maneira como Ungaretti sente a relação entre o homem, o criador, e o trabalho criado, diante do receptor ou leitor da obra.

O poeta não deve deixar de ser ele mesmo, mas precisa disfarçar, de modo tal que não deixe o leitor reconhecê-lo numa palavra sequer. O maior mérito para qualquer poeta é a identidade oculta, muito embora eles mesmos saibam que é tudo uma fantasia, máscaras, que escondem o rosto do indivíduo no carnaval; os seus sentimentos, contudo, aquilo que ele deixa transparecer é verdadeiro, é real, só que se nos apresenta fantasiado, aparentemente oculto. Daí a nossa maior dificuldade em ler corretamente qualquer texto poético sem que conheçamos, pelo menos em parte, a vida e o pensamento de um poeta como Ungaretti:

Ognuno, e noi vecchi compresi
Con i nostri rimpianti,
E non sa senza propria prova niuno
Quanto strozzi illusione
Che di solo rimpianto viva;
Impaziente, nel vuoto, ognuno smania,
S'affana, futile,
A reincarnarsi in qualche fantasia
Che anch'essa sarà vana
E ne è sgomento,
Troppo in fretta svariando nei suoi inganni
Il tempo, per potersene ammonire (44:262).

B.IV.1. Considerações Finais em Outras Poesias da Velhice Compiladas em Vita d'un Uomo - Tuttte le Poesie

Outras poesias da velhice se encontra em Altre poesie Ritrovate, da coleção principal de sua obra Vita d'un uomo-Tutte le poesie, organizada pela Mondadori com o trabalho de Leone Piccioni, da qual já possuímos a X edição datada de maio de 1982; Ungaretti manifesta a seguinte convicção:

> Io credo che nella poesia della vecchiaia ci sia una tale esperienza, che se arriva a fare la poesia più alta (28:52).

Ungaretti fez esta declaração já com idade bem avançada, no auge da total experiência da vida poética; mais ainda está tão preocupado com a palavra como estava em 1916, quando escreveu em Commiato:

> Quando trovo
> in questo mio silenzio
> una parola
> Scavata è nella mia vita
> come un abisso

Ungaretti havia fechado Il taccuino del Vecchio com o poema Per sempre, datado de 24 de maio de 1959, uma poesia em memória da esposa Jeanne, que havia falecido há poucos anos, em 1958.

> ... Nella cavità loro
> riapparsi gli occhi, ridaranno luce...

Para viver ele precisa de luz; é preciso que a memória ou outras pessoas lhe tragam, ou mesmo que, como um milagre, ela brote do seu próprio interior, iluminando-se com a esperança. Já não lhe basta mais aquela luz produzida pela manhã pelo meio dia ou pela noite, que lhe serviram tão bem durante toda a vida.

Por isso, aquela mencionada agenda de Capadanno permaneceu em branco, até o início de 1961, por falta dessa luz, desse incentivo maior, que o levou sempre a criar mais e mais; esse incentivo foi sempre o amor, a companhia de alguém com quem pudesse comunicar-se, dividir e expressar diretamente, pois ele já expressava o amor universal através da poesia, do diálogo, da comunicação escrita e indireta com os outros homens. Nos primeiros dias de 1961, de 03 de janeiro a 23 de junho, nascem os quatro fragmentos do **Apocalissi**, que compreendem 14 versos ao todo, sendo que o primeiro deles inicia assim: **Da una finestra trapelando, luce...**

Eis os vislumbres que restam da luz que chega ao exterior; ela filtra apenas, lhe dá, por clarões ofuscantes, uma medida incerta das dimensões da vida. São apenas clarões, não luz constante; isso faz com que sintamos que o poeta está ainda taciturno, sem o ânimo total que sempre o impulsionou a viver intensamente.

Eram épocas de descobertas espaciais e de vôos interplanetários: na primeira página de Unità, Quasimodo saudara o acontecimento com a poesia triunfante que anunciava a derrota, senão a morte, de Deus, como consequência dos febris acontecimentos.

Ungaretti pareceu replicar-lhe à distância com o quarto fragmento de **Apocalissi**:

La verità, per crescita di buio
Più a volarle vicino s'alza l'uomo,
si va facendo la frattura fonda (44:289).

E ainda, lado a lado com o mistério, como a poesia de Il Porto Sepolto, volta a repetir, com um conhecimento bem maior, de que nunca se penetrará a fundo o mistério; conseguir-se-à, apenas, arrebatar-lhe:

quel nulla
d'inesauribile segreto

Pouco antes, em 1960, aconteceu na noite entre 20 e 21 de julho o desembarque dos homens na lua, Ungaretti o seguiu e comentava: Non è vero che il mistero si diradi; acrescentando: il mistero si infittisce sempre di più, anche dopo lo sbarco sulla luna, anche dopo le altre scoperte scientifiche... (28:53).

Parece mesmo que seja isso que lemos nos últimos versos de Ungaretti. Voltar-se-à à noite entre 27 e 28 de junho de 1966, ocasião do nascimento dos seus provérbios já citados: Si comincia per cantare/ E si canta por finire, com uma espécie de variações de dezessete versos ao todo.

O provérbio de número três é: Chi è nato per cantare/ anche morendo canta. Com o provérbio de número quatro entra na poesia de amor a Bruna Bianco, nas compilações de Dialogo, escritas entre 1966 e 1968:

Chi nasce per amare
d'amore morirà

Nos nove poemas não há sequer uma vibração, um raio sequer da luz solar. Há uma estrela, que nunca pára de iluminar; há uma noite, em que é preciso dormir:

> **Ora dormi, cuore inquieto**
> **Ora dormi, su, dormi** (44:302)

há o iverno a ameaçar; uma solidão horrenda, que não o deixa; a concha que se ouve para se ter um rápido responso é a do escuro; é o sol que desaparece pouco a pouco, trazendo a longa noite; há tormento, angústia, demência, presença espectral, num velho atormentado pelo sofrer. E o tema da luz é totalmente guia à epígrafe escrita:

> **Qui**
> **Vivono per sempre**
> **gli occhi che furono chiusi alla luce**
> **perché tutti**
> **li avesse reaperti**
> **per sempre**
> **alla luce** (44:321).

De 1969 são as últimas poesias: **Soliloquio** (44:322), de janeiro a fevereiro; **Croazia secreta** (44:324), de 12 de abril a 16 de julho de 1969, que é uma fusão de prosa e poesia. Ele inicia com a apresentação do texto em prosa **Le Bocche di cataro; L'impietrito e il velluto** (44: 326), escrito na primeira página de uma daquelas famosas agendas, citadas anteriormente, na noite de 31 de dezembro de 1969 e 01 de janeiro de 1970.

No mês de junho de 1970, na noite entre 01 e 02, Ungaretti morreu em Milão. Antes desse evento final, todavia, voltou a cantar um amor de pureza, para Dunja, sua primeira imagem

do amor na infância, no canto III de **Soliloquio:**

> **Il mio amore per te**
> **Fa miracoli, Amore,**
> **E quando credi d'essermi sfuggita,**
> **Ti scopro che t'inganni, Amore mio,**
> **A illuminarmi gli occhi**
> **Tornando la purezza (44:323).**

Com relação à coletâneas **Il taccuino del Vecchio, Apocalissi, Proverbi, Dialogo e Nouve**, todas curtas, conclui-se que foram publicadas autonomamente entre 1960 e 1970, podendo ser considerados globalmente, como fruto da última estação poética ungarettiana.

Em **Dialogo e Nouve** nos deparamos com o verdadeiro testemunho da última experiência amorosa de Ungaretti: a amizade afetuosa com a poetisa Bruna Bianco, de quem foram publicadas algumas composições no cancioneiro ungarettiano **Vita d'uno uomo.** Pode-se comprovar, na obra citada, que a coletânea **Dialogo** de fato é composta metade por poesias de Ungaretti, a outra metade pela jovem amiga Bruna.

Em **Il taccuino del Vecchio** encontramos os **Ultimi Cori per La Terra Promessa,** que demosntraram que Ungaretti não deixara de pensar na sua obra-prima ainda inacabada. Estão explícitos nestes versos os problemas da condição primordial do indivíduo, que equivale à condição também primordial da humanidade; da condição original, da memória do éden, que é o guia principal do poeta para a terra prometida, dado que não é possível saber o primeiro erro humano, mas, sim, a ingenuidade do menino e a paz dos sentimentos do velho, que são, decadentisticamente, as melhores condições para aproximar-se do verdadeiro.

Há neste poema a presença constante da morte, despojada agora da tragicidade e inserida na normal habitualidade da vida, como qualquer outro fenômeno natural. Morte, deserto, vazio mental são, portanto, formas do nada, através do passar pela construção do verdadeiro. Completar o próprio ciclo existencial equivale a redescobrir as próprias origens por uma ótica mudada pela experiência dos anos. Assim, o velho Ungaretti sonha, nas suas últimas composições, com a volta de uma fantástica e maravilhosa moça: é Dunja, a velha que fascinara o menino Giuseppe Ungaretti, em Alexandria, Egito, a croata que conhecera a vida no harém.

Os **Ultimi Cori per la Terra Promessa** (44:273-281) são vinte e sete fragmentos, ligados entre si pela comunhão dos temas, ou por imposição estilística. O seu motivo temático fundamental é o exílio. Com ele se entrelaçam o tema da frivolidade do mundo físico e o da ânsia expressiva do poeta. Frequentemente os diferentes motivos se fundem, a busca de uma linguagem poética, que restitua à palavra o sentido perdido, se identifica com uma viagem **paese innocente**; na realidade existe, entre os dois momentos, uma oposição só aparente, que, por outro lado, esquecido o mito platônico, para o qual o poeta sempre se voltou para construir o seu próprio mundo poético. Toda a realidade comun seria somente uma pálida sombra da dimensão perdida; a própria palavra e a idéia derivariam da memória, de um intuito verdadeiro só com sombras não muito claras.

Encontrar a dimensão perdida implica na recuperação de uma expressão absoluta, para não precisar reinventar continuamente, para adaptá-la às condições históricas. Por outro

lado, porém, elas parecem prometer um mal para o futuro da poesia, que, para sobreviver, já teve que reduzir-se a fragmentos; agora o poeta vê diante de si o risco de um:

> **Espandersi il deserto sino a farle mancare**
> **anche la carità feroce del ricordo.**

Enquanto que Ungaretti, com o avançar da idade, se aproxima o momento do **gran silenzio**, parece-lhe que também a sua forma expressiva predileta, que é a lírica, esteja se perdendo no oxímoro **urlo muto**. A idade lhe permite compreender muito mais a leviandade da vida; tão curta como **un attimo interrotto**, ela não permite aos homens apreender o sentido da história que estão vivendo, o que torna ainda mais absurdo o atormentar-se pelos **vani mutamenti**. Isto contrasta com as esperanças que alimentam o coração infantil, através da imagem de inocência que lhe é inata, mas, para que o agir humano tivesse um sentido, precisaria ter a certeza do caminho, enquanto que da **Terra Promessa** se tem somente **qualche immagine di prima in mente: nientr'alvo un vivo sa**. Por fim, desse mesmo passado e da responsabilidade dos atos que determinam a presente condição, emergem somente **ecos e sussurro**.

Uma grande incerteza nos leva a duvidar não só do caminho a seguir, mas da meta a alcançar, visto que talvez a morte não seja a porta certa para se reencontrar a inocência perdida, mas é a fuga do mundo das aparências. Enquanto as fantasias desviam o fugitivo da sua verdadeira meta, levando-o para longe da **Terra Promessa**, para o Sinai, símbolo da fantasia poética, **Che novera monotone giornate** e ao mesmo tempo, do sentimento de

vazio que oferece qualquer meta terrena ungarettiana alcançada; éden e infância parecem sobrepor-se: o mundo da inocência e o das ilusões se identificam na limitação humana.

Contudo, também a velhice oferece as suas vantagens: se o encanto edênico está distante, também as paixões são abafadas; o lugar das alucinações juvenis é tomado como um farol que se entrevê ao longe, uma meta mais distante, mas também mais certa para o **vecchio capitano**.

Da pequena coletânea **Dialogo** escolhemos somente **Il lampo della bocca** (44:307), onde o velho poeta, enamorado, se dá conta de que está procurando no amor senil reflexos da juventude perdida; o inesperado despertar dos sentidos é esquisito, estranho, devido à sua idade; ele sofre com isso e nem o consola o saber que muitos dos seus predecessores também se submeteram a confrontos inquietantes, para conseguir o calor do corpo de uma jovem. Mas, no momento do diálogo amoroso, a sensação de bem estar é tal que o faz esquecer qualquer obstáculo.

Da coletânea **Nuove** analisamos somente o poema **Croazia secreta** (44:324) respeitando a própria concessão cíclica da vicissitude humana, Ungaretti fecha o seu **canzoniere** com uma reencontrada imagem de inocência infantil. Ele identifica a sua última amante Bruna com a velha ama que ajudou sua mãe a criá-lo. Como a ama alimetou a sua primeira idade, excitando e solicitando a sua fantasia com as suas fábulas, assim também a provocante e matreira jovem o encanta com as suas próprias formas fabulosas e com a sua feroz espontaneidade da própria oferta. O **Novissimo sogno**, consiste mesmo na **immutabile innocenza innata**: o paraíso perdido é individualizado nesta sensualidade, privada de todo e

qualquer obstáculo, quando a própria galanteria faz parte do jogo sem malícia.

A lembrança do deserto, criada pela tortuosidade da mente, gera a saudade. O poeta tomado pela paixão, se deleita, por fim, na própria submissão aos caprichos da fogosa jovem. Ele crê ter encontrado nela aquela dimensão ilimitada, a que tanto aspirava,sentindo-se solto pela afasia. Depois vem a recusa da vida como vagas aparências da infância, ele se descontrai satisfeito, vencido pela ilusão de um amor senil.

Derniers Jours é uma coletânea que nasce da fusão de La Guerre, editada em Paris, em 1919, com um grupinho de três poemas identificados pela sigla PLM, que Ungaretti explica tratar-se de uma daquelas suas inspirações do trem em viagem Paris-Lyon-Mediterranée, as duas composições aparecem juntas já na edição de 1919, de Allegria di naufragi, para depois reapareceram no volumezinho intitulado Derniers Jours, em 1947.

São, portanto, composições contemporâneas às de L'Allegria, distinguindo-se sobretudo porque representam a principal tentativa de Ungaretti de fazer poesia em francês. Algumas dessas composições são paralelas a outras italianas, como no caso de Militaire: Nous sommes tels qu'en automne sur l'arbre la feuille se pode ler o correspondente exato da poesia italiana Soldati, excluindo o uso impessoal em italiano no lugar da primeira pessoa plural.

Não obstante o título da primeira parte, as referências à guerra são raras, ao passo que, a atenção para a paisagem é contínua, aparecendo às vezes, o interlocutor, outras vezes o protagonista.

Através da metáfora, a imagem natural torna-se às vezes humanas e sentimentalmente envolvente como em **Prairie:**

la terre s'est voilée de tendres légeretes

come une épouse à sa créature la pudeur souriante d'être mère (44:336).

A tendência já constatada em **L'Allegria**, para uma expresão absoluta, quase reveladora de mistério, existe também nestes poemas, especialmente nos mais curtos (44:339). Os versos de **Perfection du noir** (44:353) aparecem esmiuçados e espalhados na página, para testemunhar a tentação de aderir a um discurso experimental que, só parcialmente e por pouco tempo, fascinou Ungaretti.

Faremos agora apenas uma pequena referência às suas poesias dispersas, as que não foram juntadas pelo poeta em coletânea, mas que, mais tarde, foram recolhidas por De Robertis em **Vita d'un uomo.**

Ainda que na edição definitiva estas composições apareceçam numa colocação distante, elas se aproximam, ao menos temporalmente, a **L'Allegria.** Algumas delas, na verdade, apareceram nas primeiras edições desta coletânea, em **Allegria di naufragi** especialmente, depois retiradas na compilação definitiva de **L'Allegria**, feita pelo autor. O primeiro volume de **Poesie disperse** é de 1945, tendo sido realizado por Giuseppe De Robertis, que recolheu 23 poemas entre os citados e outros publicados em revistas entre 1915 e 1927.

O significado de tal recuperação é evidente, sobretudo para os exegetas que querem estudar não só o produto artístico

acabado, mas também as fases intermediárias de um poema. Entretanto, é evidente que se trata do resto, e não da obra-prima, que é aquela trabalhada pelo autor. Assim pudemos perceber que algumas das **Poesie disperse** com o mesmo título ou com título diferente (44:388), foram transferidas para outras composições de **L'Allegria**. Nesses casos, mais do que recuperação de composição, trata-se de análise de variantes, com exumações de casos particulares também importantes, como o da ama sudanesa.

Nesta coletânea, sentimos que não se pode falar em fio condutor, a começar pela sua própria constituição: nela encontram-se, de fato, composições curtíssimas, das quais Ungaretti ainda é o mestre insuperado. Estas só adquirem significado e espessura, se forem de nível altíssimo: algumas, mesmo não sendo feias, como **Mandolinata** (44:384), não conseguiram elevar-se, pelo que o próprio Ungaretti providenciou a sua exclusão. Todavia, em alguns casos, se pode falar de autênticos retalhos, como em **Viareggio**, enquanto em outros a eliminação é justificada pelas evidentes manias de plágios de outros poetas, como em **Mughetto**, que lembra muito Pascoli.

CONCLUSÃO

A esperança de Ungaretti e de todos os intelectuais da época era a reconstituição do homem íntegro, o dissolver-se dos moldes e gêneros na história do coração humano, encontrar uma única dimensão pela qual todos se sentiam homens dentro da essência de uma vida decadente, de um mundo novo, mas já destruído, para o qual as palavras significassem o momento de um começo puro, de inocência e de recuperação do bem perdido.

Suas palavras-chaves foram mal, memória, pecado, sentimento, morte, Deus, um Deus de justiça, mas tão real.

Os gritos finais, como se soltos de un Shakespeare ou de um Calderón, as propostas de matérias que alimentassem a fome voraz do espírito, como também o último testemunho petrarquesco, permanecem numa linguagem simples e monorrítmica de uma poesia pura, quase que uma prosa pura, do grito, da exclamação como o protesto dos trágicos. Com eles, Baudelaire foi o único que nasceu das cinzas da alma romântica. Depois veio o Inferno, a Arcádia, o livre arbítrio, a luxúria e o louvor à pátria. Todos solicitavam natureza e vida.

O canto de Ungaretti parece ter surgido em idades sagradas do universal fantástico da alma cansada do seu itinerário, mas ainda forte para uma prece, de dura lembrança de luta e de bondade.

Lutava-se por uma palavra que propiciasse a situação feroz do povo representado pelo poeta: de alguém sem pátria, sem amigos e sem família (mãe, pai e irmãos). Assim, tudo parecia cruel abstração e terror, em cujo fundo se designavam os

infinitos e labirínticos arabescos de uma vida sem sangue, sem ambiente ameaçador e severo, Ungaretti propôs, por pena de si próprio e de todos, coisas do seu mundo aberto e de luz profunda. Não descuidou de nada para harmonizar as míseras necessidades das presenças imediatas de vozes escavadas da tradição ilustre, que tornava a despertar falando a todos os homens, dos bárbaros aos míticos.

O seu caminho, apesar de longo, não está completo, mesmo se assistimos a um dos maiores trabalhos de poesia.

A grosso modo vimos o desenvolvimento de uma nova poética , bem como, uma imagem viva e penetrante das verdades da época.

A terceira estação ungarettiana surpreende a todos. Há quem tente traduzi-la como um número infinito de sugestões e de solicitação espirituais.

Contra a batalha do tempo Ungaretti, interrogando-se no fundo da sua alma, procura defender a sua poesia sem polêmica e sem vícios. Excluindo as agruras da vida, ninguém como ele foi tão fundo nestas tramas de correntes interiores e de trabalhos do homem. Ninguém esteve tão perto de conquistar o metro da poesia, de salvar-se através de um domínio eterno, incorruptível. A sua é a poesia do conhecimento como luz. é a época da renovação total da poesia e das artes italianas. Havia no ar o obscuro desejo de renovar. Ungaretti foi quem, na realidade , trouxe uma nova liberdade para a nova lírica; não foi precedido por ninguém no estilo novo de Il Porto Sepolto (1917), nem mesmo por qualquer declaração do gênero.

Isto não foi consentido porque muitos outros poetas tinham percorrido, só de passagem e silenciosamente, aquele terreno que ele agora estava experimentando. Ungaretti sozinho, no seu tempo, conseguiu valer-se da liberdade que já existia no ar, os outros não souberam o que fazer dela, mudaram de ofício ou foram incompreendidos para sempre. A partir daí a poesia italiana sucessiva mudou de direção. Todos perceberam, inclusive Ungaretti, que a lírica tem muito pouca necessidade de liberdade e que ela não renuncia a determinados esquemas sem que surja a necessidade de construir outros, bem mais árduos do que aqueles oferecidos pela tradição, sujeitos a um modo de uso mais rápido, embora de expressão mais complexa em razão da sua evidente singularidade.

Ungaretti viveu arduamente esse tempo. A coletânea das suas primeiras poesias recusadas e das variantes não está citada em vão em nosso trabalho. Ela conservará para os próximos leitores o conjunto das pequenas criações deixadas por ele em papéis rasgados ou jogados fora, que ficam como perfeitas aproximações do seu trabalho.

Todavia, esses segredos da sua criação poética estão na primeira edição de L'Allegria, onde a poesia ungarettiana é recolhida e surpreendida em ato, com aquele tanto de mais ou de menos, de estranho ou de diferente que faz com que a sintamos em movimento, no limite dos dois tempos, de dois gostos e de duas linguagens bem diferentes.

Ungaretti é um poeta in progress no melhor significado da palavra. Ele nos deu, no que se refere aos limites e ao sentimento da liberdade poética, uma lição de valor inestimável

que ficará para sempre.

Com **L'Allegria**, Ungaretti foi o primeiro poeta verdadeiro (além das tentativas futuristas) que introduziu no verso italiano inovações autênticas. Foi-lhe útil o ter crescido num ambiente plurilinguístico e ter convivido, nos anos de formação, com a vanguarda francesa. A lembrança da terra de origem agia nele como algo primordial, mais antigo do que a cultua.

Sua vontade de novidade não consistia apenas no reivindicar uma liberdade rítmica, orientada para uma formulação estrófica, mas tratava de inserí-la numa concepção da poesia como fragmento e fulguração, que tinha encontrado a sua primeira expressão na metade do século XIX com E.A. Poe, a teoria da poesia breve que agora aparecia na Itália objetivamente autorizada pela primeira estética crociana. A tendência ultrapassava toda a fronteira linguística, levando uma contribuição de conhecimento que atingiu, no fim do século, o Ocidente, da poesia oriental e extremo-oriental. Neste quadro geral, que soube saudar uma vontade de autenticidade e culto da beleza, **L'Allegria**, marca um total abandono da componente estetizante, com a rigorosa redução do **uomo di pena** (prevelecem as poesias de guerra) nos limites de uma vitalidade grosseira e rudimentar, que muitas vezes coincide com a natureza, que no naufrágio universal desponta como que num otimismo.

Os textos consistem em enunciados enxutos e fúlmineos, intensamente silabados por um homem só, voltado para si mesmo, com uma ainda não conhecida exaltação dos acentos e das pausas marcadas em textos oferecicos para uma execução vocal. Poesia

íntima ou confiada à mera linearidade das proposições, não limitada por um fechamento ou curvatura, no sentido estrófico. Poesia sempre móvel, aberta, sujeita a retoques constanstes e variações. O incessante trabalho de Ungaretti sobre os versos o coloca próximo da linha de Mallarmé e Valéry, envolvendo o objeto em instante, onde ele deveria ser um dom do artista ele é uma evolução daquilo que já fora feito. Por isso todo o primeiro Ungaretti se destaca de colocações onomatopaica-impressionista, tanto que uma poesia como **Levante (ritorno del poeta/il giovane a prua, da Alessandria in Europa)**, frases nominais em um único tema (Picchi di tacchi) se coordenam gradativamente a uma outra bimembre (**e il clarino ghirigori striduli**) e às verbais (**e il mare e cenerino**).

A passagem para o Sentimento del Tempo e coletânea sucessivas foi caracterizada como **vontade de canto** ela é medida e contracenada pelo espontâneo ressurgir da mais alta tradição italiana, como a tradição petrarquesca e leopardiana que Ungaretti ama repetir, o hendecassílabo e o heptassílabo, que num certo sentido não pode ser comparado à neoclássica **chamada à ordem** da revista **La Ronda**, assim que, nos anos trinta, prosa de arte e fragmentarismo ungarettiano pertenceram ao mesmo gosto. Mas se apresentaram também hendecassílabos de andamentos disformes (**Le braccia ti sanno leggera, vieni e Dal rimorso, latrato sterminato**, por exemplo), as unidades livremente em séries podem ser de outra natureza, mais pascoliana-danuncianas, como os versos de nove sílabas anapésticos iniciais do **Inno alla morte (Amore mio, Giovine emblema)**, ou como outros de oito sílabas (**Strugge forre, beve fiumi**) susceptíveis de um termo intercalado (**quando su ci si butta lei**). Tudo isso quer dizer que também essa métrica mais tradicional é fiel e se torna núcleo

dos enunciados onde a silabação perde a extemporaneidade abstrata do recitativo.

A situação do homem em relação ao mundo é mudada: não mais oculto no mero fato e risco de existir, o poeta desencadeia paixões, o desejo que o abandona, o ensino das mutáveis tentações e ilusões, a obediência à caducidade e fraqueza temporal.

A sintaxe se torna complicada, numa vasta gama de períodos; se condensa em subordinadas nominais semelhantes ao ablativo absoluto (Sogni i crucci passati ad altre rive, La lontananza aperta alla misura) e ainda em (Ogni mio palpito, come usa il cuore); a elipse (Libere d'età) subentende um nós que está implícito em nostro lenzuolo; um sentido de acúmulos nos é dado pelos hipérbatos (L'ombra negli occhi s'addensava Delle Virgini...) e as audaciosas adjetivas relativas, como as que se intercalam entre epíteto e substantivo com objetos antecipados (E la recline, che s'apriva all'unico raccogliersi dell'ombra nella vale, Araucaria-non la rammenti...?). Neste caso extremo se verifica uma linha em calma progressão, que indica radicalmente a mesma busca que existe em L'Allegria: todas as figuras e os espaços rítmicos-sintáticos são invenções do autor, são de ordem interna e não mais externa.

A experiência fundamental, através da qual explode e se concretiza a força original do poeta Ungaretti, como também dos outros poetas, é a guerra de 1915, que coloca o espírito lúcido e recolhido em si, de frente à catástrofe de ódio, de sangue, de mente.

Il Porto Sepolto, de 1916, depois L'Allegria di Naufragi, de 1919 são poesias nascidas da sugestão deixada por aquela ferida destruidora e ardente sobre a carne viva do homem, pela piedade para com os irmãos envolvidos por aquela insensata

orgia de violência; pelo desesperado desejo de um paese innocente, onde a criatura humana encontre dignidade e valor com relação ao outro, na compreensão e no amor aos seus semelhantes.

A palavra poética não pode mais permanecer no culto do ornamental, na amplificação eloquente, ela se torna nua e viril como una limpida meraviglia di un delirante fermento, que escava nas raízes da realidade no trágico mistério da vida. As soluções técnicas do autor nestas primeiras coletâneas refletem, com inusitada intensidade e pureza, aquele estado de espírito, iluminado no sentimento e na consciência da dor como destino comum , uma verdade que revela com pudor e traduz a crônica em canto, com um timbre de escansão fechadas e íntima:

> Di che reggimento siete,
> fratelli?
> Parola tremente nella noite
> Foglia appena nata.

Consumido pelo quase obsessivo sentimento de sofrimento, livre de toda impostação mimética e hedonista, todas as frases se rarean e se dissolvem numa espécie de monólogo interior onde o pathos se desencanta em movimentos e imagens essenciais.

Observa-se isso em Sono un poeta/un grido unanime/Sono un grumo di sogni...., no impulso analógico que propaga a tragédia do homem em latitudes cósmicas como em Solitude: Ma le mie urla/feriscono/come fulmini/la campana fioca del Cielo (44:64). Nasceram as líricas maiores e merecidamente famosas deste primeiro tempo de San Martino del Carso a Sono una creatura e a I fiumi. Vimos que Sentimento del tempo (1919 a 1935) é considerada a segunda fase da experiência ungarettiana, mas não se deve acreditar que ela marque uma ruptura, um nítido destaque

da estação inicial; certos textos de L'Allegria já prenunciam a metamorfose ético-existencial e estilístico de Sentimento del tempo. Por exemplo em Preghiera quando ele esvreve

Quando mi desterò
dal barbaglio della promiscuità
in una limpida e attonita sfera
Quando il mio peso mi sarà leggero

Il naufragio concedimi Sgnore
di quel giovane giorno al primo grido

Da consciência da dor à ânsia de libertação é um processo de desenvolvimento natural, necessário; o resgate está na esperança, as perspectivas do signo se articulam na tensão da prece. Portanto, uma direção de busca onde se acentua a componente religiosa, à qúal responde precisamente a segunda parte de Sentimento del Tempo, que comprova uma significativa e fecunda reaproximação do poeta ao Cristianismo. O novo mundo poético desta coletânea difere daquele de L'Allegria, visto que não é a imediata e fulgurante revelação do homem de pena frente à catástrofe da guerra, triunfo do irracional e do desumano na história, mas é a recuperação da própria história (Roma, o Lazio, a antiga civlização latina) tudo filtrado pela natureza, numa síntese em que muitos sentimentos e reações individuais tendem a elevar-se e a exaltar-se num clima mais rarefeito de mito, de simbologia universal. Isso gera e faz com que aconteça, na mudança dos modelos expressivos, com a desintegração do verso tradicional, da técnica silabada, uma nova estrutura métrica, essencial, mas complexa e aberta, que se ressente da influência da mais alta tradição italiana, de Petrarca a Leopardi.

Em **Il dolore** (onde vimos que os principais núcleos de inspiração estão na dupla tragédia que o poeta viveu, a perda do filho Antonietto; os horrores, as misérias da guerra e do imediato após-guerra) se pode ter a impressão de uma maior tensão dramática, de excitação afetiva e eloquente, mas talvez, neste mesmo livro que, também estilisticamente, recupera e desenvolve as novidades de **Sentimento del Tempo**, o sentido mais rarefeito e astral do ser e do viver se mistura à mais tocante participação humana.

Il Dolore reune poemas compostos entre 1917-1946; mas vimos também que já em 1932 Ungaretti havia iniciado um outro trabalho, que era **La Terra Promessa**, idealizado originalmente como um livrinho para música, cujas personagens Dido, Paulinuro e Enéias se tornam símbolos de um estado, de uma estação ou fase da existência. Este é, portanto, o terceiro tempo da poesia de Ungarettti, incompleto, mas bem significativo da sua arte **in progress** e que agora torna-se enriquecida e inaltecida, dionisíaca e, ao mesmo tempo, apolínea.

Nesta fase se observam as sugestões vitais exercidas na poesia ungarettiana pelo barroco. É também nesta época (anos '30 e '50) que Ungaretti se preocupou em traduzir Góngora, Shakespeare, Racine e Blake, que vieram a constituir mais um componente iluminante e essencial do seu interior criativo. Todos influenciaram, mesmo que indiretamente, nesta sua onda de um estilo mudado e voltado mais para o sentimento do mito barroco. Nestes fragmentos de um poema mais hipotético do que provável, existe, de novo, a tentativa de transpor a dor num plano de alteridade, do sentir objetivamente por disfarce, a dramaticidade

no personagem. Não é nem o caso de dizer que aos **Cori descrittivi di Stati d'animo di Didone**, de 1950 correspondam aos **Ultimi cori de 1960** (de **Il taccuino del Vecchio**), cujas fontes inspiradoras se voltam declaradamente para novas e mais recentes experiências de vida, de viagens do poeta. Mas teriam que ser lembradas outras composições, para que fosse delineado um quadro completo da sua férvida e incansável carreira poética, o que fizemos com os poemas estudados de **Un grido e paesaggi**, de 1954, com o **Dialogo** que é um pequeno grupo de poemas de amor surgidos de 1966 a 1968, onde aflora um sentimento de amor mais suspenso, descarnado, oscilante, mas carregado da componente exotérica que ainda escava na alma, na sua mais impiedosa estação da vida que é a velhice, no florescente inferno de uma obssessiva inquietude.

Assim Ungaretti, levando adiante a grande revolução poética iniciada com o Romantismo e amadurecida com o Simbolismo, reafirmou a vitalidade da poesia, a sua força indefinível e não programável, o seu caráter de síntese misteriosa entre uma longa paciência do artista criador e um estado de graça do ser, na tensão vibrante e, ao mesmo tempo, discreta, voltado para a decifração do indecifrável como a beleza, a angústia, o sonho e a morte, com uma palavra direcionada em várias direções, que consegue enxergar além da vida para dar mais luz a essa mesma vida.

Ungaretti quis contrapor ao contemplar da beleza, ao idílio histórico e humanístico da palavra, o sentido de uma palavra diferente, historicamente autêntica, nada pacífica, consciente da época, apresentada de forma tão trágica e nua, que joga tudo e com tudo, onde o dever e a liberdade se tornam

inimigos no homem, e inimigos cruéis.

Na sua determinada vocação poética, na sua formação literária entre La Voce e Lacerba, Ungaretti deixou um contato direto com as mais arriscadas correntes da Europa: aquelas que fazem da poesia um olhar entendido e totalmente cognitivo, e por isso ele conseguiu passar uma experiência bastante variada, fazendo-a frutificar.

Por outro lado, se o ato poético que dá forma é um ato de escolha, a vida da poesia não pode intiuir-se se não como relação, mas relação das diversas formas entre si.

O nosso trabalho está, entre outras coisas, no reconhecimento e na definição da forma poética na sua unicidade. Portanto, é necessário que se volte também, como fizemos, ao poeta estudado, à sua forma e maneira particular de vida, nas suas relações com as outras formas do tempo e dos espaços ocupados, como também o desenvolver-se de um estilo, de um gosto particular, que leve ao universal. Vimos que, no gosto do Novecentos, parece que a forma ungarettiana seja aquela que com mais força reassumiu o sentido das radicais buscas do tempo, individualizando uma muito especial autenticidade interior e uma adesão à crise do tempo de inquietação e problemática geral.

A forma, em Ungaretti, pareceu querer recusar qualquer alteração na situação, muito embora pareceu estabelecida pela primeira vez na Itália, naquele tempo, a realidade da história como conteúdo da poesia.

Para se saber como Ungaretti viveu de modo aberto o probelma da palavra poética italiana daquele tempo, bastaria ler o ensaio introdutivo de De Robertis às Poesia Disperse; destaque

para o seu tão útil aparato sobre as variantes. Se no seu movimento contínuo, no seu colocar-se como poesia in progress a palavra ungarettiana sozinha conseguiu aproveitar a liberdade que já existia no ar, foi porque ela soube nutrir-se de todos os resultados do tempo, tanto técnicos como expressivos e teóricos. Ela encontrou o seu habitat natural, o seu terreno fértil, dentro do coração do movimento literário. Parece evidente que crepuscularistas, futuristas, impressionistas, com toda a sua rica e diferente manifestação e modo de colocar as coisas, sejam o pressuposto necessário para um desenvolvimento da palavra poética que marca um momento fundamental da história na Itália. Portanto, não podemos descartar compleatamente essas correntes literárias como causas da mudança ocorrida na literatura italiana contemporânea e também como influentes indiretos para o programa poético e Ungaretti.

No entanto, nos tempos da revista La Voce e Lacerba, a palavra de Ungaretti nos mostrou só traços da sua grande forma. As tentações foram muitas, e foram reabsorvidas numa expressão nova e firme como em L'Allegria.

Mas conscientemente o próprio Ungaretti declara de que modo ele conseguiu ir além da situação em que ficaram os crepuscularistas, os futuristas e os vocianos, em meio aos quais, por outro lado, ele deu os seus primeiros passos. Ele percebeu logo que a palavra oratória, decorativa ou estetizante, pitorescamente novelística, melancólica ou sensual, tendia a fracassar no seu fim poético.

A palavra poética é palavra subjetiva e universal, levada por uma tensão extrema que a carrega plenamente do seu

significado. E pudemos ver em L'Allegria essa palavra poética de ungaretti; o êxito da sua tensão renovadora, onde as experiências do tempo se acumulam ao mesmo tempo que revivem verdadeiramente como nos citados versos de Commiato.

É uma poética da palavra que se intui como iluminação abismal, inocente, eco do ser (repetição do existir) através da trama das analogias.

No primeiro após-guerra e especialmente nos escritos em 1922 e 1930, vimos que a preocupação de encontrar uma ordem tomou conta também de Ungaretti: e propôs-se, então, o problema da renovação métrica, o encontro do canto da língua italiana também através do metro especialmente da reconstrução do hendecassílabo, encontrou uma maneira diferente de ler de novo a tradição da lírica italiana; aos poucos se precisava a doutrina da poesia, como força sintética, como a analogia (44:154).

Neste ponto chegamos a um outro clima pela imaginação sem fios dos futuristas. A técnica já é outra, mais aderente às condições históricas da língua poética como transposições bruscas da realidade ao sonho; o uso ambigüo de palavras no seu sentido concreto e abstrato, e vice versa, ou como se presenciou, na ordem da fantasia, as raízes do sujeito foram quebradas pela analogia. Aqui se procurou usar a analogia que fosse, o mais possível, uma iluminação fabulosa. Na ordem da psicologia procurou dirigir-se para um modelo propenso a parecer fantasma ou mito. Na ordem visiva procurou-se descobrir a combinação de objetos que melhor evocavam uma divinização metafísica, como aconteceu com o poeta em 1928/29, através da sua conversão e volta a Deus. Onde a analogia, cuja teoria percorre discretamente

o pensamento poético do século, na verdade, assumia agora o seu mais direto e íntimo significado de revelação e de conhecimento, de encontro com a inocência, de uma pureza primordial.

Com a sua teoria metafísica e técnico-sintática da **elipse analógica** Ungaretti leva a uma espécie de emblemática musical, com um alto grau de eficácia, uma tradição que, na história da poética do século XX, foi, até então, delineada como uma das estruturas fundamentais da operatividade poética da chamada **lírica do Novecentos**, que representou quase que um verdadeiro instituto da analogia. A sua principal reflexão sobre a poesia apareceu nos ensaios sobre Dante, Petrarca, Tasso e Leopardi, que nunca foram reunidos em livro, mas em seu sentido geral está no relevo de um sumo poder de metamorfose que alude ao mistério sem anulá-lo, no relevo dos processos extremamente sintetizados da poesia, com a sua lógica extremamente rica de incógnitas, numa tão veloz alusividade capaz de conduzir-nos, como um relâmpago, da memória à inocência. A poética de Ungaretti foi a meditação mais intensa sobre os aspectos alusivos e analógicos da poesia, e justamente por este caminho o poeta chegou a reconstruir um seu barroco.

Nas **Riflessioni sullo stile** Ungaretti definiu o estilo como **segno generale di un'epoca nel segno particolare di un singolo**; ele encontrava aquele signo nas rígidas formas tradicionais de artistas egípcios, cuja arte levava a marca de uma emoção individual e particular, o signo vivo e universal que legitimaria e tornaria eloquente qualquer estilo.

Ungaretti afirmou que a arte de hoje sofre de uma impotência injusta, que lhe vem da própria crise do estilo. A arte se debate na renovação dos seus meios expressivos, procura a

própria língua e esquece o estilo, perde a sua memória e previlegia as decifrações individuais.

Existe uma amnésia histórica por parte da linguagem, e uma injustiça histórica e social, que distancia muitos homens da arte.

Não é a arte, nem a ciência, nem a cultura que devem ligar-se nas pesquisas do homem, voltadas ao enriquecimento do patrimônio humano: é a sociedade que deve conseguir um aspecto mais humano para si. Ninguém sente mais do que o artista, se trata de um verdadeiro artista, a dor de que a sua palavra se torne indecifrável a uma grande parte dos homens, como se a humanidade da sua arte fosse obra extraordinária, como se para a espécie humana ela fosse monstruosa (2:197).

Ungaretti, portanto, foi um verdadeiro inovador da poesia italiana. Pode-se afirmar com certeza que a sua obra, pela presença forte das datas, como quis o autor, está destinada ao interesse tanto do historiador quanto do crítico da poesia. Pode-se admitir que a sua obra sai do círculo existencial de uma também lendária autobiografia, para tornar-se um paradigma, o suporte de um confronto entre a poesia e o destino do homem do nosso século e daquela época de conflitos e transformações em todos os campos. Em outras palavras, em Ungaretti nunca existiu a circunstância, apesar de os seus versos serem quase autobiográficos e envolvidos na vitalidade de uma vida vivida com arte, como mostramos no início. Existiu, sim, sempre um discurso maior do que o singular, voltado para as últimas imagens do homem, para a festa dos símbolos que enfeitam e colorem a condição humana. Por isso é um dos poucos poetas italianos que se destacam na linha de Pascoli, inventando, como vimos, uma linha Petrarca-

Leopardi-Mallarmé.

Na história da poesia do século XX Ungaretti é o poeta das origens.

Quando sai em 1916, Il Porto Sepolto, a poesia italiana vira a página. Não somente porque ele rompe definitivamente com D'annunzio e com os crepuscularistas; esta não era a novidade, já que os futuristas, Palazzeschi, Campana se colocaram naquela linha danunciana; como também a educação pariense, que Ungaretti adquiriu antes da guerra, a colocação em Lacerba e, em geral aquilo que o unia à geração da vanguarda na sua tensão renovadora, indica uma experiência passada comun. Mas ninguém como ele intuiu o valor ultimativo, religioso e de destino, que estava atrás daquela volta de virgindade cultural. Não era somente uma literatura que se mostrava esgotada e com desejo de recomeçar, era uma idéia também da vida. E ele substituía, dessa forma, uma idéia da vida que encontrava o seu centro num sentimento rude e elementar, numa desesperada, solitária e quase mística fidelidade à vida (La morte si sconta vivendo).

A verdadeira novidade de Ungaretti não era, portanto, aquela de ter dito a palavra certa para uma nova dignidade do homem de pena, mas na palavra solitária e silabada de esperança que emana daquele sofrimento: Cerco un paese innocente. Aqui se coloca o grande tema do homem alienado da história, que não pode opor à história, senão o brilho absoluto da própria alma, da memória, dos afetos, da fé, da vida do homem. Neste desigual confronto, onde se alternam os timbres superiores como os da humildade, remonta o quanto pode à origem, em direção ao ponto misterioso e talvez mágico que se encontram na palavra. Temos aí o poeta da palavra

fazendo-se apaixonado e metafísico, inebriado pela música do criado e debruçado no silêncio do mundo, gastando afetos até ao delírio e atento às ocultas, misteriosas e fabulosas significações dos símbolos.

Todo o Ungaretti que se seguiu neste trabalho e na vida, também o que desenvolveu formas mais complexas e ambiciosas, se encontra na verdade do momento inicial; com uma intensidade, um fervor de graça que não se viu igual. Não se pode, sem dúvida, separar L'Allegria de I Porto Sepolto, e nós tomamos a liberdade de anexar a estas duas Sentimento del tempo, porque se trata também de uma inovação de tema, de estrutura, de estilo e de apresentação poética. Parece-me, sem dúvida, que depois disso não houve mais uma medida tão milagrosamente precisa, e uma identidade entre poética e poesia, nem se atingiu uma musicalidade tão aprofundada no tema poético da inocência. Todavia, é aquele momento inicial que faz de Giuseppe Ungaretti um poeta europeu, ponto de referência, e em certos aspectos ponto de chegada, do processo trabalhoso, mas essencial que guiou as vanguardas do primeiro quarto do século, desde a sua ruína até à afirmação total, da recusa da realidade em nome da fantasia até à fé na realidade em nome de uma mais sofrida fantasia. E não é por acaso que o seu **risillabare le parole ingenue** é expressão recorrente em várias partes e em vários autores da nova literatura, como naquela parte ideológicamente mais atormentada e nobre.

Vimos também que são ao menos três as principais estações que escandem a obra ungarettiana. A estação que vai até a Sentimento del Tempo (1933), onde já amadureceu a reconstrução de uma síntese poética fundada no hebdecassílabo, e em elementos

do novecentismo literário como a fábula e a admiração, o espanto, que se entrelaçam ao empenho religioso agora mais descoberto e gritado.

A estação de Il dolore (1947), que é o livro da guerra, da morte do filho; o momento mais desolador do poeta, que se envolve no seu sentimento comum, num suntuoso drapejo de sombras contrareformistas.

E, enfim, a estação do último vintênio, na qual a volta ao fragmento, ao oscilar das imagens cintilantes, quando encontra o seu correspondente nas mais orquestrada e polifônica musicalidade.

Ungaretti tradutor de Mallarmé, de Blake, de Góngora e muitos outros, agora busca uma síntese árdua de tantas diversas experiências. Desejoso de conciliar o demoníaco e o barroco, o poeta volta e torna a dentrar na chama dos sentimentos experimentando, mais uma vez, a volúpia originária, a luz dos sentimentos absolutos. A sua poesia tende, mais uma vez, a arrastar a história (a já irremediavelmente confusa multidão dos fatos, pobres ou muito ricos de significado) para uma incandescente catarse: faz metafísica através de uma mística das paixões originárias. Nesse sentido, a palavra busca ainda uma vez mais a sua função de provocadora de vida; é o desejo do homem em viver ainda mais através da palavra. Quando a sua vida já está no fim, ele procura se fazer presente nela através da manifestação da poesia.

Desse modo, olhando nessa perspectiva, todo o caminho poético de Ungaretti, as coisas que se podem afirmar, ou seja, o conteúdo da Vita d'un uomo assumem o seu relevo substancial. O

ponto de partida é L'Allegria, um diário nascido na trincheira durante o primeiro conflito mundial pelo assombro e pela angústia de um homem que tinha nas costas uma juventude errante, climas de cultura e de países diversos (o Egito onde nascera e a França onde estudara). O poeta os encontra já desligados na lembrança esmagadora numa condição de incertezas e de precariedade dada pela guerra. O livro, que se pode considerar o primeiro balanço da vida de Ungaretti, termina com uma prece (Preghiera), que já prelude à inquietude do após-guerra, na qual se ouvirão os gritos aterrorizados de Sentimento del Tempo. Os grandes temas deste livro foram o homem, Deus e o tempo. O poeta se interroga, pleno do sentimento que as coisas despertaram nele, e nascem, cada vez mais, os mitos da sua poesia: o mito das estações, dos Países, da morte, do amor, com uma progressão que chega aos poemas que o poeta chamou Leggemde e aos Inni, invadido por enorme sentimento religioso.

Depois veio Il Dolore, que reinvoca a dor da perda do filho com acentos que estão entre os mais puros e comovidos de toda a lírica moderna.

Un grido e paesaggi, pode-se dizer que é um apêndice de Il Dolore, onde ressalta a paisagem brasileira na mesma dimensão da lembrança dolorosa da morte do filho. O terceiro tempo da sua lírica é marcado pelas coletâneas La Terra Promessa e Il taccuino del Vecchio. Quem tem presente a estrutura do poema fragmentário não terá dificuldade em seguir o desenvolvimento psicológico destes comentários líricos, que o próprio autor se atribui sobre a máscara virgiliana de Enéias e Dido.

Concluímos, portanto, que a poética de Ungaretti foi muito implicada não só com a poesia de Leopardi, mas com toda a obra e experiência literária, filosófica e biográfica deste autor, principalmente o seu estilo prosador. Só que para Ungaretti um exercício podia ter só um valor espiritual, de revelação da poesia ou do sentimento, não puramente de forma; neste sentido ele não se preocupou com o caligrafismo da arte, embora não tenha sido estranho a um classicismo , a uma modernidade clássica que ele quis recuperar através de Leopardi.

Em Ragioni di una poesia Ungaretti tentou uma definição a posteriori da sua poética, referindo-se a um artigo de 1922 em La Ronda e outro de 1930 na Gazzeta del Popolo, comentando e integrando com reflexões sucessivas que acompanhou todo o curso de sua poesia. Mas a presença de Leopardi está mesmo é nas anotações de 1930 e dessa época em diante serve de filtro para todas as suas reflexões.

Antes dessa data se apreende no pensamento ungarettiano um esforço de racionalização, que deseja fixar o mistério numa lógica poética, o abismo das profundezas dostoievisckianas; também é explícito o tributo intelectual ao modernismo moderado da Nouvelle Revue Française. Depois a sua ambição é maior e coincide com outras razões de poesias amadurecidas na passagem de L'Allegria para Sentimento del Tempo, no processo de recomposição da silabação verbal das primeiras coletâneas, dentro da versificação tradicional, no hendecassílabo em que se fecha toda a ordem poética natural das palavras italianas. A sua busca torna-se, então, busca do canto italiano.

A idéia ungarettiana de memória tem um valor operante, não abstrato; se liga estreitamente àquela busca do canto italiano e tenta ligar-se também à condição essencial da poesia que, para ele, é a sua inocência. O toque de comparação desta dialética é, ainda mais uma vez, Leopardi. Inocência e memória são, para ele, termos indeléveis da poética leopardiana; o contexto histórico de onde ela surge é o Romantismo, quando através de uma guerra entre a natureza e memória, de que, com espanto, tomou consciência; reaparece na literatura uma sede de inocência. Historicamente foram os românticos que, denunciando a velhice das línguas e a exigência de libertar o sonho e a fantasia das palavras, colocaram em evidência estas contradições. Daí a tragédia da poesia e o seu espírito de competição relativamente a uma cultura e a uma civilização condicionadoras. É uma situação que se prolonga no tempo porque, indefinido como é, o século XX ainda busca a sua própria língua, a possibilidade de restabelecer uma condição poética de inocência.

O cenário histórico desenhado por Ungaretti é totalmente admissível e não se pode carregá-lo de fatos e de nomes. Se a memória está ligado à busca do canto italiano, ela é também memória histórica da forma, é um confronto com a tradição. Uma música, uma intonação da palavra poética, como o canto italiano, é ouvida como um timbre pessoal, um sinal de conhecimento da própria voz, uma prova de identidade, tão mais carregada de nostalgia quando quem a está sentindo é **un figlio d'emigrante**, que professa sem demora à **chiara Italia**, nos versos de 1914-1915, o orgulho da pátria encontra da **Mi destavi nel sangue ogni tua età.**

Com isto Ungaretti faz concordar, sentimentalmente, o mais explícito, mas também o menos cativante operar poético dos mais significativos de Ragioni d'una poesia.

São palavras que desvelam a posteriori a liberdade permissiva de **Caino**, de 1928, em que a memória, inocência, aborrecimento e pó são palavras recorrentes no vocabulário de Ungaretti, coligadas ao verso, à musica, ao rítmo, mas sustentadas psicologica e sentimentalmente pela intensidade. De fato, é nesta pressão interna de instâncias vitais e expressivas, que se reconhece melhor o percurso da poética ungarettiana, se idealizam os pontos de convergência com o desenvolvimento de toda a sua poesia. Nos tempos de L'Allegria, na realidade, contava só o instinto de libertar as palavras. O soldado Ungaretti recuperava, nas trincheiras da Grande Gerra, a palavra pura aderindo a uma condição elementar de suspensão e fragilidade, que excluía as implicações da memória e restitundo-as a pessoa pura. Existiram dois tipos de purezas: uma existência incontaminada e a palavra encontrada, que inspiravam uma poesia perspicaz, reduzida no verbo e na imagem nos momentos da percepção e da constatação, e determinavam, pelo resíduo de vitalidade passada, uma anulação das memórias, caladas no fundo do ser, como se fosse um porto sepultado (di questa poesia/mi resta/quel nulla/d'inesauribile segreto). E traz uma clareza do seu estado fisiológico atual, mais do que o seu abandonar-se reinvocativo, também há o seu repouso na urna d'acqua do Rio Isonzo, dentro da qual escorrem também águas de outros rios, como o Serchio, o Senna, o Nilo, e repassam as épocas da sua vida. Poder-se-ia dizer neste absoluto do espaço, com o qual o poeta se sente em harmonia, o tempo interfere só no momento de

abrir outros cenários com os quais confrontar-se, que, porém, se fecham sobre si mesmos, sem uma duração. E o despedaçamento do período, o isolamento da palavra manifestam nesta primeira estação da sua poesia, passando pelo processo da memória psicológica formal, uma coincidência da sua intensidade em relação àquela condição vital, em que conta só o instinto e, quase fora da consciência, se liberta a palavra.

Encontramos a influência de Bergson já em Sentimento del Tempo, que é um título que reflete uma consciência da memória, que só pode ser medida interiormente e no processo de duração, não por segmentos de temporalidade; mas o bergsonismo não lhe basta, porque servirá não somente para ler muito bem Proust e, indiretamente, os simbolistas Valéry e Mallarmé, mas também para interiorizar a consciência histográfica da literatura, como em Thibaudet. São nomes muito familiares para Ungaretti, concorrendo todos para o êxito leopardiano de sua poética: para a revelação de uma unidade aparentemente irrealizável de inocência e memória ao longo de sua busca do canto italiano.

Relativamente a Leopardi, Ungaretti expressa uma longa fidelidade de ensaísta, de professor na Itália e no Brasil. Entre tantos outros escritos abrangentes e particulares o secondo discorso su Leopardi, de 1950, incorpora uma série de reflexões com as quais a sua poética parece entrelaçar-se num mais denso diálogo.

Ainda que suas conclusões possam parecer singulares, são sintomáticas as suas observações sobre o Infinito, onde o movimento opositor entre um estado de costume e a ânsia do jato primitivo da percepção, coloca em jogo, mais uma vez a dialética

memória-inocência.

A ironia se explica e se liga a um espasmo, à sensação, à consciência da irregularidade do tempo e à tensão para aquilo que não está acabado, pela indefinição. Ungaretti sublinha a força patética e intelectual que anima estas duas tensões espirituais, enquanto a sua poética incorpora, cada vez mais, todo Leopardi, fazendo passar lentamente os conteúdos que diziam respeito aos seus sentimentos e desenvolvimentos poéticos, coincidentes, depois, com a experiência da morte meditada em Il Dolore.

Ungaretti tem em comum com Leopardi a presença de um princípio de Di Breme, que é a substituição do gosto pelo pathos. Mesmo se, para os neoclássicos, ele é elevado à norma individualizadora do belo e, portanto, a parâmetro de uma eternidade, na realidade o gosto está fatalmente ligado ao particular, a um transitório que os próprios cânones não podem fixar. Só o patético é universal; corresponde a um sentimento que acomuna, e por isso somente pode enriquecer a poesia de emoções e palavras novas, de cuja memória repercorre tempos e espaços, prolongando a velhice das línguas dentro da qual o poeta reconhece, ainda uma vez, uma certa inocência.

Nas suas aulas brasileiras Ungaretti foi muito além daquilo que poderia entender na sua busca de recuperação do canto italiano.

Os percursos da poética de Ungaretti não são exclusivamente interiores; tendem a dilatar-se, expandir-se na história e ambiciona a elevar uma experiência individual à função permanente da cultura. O testemunho da Vita d'um uomo é promovido

a uma biografia exemplar e vem ao encontro de outras instâncias. De fato, era fatal que na busca do canto italiano as razões de uma intensíssima poesia interceptassem outras razões mais gerais, e não só literárias. Mas também que a memória do poeta voltasse para uma personalidade das origens que ele atribui, além de uma relação privilegiadá com Leopardi, à literatura italiana.

A sua primeira poesia pode ser considerada carregada de um certo hermetismo pelo uso da poética da palavra e da tentativa de uma música na poesia, muito embora o obscuro da sua linguagem poética se situe mais no próprio vocábulo do que que na apresentação ou na idéia geral do poema. Ele se valeu da música para recuperar valores passados da arte, assim como usou da mais pura modernidade da palavra como símbolo de tudo o que se tinha e queria expressar, mas que deveria ser reservado só para si. Contudo, como o verdadeiro poeta é aquele que consegue transmitir algo de si para os outros, universalizar de certa forma o seu sentimento, assim Ungaretti revolucionou os modos de uma literatura já ultrapassada, que começava a ressurgir, na Itália, com outra fase oculta, devido ao ambiente histórico e social em que se apresentava.

Sua poética, inspirada inicialmente na idéia romântica de renovação, surgiu espelhada num Simbolismo ornado pelas figuras da linguagem, pela analogia da palavra e firmou-se num hermetismo sutil e quase instantâneo nas suas primeiras fases de **Il Porto Sepolto** e **L'Allegria**, para depois florescer completamente com o **Sentimento del Tempo** e colher seus frutos em **Il Dolore**.

Depois disso foi tudo consequência de uma vida de reflexões e desejo de retomada geral da literatura de todos os tempos; ele, ainda inspirado em outros grandes da história dessa literatura, compõe La Terra Promessa, cujo título já indica o ter chegado ao auge, o ter atingido a verdadeira meta, que era unir o seu pénsamento ao pensamento dos seus maiores através do mito (ou dos mitos) de uma enorme gama de conhecimentos de autores passados e consagrados. La Terra Promessa representa quase que uma parte do seu programa poético que caminhou, como o autor quis, paralelo a um programa mais geral e envolvente de uma vida unida à arte. Tanto que ele a escreveu mesmo enquanto trabalhava e publicava as outras.

Ele universalizou, de certa forma, o sofrimento particular, que já era também o sentimento universal; só que ninguém como ele, soube colocar publicamente essa dor tão cruel, de um modo tão sutil e rude ao mesmo tempo, como se ela fosse só sua. Há, no fundo, quase que uma certa contradição entre os sentimentos, o universal e o particular, pois ambos pertencem a todos e todos pertencem a um. Esse um é o poeta que os expande em M'illumino d'immenso; o todos (universal) são os que os sentem.

Eu penso que nesta contradição esteja também presente a relação da sua poética com a poética do hermetismo, pois isso torna obscuro qualquer vontade de resolver uma incógnita constante em ambos, tanto no duradouro Ungaretti quanto no passageiro Hermetismo, que foi considerado mais um movimento de grupo do que de massa. De certa forma, também aqui Ungaretti se assemelha ao hermetismo, porque só o lê e o admira quem consegue atingir a sua essência, assim como aconteceu com o Hermetismo, só

o compreende quem consegue penetrar na essência das palavras, das figuras e da analogia que apresentam uma poesia pura e originária, assim como o Ungaretti o fez na sua primeira fase poética. Portanto, não se pode descartar completamente a idéia de Ungaretti ter sido um poeta também hermético. O seu espírito inovador e obscuro nos conduz à certeza daquilo que afirmamos. Não que ele tenha sido só um poeta hermético, mas ele foi um deles, além de ter sido um poeta de todos os tempos, que apresentou uma poética vasta de vida, de palavra, de renovação e de absoluto que o levou a alcançar o metafísico, o extra humano, o extra vida: o divino e puro da língua, das figuras, da linguagem, dos sons e das imagens, chegando a uma verdadeira poesia.

BIBLIOGRAFIA

1. ANCESCHI, Luciano. Le poetiche del Novecento in Italia in Momenti e Problemi di Storia dell'Estetica. Parte Quarta - Pp. 1581-1732. Milano, Marzoratti, 1961.

2. ANCESCHI, Luciano. Le poetiche del Novecento in Italia. Torino, 1973.

3. ANCESCHI, Luciano. Saggi di poetica e di poesia, 1972.

4. ANTONIELLI, Sergio. Dal Decadentismo al Neorealismo in Letteratura Italiana. Le Correnti. Milano, Marzoratti, 1956.

5. APOLLONIO, Mário. Letteratura dei contemporanei. Brescia, 1956.

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

7. BINNI, Walter. La poetica del Decadentismo. Firenze, 1936.

8. BO, Carlo. Otto Studi- Letteratura come vita. Firenze, 1939.

9. BO, Carlo. La nuova poesia em A.A.V.V. Storia della Letteratura Italiana. Vol. IX, Milano, 1969.

10. BOBBIO, N. La filosofia del Decadentismo.Torino, 1944.

11. CAMBON, Glauco. La poesia di Ungaretti. Torino. Einaudi editore, 1976.

12. CONTINI, Gianfranco. Letteratura dell'Italia Unita (1961-1968). Firenze, 1968.

13. DI CARLO, Franco. Letteratura e Ideologia dell'Ermetismo. Edizioni Bastogi. Foggia, 1981.

14. DONINI, Fillippo (e outros). Giuseppe Ungaretti (Problemi e proposte critiche). Roma, Instituto di Studi Romani, 1981.

15. FLORA, Francesco. Crisi dell'Ermetismo em La poesia Ermetica. Bari, 1936.

16. FORTINI, Franco. Da Ungaretti agli ermetici in I Poeti del Novecento. Bari, 1977.

17. LUTI, Giorgio. Invito alla letteratura di Ungaretti. Milano, Mursia, 1981.

18. LUTI, Giorgio. La toscana nel regime fascista (1922-1939). Firenze, 1971. Vol. I.

19. MACRí, Oreste. Caratteri e figure della poesia Italiana contemporanea. Firenze, Vallecchi editore, 1956.

20. MACRí, Oreste. Realtà del Simbolo. Firenze, 1968.

21. MANACORDA, Giuliano. Storia della letteratura italiana contemporanea (1940-1975). Roma, Editora Riuniti, 1967.

22. MANACORDA, Giuliano. Storia della letteratura italiana tra le due guerre (1919-1943). Roma, Editori Riuniti, 1980.

23. MANACORDA, Giuliano. Il Novecento - Bologna, 1947.

24. NOFERI, Adelia. Le Poetiche critiche novecentesche. Firenze, 1970.

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

26. PAREYSON, LUIGI. I problemi attuali dell'Estetica in Momenti e Problemi de Storia dell'Estetica. Parte Quarta. Pp. 1733-1804. Milano, Marzoratti, 1961.

27. PICCIONI, Leone (a cura di). Per conocere Ungaretti. Milano, Mandadori, 1976.

28. PICCIONI, Leone. Ungarretiana. Firenze, Vallecchi Editore, 1980.

29. PORTINARI, Folco. Giuseppe Ungaretti. Torino. Borla, 1967.

30. POZZI, Gianni. La poesia Italiana del novecento. Torino. Einaudi Editore, 1970.

31. RAMAT, Silvio. L'Ermetismo. Firenze, La Nuova Italia Editrice, 1969.

32. REBAY, Luciano. Le origini della poesia di Giuseppe Ungaretti. Edizione di Storia e Letteratura. Roma, 1962.

33. ROMANO, Salvatore F. Poetica dell'Ermetismo. Firenze, Sansoni, 1942.

34. SAPEGNO, Natalino. Compendio di Storia della Letteratura Italiana. Vol. III. Firenze, La Nuova Italia, 1947.

35. SAPEGNO, Natalino. I Poeti nuovi em Compendio di Storia della Letteratura Italiana. Firenze, 1947.

36. SERRA, Renato. Le lettere. Roma, 1914.

37. SOLMI, Sergio. La poesia italiana contemporanea. Circoli, 1939.

38. SPAGNOLETTI, Giacinto. Saba/Ungaretti/Montale. Torino. ERI (Edizioni Rai - Radiotelevisione Italiana). Terza Edizione, 1973.

39. SPAGNOLETTI, Giacinto. Poeti del '900. Verona, Edizioni Scolastiche Mondadori, 1977.

40. STRAZZERI, M. Profilo dell'Ermetismo italiano. Lecce, 1977.

41. TEDESCO, N. Cronologia, carattere e ambito storico dell'Ermetismo em La Condizione crepusculare. Firenze, 1970.

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

43. UNGARETTI, Giuseppe. Vita d'un uomo - Saggi e Interventi. Milano, Mondadori. III edizione. I Meridiani, Febbraio, 1982.

44. UNGARETTI, Giuseppe. Vita d'un uomo - Tutte le poesie. Milano, Mondadori. X edizione. I Meridiani, maggio, 1982.

45. UNGARETTI, Giuseppe. Vita d'un uomo - 106 poesie (1914-1960) Milano, Mondadori. XII ristampa, Settembre, 1980.

46. UNGARETTI, Giuseppe. L'Allegria. Lo Specchio, Milano, Mondadori. XIII edizione, agosto, 1981.

47. UNGARETTI, Giuseppe. Sentimento del Tempo. Lo Specchio. Milano, Mondadori. XI edizione, agosto, 1974.

48. UNGARETTI, Giuseppe. Il Dolore. Lo Specchio. Milano, Mondadori. XII edizione, settembre, 1981.

49. UNGARETTI, Giuseppe. Il Taccuino del Vecchio. Lo Specchio. Milano, Mondadori. IV edizione, giugno, 1979.

50. UNGARETTI, Giuseppe. La Terra Promessa (frammenti). Lo Specchio. Milano, Mondadori. VII edizione, aprile, 1978.

51. UNGARETTI, Giuseppe. Lettere dal fronte a Gherardo Marone (1916-1918) a cura di Armando Marone. Milano, Mondadori. I Edizione, ottobre 1978.

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

53. VALLI, Donato. Storia degli ermetici. Brescia, Editrice La Scuola, 1978.

54. VALENTINI, Alvaro. Semantica dei Poeti. Ungaretti e Montale. Roma, Mario Bulzoni Editore, 1970.

55. VICINELLI, Augusto. Maestri e Poeti della Letteratura Italiana. Storia Letteraria. Vol.II. Milano, Mondadori, 1950.