

**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA ITALIANA**

DHEISSON RIBEIRO FIGUEREDO

TENSÕES E AMBIVALÊNCIAS NO CANZONIERE DE UMBERTO SABA

**São Paulo
2010**

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA ITALIANA

TENSÕES E AMBIVALÊNCIAS NO CANZONIERE DE UMBERTO SABA

Dheisson Ribeiro Figueredo

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura Italiana do Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientador: Profa. Dra. Lucia Wataghin

São Paulo
2010

A minha mãe, pelo incansável apoio e incentivo que tem me dado durante todos os anos de minha vida.

AGRADECIMENTOS

À Profa. Lucia Wataghin por ter sempre acreditado em meu potencial e pela paciência com que me orientou durante esses anos.

Aos meus irmãos pelo suporte emocional e material.

A minha cara “nonna” Silvana pelo abrigo e pelo carinho quando de minha estadia em Roma.

Ao Prof. Pedro Garcez por ter sido o primeiro a acreditar em mim durante a Iniciação Científica e também pelos frequentes auxílios que me deu sempre que o procurei.

À Profa. Dóris Nattia Cavallari pelas observações bibliográficas na qualificação.

Ao meu amigo de sempre, Alexandre, pela convivência e inspiração.

Ao Aldair, pelas dicas de revisão e conteúdo.

Aos caríssimos Ingrid, Santiago e Elder pelos momentos de leveza que me fizeram respirar durante esse período.

Ao Diogo, pelo apoio afetivo que me deu durante uma parte dessa jornada.

Aos meus amigos Augusto, Bello, Carlos, Charles, Denise, Emerson, Naldo, Rineu, Roseli, Tina e Vania pelos incentivos e apoios moral e material.

À Edite e a todos do DLM pela paciência com que sempre me atenderam.

Ao CNPQ pela concessão da bolsa no momento mais importante da pesquisa.

RESUMO

Esta dissertação tenciona fazer uma leitura da obra *Il Canzoniere*, de Umberto Saba, com base na linha tensiva descendente que se inicia na coletânea *Trieste e una donna* (1910-1912), e cujo ponto de menor temperatura é *Cose leggere e vaganti* (1920). Procuramos focar nossa leitura nas tensões e ambivalências que perpassam a produção poética do triestino nesse período. Desse modo, o trabalho está estruturado em três capítulos: no primeiro, centramos atenção em *Trieste e una donna* e tentamos compreender como se estabelece a relação de confluência entre o eu-lírico e o sensível, como busca de apreensão da elementaridade das coisas e conseqüente aceitação da vida em toda sua variedade; no segundo, tratamos de *La serena disperazione* (1913-1915) e *Poesie scritte durante la guerra* (1917), mantendo o foco na dinâmica entre permanência e ruptura, e tendo como base os motivos da tentativa de recuperação de recursos usados em coletâneas anteriores; no terceiro, abordamos *Cose leggere e vaganti*, com vistas a tentar entender a aparente leveza que perpassa a coletânea, e mostrar como, em última instância, subjaz nela a oposição entre peso e leveza. Com o presente trabalho, procuramos evidenciar, assim, que a linha descendente de tensão estaria, em última instância, associada à tentativa de fuga da dor e do sofrimento.

Palavras-chave: Umberto Saba; literatura italiana; poesia italiana; século xx; poesia antinovocentista.

ABSTRACT

This dissertation intends to read the work *Il Canzoniere*, by Umberto Saba, based on the tensed descendent line which begins with the collection *Trieste e una donna*, and which point of lower temperature is *Cose leggere e vaganti*. We sought to focus our reading in the tensions and the ambivalence that go across the poetic production of the Triestian in such period. So, this work is structured in three chapters: on the first one, we centered the attention in *Trieste e una donna* and tried to understand how the confluent relation between the lyric-self and the sensory is established, as we seek to seize the elementary things and its consequent acceptance of life in all its variety; on the second one, we approached *La serena disperazione* and *Poesie scritte durante la guerra*, keeping the focus on the dynamics between permanence and rupture, being based on the motives to attempt the recall of the resources used in previous collections; on the third one, we approached *Cose leggere e vaganti*, in order to attempt to understand the apparent lightness which goes along the collection, and to show how, in a last stage, it is underlain the opposition between weight and lightness. Within this work, we seek to emphasize that the descendent tension line would be, in a last level, associated to the scape of pain and suffering.

Key-words: Umberto Saba; Italian literature; Italian poetry; 20th century; anti-twentieth century poetry

RIASSUNTO

Questa dissertazione propone una lettura del *Canzoniere* di Umberto Saba, che mette a fuoco la linea di tensione discendente che ha inizio nella raccolta *Trieste e una donna* (1910-1912), e il cui punto più basso si trova in *Cose leggere e vaganti* (1920). Nella nostra lettura abbiamo cercato di mettere in rilievo le tensioni e ambivalenze che attraversano la produzione poetica del triestino in questo periodo. Il presente lavoro è strutturato in tre capitoli: nel primo, dedicato a *Trieste e una donna*, cerchiamo di comprendere come si stabilisce il rapporto di confluenza fra l'io-lirico e il sensibile, come ricerca di apprensione dell'elementarità delle cose e, conseguentemente, dell'accettazione della vita in tutta la sua varietà; nel secondo offriamo una rilettura di *La serena disperazione* (1913-1915) e *Poesie scritte durante la guerra* (1917), che focalizza la dinamica di permanenza e rottura, e il tentativo di recupero di risorse usate in raccolte precedenti; nel terzo, rileggiamo *Cose leggere e vaganti*, con l'intento di capire l'apparente leggerezza che percorre la raccolta e mostrare come essa in realtà nasconde un'opposizione fra pesantezza e leggerezza. Con questo lavoro abbiamo cercato di mettere in evidenza il fatto che la linea discendente di tensione osservata in questa prima parte del *Canzoniere* è associata, in ultima istanza, al desiderio di evasione dal dolore e dalla sofferenza.

Parole chiave: Umberto Saba; letteratura italiana; poesia italiana; secolo XX; poesia antinovecentista.

SUMÁRIO

Introdução	9
1. Eu e o mundo.....	16
1.1 A crise em Saba.....	16
1.2 O sensível e o espiritual.....	19
1.3 A dor.....	32
1.4 A memória, o olhar e a audição.....	38
2. Resgate do canto.....	52
2.1 Permanência e ruptura.....	52
2.2 O cisma como motor da tentativa de escape.....	54
2.3 A fuga da dor.....	63
2.4 A lembrança.....	65
2.5 A poética do sapateiro.....	72
2.6 Poesie scritte durante la guerra.....	75
3. Em busca de leveza.....	84
3.1 Autopreservação e desejo de inocência.....	84
3.2 Malícia sorridente.....	95
3.3 A persistência da dor.....	98
Conclusão.....	108
Bibliografia.....	111

Introdução

Nascido Umberto Poli, em 1883, numa Trieste ainda austríaca, mas já com grande influência italiana, Umberto Saba teve uma formação familiar muito conturbada: ainda antes de seu nascimento, seu pai, católico, abandonou sua mãe, judia, após desastrado matrimônio acertado comercialmente; durante algum tempo, ele foi criado por uma ama de leite, chamada Peppa Sabaz, a quem supostamente teria homenageado ao escolher Saba como sobrenome artístico. Ele nunca concluiu os estudos clássico e comercial que iniciou. Por ser cidadão italiano, alistou-se como voluntário no exército; mais velho, foi convocado para participar da Primeira Guerra, mas não atuou no front. Teve de abandonar sua cidade algumas vezes: em decorrência da perseguição fascista aos judeus, mas também por questões financeiras e de saúde. Dessa forma, ele passou por Firenze, Milão, Roma e Bolonha. Sofria de uma enfermidade nervosa que não conseguiu curar nem com auxílio da terapia seguida com o famoso psicanalista Edoardo Weiss; tal doença foi-se agravando com os anos e acabou por vitimá-lo em 1957, em Gorizia, já recluso numa espécie de clínica de repouso. Foi casado a vida inteira com Lina, com quem teve uma filha, Linuccia.

Saba tem uma trajetória particular dentro do panorama poético da Itália da primeira metade do século XX. Ele publicou seu primeiro livro, *Poesie*, em 1911. É já nesse período, impulsionado pela leitura do *Livro de canções (Buch der Lieder)*, do alemão Heine, de quem possuía uma cópia na tradução italiana feita por Bernardino Zendrini, que ele tem a idéia de organizar *Il Canzoniere*, grande antologia poética que pretende dar conta de toda sua produção lírica. O livro é dividido em seções que correspondem às coletâneas que iam sendo paulatinamente incluídas na obra; esta é também dividida em três volumes: 1900-1920, 1921-1932 e 1933-1947, que na verdade correspondem tanto à produção desses períodos quanto às edições publicadas; estas foram reunidas e acrescidas de outras coletâneas posteriores para finalmente formar o *Canzoniere* como conhecemos hoje. Desse modo, tendo em vista o caráter abrangente que o poeta quis imprimir à antologia, além da edição manuscrita de 1919, há outras cinco: a primeira dessas cinco, publicada em 1921, a última, postumamente, em 1961.

Il Canzoniere se configura como uma obra cujas partes se interligam e cuja compreensão depende da perspectiva do todo. Nesse sentido, é interessante perceber que a trajetória de formação poética do triestino está estreitamente ligada àqueles conturbados

acontecimentos biográficos, na medida em que as dores decorrentes dos conflitos familiares e existenciais serão as motrizes da sua produção. Mais além, como sua poesia, segundo ele próprio, seria de ocasião, ou seja, nasceria sempre de um desejo de expressão associado a algum fato de sua vida, objetiva ou subjetiva, referências (mais ou menos evidentes) a esses acontecimentos se fazem todo o tempo presentes. É o chamado biografismo de Saba. Ademais, o isolamento em relação ao panorama literário italiano, em que se encontrava Trieste no início do século XX foi decisivo na escolha dos autores dominantes em suas leituras: D'Annunzio, Leopardi, Carducci, Pascoli, Foscolo, Parini e alguns líricos menores do Oitocentos. Por outro lado, a situação peculiar da cidade, na época muito mais austríaca que italiana, acabou sendo um fator de vantagem para ele, se pensarmos que, por conta dessa abertura para o mundo germânico, ele acabou tendo contato com as teorias freudianas e com Nietzsche antes do restante do país. Em que pese, no entanto, esse contato vantajoso com teorias vindas da Áustria e da Alemanha, enquanto a Itália vivia a onda dos movimentos culturais vanguardistas e os acalorados debates acerca das novas idéias que surgiam, Saba professava uma poesia manifesta e orgulhosamente influenciada pelos seus mestres do passado (D'Annunzio e Pascoli, entretanto, apesar de pertencerem a uma geração oitocentista, ainda exerceram, mesmo que controversamente, grande influxo sobre a produção do início do Novecentos).

Em que pese, contudo, essa vangloriada ascendência que a tradição poética italiana exerce sobre ele, em alguns casos a relação não se dará de forma tão tranqüila. É assim com Pascoli, a quem ele rejeita enfaticamente, e sobretudo com D'Annunzio. Não caberia nesta introdução estudar todos os motivos dessa recusa, mas vale notar que, no primeiro caso, a crítica já tratou de mostrar como, apesar da rejeição, as influências pascolianas se fazem vivamente evidentes. Assim é também no caso de D'Annunzio, a quem no início da carreira Saba chegou a enviar poemas para apreciação e ao qual chegou até a visitar (sem contar o fato de o triestino ter chegado até mesmo a adotar um nome no estilo dannunziano: Umberto da Montereale). Com D'Annunzio, entretanto, a relação se torna mais controversa porque ele representa o exato oposto do que Saba, já mais maduro poeticamente, compreende por verdadeira poesia. E é devido a isso que ele escreve em 1912 o artigo *Quello che resta da fare ai poeti*, recusado pela revista *Voce* e publicado postumamente só em 1959. Em completa e explícita contraposição a D'Annunzio, o poeta trata de estabelecer uma diferenciação entre a verdadeira poesia, aquela que nasce de um desejo de expressão da própria paixão por meio do ritmo, e a poesia dannunziana, conotada pelo esteticismo e pelo gosto da exibição. Para Saba,

portanto, aos verdadeiros poetas a única coisa que resta é a poesia honesta: honestidade poética seria, justamente, a tentativa de ser fiel ao sentimento que impulsionou a composição do poema, mesmo que em muitos casos o resultado estético não seja tão bom; e principalmente a fuga daquele artificialismo exibicionista cujo único propósito é o esteticismo e a autopromoção. É em razão da “honestidade” que muitas vezes Saba mantém no *Canzoniere* determinados poemas mesmo quando sua qualidade, do ponto de vista estético, é incerta.

Voltando, porém, para a questão da tradição, sua poesia será marcada, então, por um acentuado gosto passadista, aliado, contudo, a características outras que a recobrem de uma originalidade sem par no cenário poético daquela época; a saber, seus poemas serão caracterizados por acentuada narratividade, cuja influência a crítica credits majoritariamente ao crepuscularismo, porém num registro diverso: enquanto lá a prosa era imiscuída à lírica como manifestação de ironia, aqui ela está associada a um realismo que procura focar os elementos da quotidianidade, afigurando-se como a própria expressão do intenso desejo de participar do fluxo da vida, como aderência sensual ao mundo. Também ligado a isso, vemos o recurso a um léxico essencialmente corriqueiro; ou seja, o poeta recorre a um léxico que ele próprio classificou como baseado em “trite parole” (palavras gastas), as quais de tão comuns e desgastadas, em geral são evitadas no fazer poético (um clássico exemplo é a rima *fiore/amore*). Nele, no entanto, elas acabam sendo revestidas, ou melhor, investidas de um lirismo tal que funcionam como a revelação mesma da poesia que há nos momentos mais aparentemente banais. Como uma espécie de compensação a essa narratividade tão cotidiana, o poeta lança mão muitas vezes de inversões sintáticas que funcionam como quebras, rupturas, compensações para a fluidez do cotidiano. Noutra direção, seus poemas muitas vezes manifestam uma destacada musicalidade, calcada basicamente na influência de dramas verdianos: também aqui ele usa um freio; nesse caso o excesso de musicalidade acaba sendo limitado por momentos em que o verso assume um andamento de pura narração. Talvez, ainda para limitar o excesso de cotidianidade, mas também para se ligar a uma certa tradição poética, ou seja, para demarcar posição refratária aos movimentos poéticos de então, utiliza freqüentemente arcaísmos, diretamente provenientes das obras dos seus mestres oitocentistas.

Como a poesia de Saba tem por motor principal sempre as dores da existência, o fato dele ter conhecido a psicanálise freudiana foi fator decisivo: é evidente em sua obra uma densa trama de tom muitas vezes confessional (e sempre autobiográfico) que, sobretudo a partir do segundo *Canzoniere*, resvala com freqüência no psicanalítico. Antes de Freud, era

sobretudo a leitura de Nietzsche (segundo Saba, psicanalítico *ante litteram* antes que a psicanálise houvesse existido) que impulsionava o poeta a investigar os recantos de sua alma. Entretanto, vai ser a psicanálise, decisivamente, a determinar esse caráter de perscrutação interior que perpassa toda a obra. *Il Canzoniere*, por ser todo centrado no eu, seria a própria expressão do mergulho nas profundezas da alma do poeta, mergulho este advindo a partir de uma maior profundidade da consciência possibilitada pela doutrina freudiana.

Como no presente trabalho centramo-nos no primeiro *Canzoniere* (1900-1920), mais especificamente nos livros *Trieste e una donna* (1910-1912), *La serena disperazione* (1913-1915), *Poesie scritte durante la guerra* (1917) e *Cose leggere e vaganti* (1920), essa questão psicanalítica não se impôs para nós de forma peremptória. Apenas em momentos pontuais fizemos alusões a Freud ou a sua teoria. Nós demos predileção por uma leitura interpretativa que tentou identificar nos próprios poemas elementos tensivos e ambivalências capazes de nos auxiliar a compreender melhor a linha descendente percebida a partir de *Trieste e una donna*, cujo ponto extremo de amenização das tensões se verifica em *Cose leggere e vaganti*. Tudo isso, porém, tendo sempre presente as características gerais da obra de Saba que acabamos de mencionar; isto é, invariavelmente nos referimos a muitos daqueles traços típicos da poética do triestino como modo de tentar compreender melhor a relação entre os poemas e as coletâneas estudadas.

Desse modo, em *Trieste e una donna* tentamos basicamente compreender como se dá o processo de interação solidária que o eu-lírico procura estabelecer com o mundo exterior, como maneira de tentar um refúgio, um consolo para as dores advindas da séria crise conjugal vivenciada por ele e Lina. É por esse motivo que não tratamos da seção interna intitulada *Nuovi versi alla Lina*, a qual compreende 15 poemas cuja temática específica é a crise e que formam um núcleo narrativo com forte influxo de dramas verdianos. Negligenciamos essa parte da coletânea em favor do estudo de outros poemas que nos possibilitassem a percepção mais acurada da ambivalência estabelecida entre o eu-lírico e o sensível (a paisagem da cidade de Trieste). A partir desse pressuposto, abordamos também outras características que foram se fazendo evidentes; a saber, a percepção e a aceitação da dor; os sentidos (sobretudo o olhar) e a contemplatividade como instrumentos de interação com o mundo.

Em *La serena disperazione* tentamos evidenciar as permanências e as rupturas temáticas em relação a *Trieste e una donna*; isto é, procuramos seguir a linha tensiva que perpassa a coletânea e que estabelece a ambivalência entre mudança e continuidade, no contraste entre esta e a obra anterior. Tudo isso com o intuito de demonstrar como *La serena*

disperazione se inseriria numa dinâmica que chamamos de resgate do canto, cujo foco é tentar restabelecer alguns elementos temáticos antes bem-sucedidos e que, em última instância, é a expressão maior do esgotamento criativo experimentado por Saba após a crise conjugal. Nessa perspectiva de contraste, tentamos ressaltar ainda, e sobretudo, a evidente tendência de escape do sofrimento e da dor que se faz manifesta nesta coletânea, em claro contraponto a *Trieste e una donna*.

Seguimos nessa mesma direção ao estudar *Poesie scritte durante la guerra*. Procuramos mostrar como essa coletânea pertenceria também àquela dinâmica de resgate do canto, e que se deve justamente a isso a tentativa de recuperação, por parte do poeta, de elementos já presentes em *Versi militari*. Quisemos mostrar que, assim como em *La serena disperazione*, o objetivo final aqui teria sido, em verdade, fugir da dor; neste caso, por meio do ensaiado resgate da feliz experiência de pertencimento a um grupo, experimentada por Saba quando do serviço militar voluntário.

Finalmente, tentamos destacar a leveza compositiva da coletânea *Cose leggere e vaganti* como o ponto máximo daquela linha descendente que se teria iniciado em *Trieste e una donna*. Seguimos, no entanto, um viés que procurou tornar claro aquele substrato de dor que Saba tanto quer esquecer mas que ainda persiste. Em outros termos, procuramos mostrar como o poeta se entrega aqui ao fazer poético de modo menos denso e confessional, aderindo a uma poesia cuja marca fundamental é a musicalidade em associação a imagens e recursos que façam transparecer a airocidade e a evanescência tanto desejadas; e cuja chave de leitura nós acreditamos estar também naquela tentativa de fuga da dor, porém associada a um desejo forte de inocência e de autopreservação.

La via

Un grande amore (disse) un grande dolore
Quelle O larghe immense e un tremolo di erre
Capra belante e acuti fra rughe Sioux
Di stregone bellissimo gli occhi celesti

Che a lui salivo per chiedere intercessione
A uno Spirito Manítú
Ogni mattina di sabato in quella stagione
Che era senza amore e dolore

Questa caro, è la via
Tu che ami tanto la poesia

Ma lui che invocava un'estrema
Grazia e pietà dal cianuro
Passato per tanta pena
Di cosa era infine sicuro?

Il Vecchio Maestro
Che in quei giorni distanti
Fantasticava a suo dire mirabolanti
Storie di un certo Ernesto

Giovanni Giudici

CAPÍTULO 1

Eu e o mundo

Trieste e una donna (1910-1912) tem sido apontada como a coletânea em que se delinea, com contornos bem definidos, ou seja, toma forma consistente, a poética de Saba. *Il Canzoniere* se inicia com as *Poesie dell'adolescenza e giovanili* (1900-1907), mas estas se configuram basicamente como exercícios poéticos ainda muito oscilantes e suscetíveis a exacerbadas influências de seus mestres Carducci, Pascoli, Leopardi e sobretudo D'Annunzio (Pinchera, 1974, p. 4); ademais, a maior parte dos poemas constantes dessa coletânea foram reelaborados posteriormente por um Saba já seguro e maduro poeticamente¹. Somente a partir de *Versi militari* (1908) é que se veriam sinais de personalidade lírica própria, personalidade esta já bastante manifestada em *Casa e campagna* (1909-1910), espécie de coletânea complementar, de introdução ao que viria em *Trieste e una donna*. Há mesmo alguns críticos que vêem nessas duas coletâneas capítulos de um mesmo livro. A esse propósito, inclusive, Folco Portinari, em obra fundamental no horizonte da crítica sobre Saba, diz que “*Trieste e una donna* repropõe a temática e a mitologia de *Casa e campagna*, mudando só os esquemas exteriores (...)”² (1963, p. 58) . De modo que, já em *Casa e campagna* vemos a figura da mulher de Saba, Lina, tomando forma (o livro termina com um “Intermezzo a Lina” e seu poema central é dedicado a ela, “A mia moglie”), para adquirir ares de figura autônoma, verdadeiro personagem, na coletânea seguinte (decorre daí o “una donna” do título); mas vemos também as recorrentes imagens de animais, a referência à dor e a relação entre o eu-lírico e o mundo sensível (Trieste) que retornarão a seguir, em *Trieste e una donna*; o próprio título *Casa e campagna* vai ser extraído de um verso do poema “Il pomeriggio”, da coletânea seguinte.

1.1 – A crise em Saba

Portinari contextualiza historicamente esses dois livros, *Trieste e una donna* e *Casa e campagna*, como obras de e sobre a crise por que passava o mundo, e em especial a Itália, no

¹ A esse respeito, a obra de Mario Lavagetto, *La gallina di Saba*, Einaudi, Milano, 1971, contém um extenso capítulo de investigação; outra obra que vai a fundo no tema é *Umberto Saba*, de Antonio Pinchera, La Nuova Italia, Firenze, 1974.

² “Trieste e una donna ripropone la tematica e la mitologia di Casa e campagna, mutandone solo gli schemi esteriori (...)”

início do século XX; isto é, as obras seriam de certo modo reflexo de uma sociedade em crise, para a qual muitas respostas e soluções foram aventadas. Entre estas, por exemplo, as saídas que flertavam com ou que eram deliberadamente metafísicas, adotadas por muitos autores. Não é o caso de Saba. Nas palavras de Portinari:

*Saba [...] escreve, ao contrário, sonetos e cançõezinhas de timbre realista, e refuta a metafísica [...], para ele a crise não é nunca crise metafísica: é crise psicológica, e já é um ato de honestidade este, o ato de afrontar os problemas com os pés por terra.*³

Queremos crer que o termo metafísico aqui esteja remetendo às poéticas surgidas no período, em especial ao hermetismo, cujos expoentes pregavam um tipo de poesia que, em última instância, em sua obscuridade, só poderia ser compreendida por iniciados – dada sua negativa de comunicação com o mundo – e que teria por instrumento um acentuado esteticismo com base em experiências francesas do simbolismo e da poesia pura, da palavra absoluta (Ferroni, 1996, p. 428). No dizer de Alfonso Berardinelli, o hermetismo seria “uma forma de resistência esotérica ao facismo e a sua retórica”⁴ (1996, p. 451), e nessa vertente literária o “empenho por uma especialização místico-metafísica da consciência política, [...] opunha poesia e comunicação”⁵ (1996, p. 452). A poesia de Saba, veremos ao longo do capítulo, em sua discursividade, seria o completo oposto: nela conta sempre a tentativa da comunicação, do elo, do liame, da confissão. Entretanto, voltando às palavras de Portinari, deixemos de lado no momento a referência ao ato de honestidade, aspecto do qual nos ocuparemos mais adiante. Agora, vale atentar para o qualificativo psicológico da crise e para a referência aos pés por terra: essa expressão remeteria ao fato de que, ao contrário de outros poetas, para Saba a crise teria relação com sua escolha por um tipo de poesia que incorpora um certo realismo mais cotidiano, que refuta qualquer tipo de metafísica e que se manifestaria por meio da aderência à concretude das coisas. Manter os pés por terra não deixa de ser, assim, um tipo de postura, uma resposta para as vicissitudes do período. Mas essa aderência sensual às coisas implica outra característica da poesia de Saba, qual seja a representação “das realidades externas

³ ”Saba [...] scrive invece sonetti e canzoncine di timbro realista, e rifiuta la metafisica [...] per lui la crisi non è mai crisi metafisica: è crisi psicologica, ed è già un atto di onestà questo, d'affrontare i problemi con i piedi per terra”

⁴ “una forma di resistenza esoterica al fascismo e alla sua retorica”

⁵ “impegno per una specializzazione mistico-metafísica della coscienza politica, [...] opponeva poesia e comunicazione”

(urbanas e naturais: a cidade de Trieste sobretudo)”⁶ (Ferroni, 1990, p. 50), que invariavelmente aparece associada a dados da subjetividade do poeta, “como empréstimos de reflexões e de paixão, de prazer e de dor”⁷ (Ferroni, 1990, p. 50): a representação do mundo, em consonância com o auto-biografismo e a auto-análise típicas da poesia do triestino, passa sempre pela interioridade, por meio do liame que o poeta busca continuamente entre mundo exterior e vida interior. Começamos a entender melhor a definição da crise, em termos psicológicos, isto é, a razão de Portinari usar o termo psicológico para definir a crise em Saba.

Em *Storia e cronistoria del Canzoniere*⁸, Saba diz ter sido sempre “sensível aos acontecimentos externos”⁹; diz ainda, a respeito da coletânea de 1920, *Cose leggere e vaganti*, que esta teria nascido psicologicamente do clima de otimismo do pós Primeira Guerra. Desse modo, não parece descabida a idéia de Portinari, de que *Trieste e una donna* seria em certo modo reflexo das vicissitudes da época. Em direção oposta, Luperini nega o vínculo entre a poesia de Saba e a atitude literária novecentista de expressão da crise epocal; contudo, ao definir a obra do triestino como fruto de uma busca por harmonia psíquica, mas também social, em última análise, a nosso ver, ele acaba por referendar a idéia de que no fundo essa poesia calcada na interioridade não deixa de ser um modo mesmo de responder às atribulações do período, neste caso por meio da busca de saída para sua crise pessoal. Acreditamos que o drama manifestado em *Trieste e una donna* de certa maneira poderia ser lido na perspectiva de um reflexo da própria situação conflituosa do início do século XX; ou seja, ao retratar seus conflitos, o poeta remeteria a algo mais amplo, às próprias tribulações por que passava o mundo. É como se Saba captasse psicologicamente, por meio de sua obra, o clima do período. Vejamos, contudo, o que disse Luperini:

*Saba atribui à poesia uma precisa função ao mesmo tempo psicológica e social: ajudar o homem a reencontrar a própria identidade e a própria interioridade, restituindo-lhe também a possibilidade de participar harmoniosamente da vida social. (1994, p. 181)*¹⁰

⁶ “delle realtà esterne (urbane e naturali: la città di Trieste soprattutto)”

⁷ “come prestiti di riflessioni e di passione, di piacere e di dolore”

⁸ Em 1948 Saba escreve esse livro, por meio do qual, em tom irônico e bem humorado, sempre falando em terceira pessoa, sob o pseudônimo de Giuseppe Carimandrei, mistura elementos de crítica e autocomentário. Segundo o poeta, esse livro seria um modo que ele encontrou para se fazer justiça crítica. Doravante nos referiremos a essa obra com a sigla SC.

⁹ “sensibile agli avvenimenti esterni”

¹⁰ “Saba attribuisce alla poesia una precisa funzione insieme psicologica e sociale: aiutare l'uomo a ritrovare la propria identità e la propria interiorità ridandogli anche la possibilità di partecipare armoniosamente alla vita sociale”

O crítico afirma que a poesia de Saba tem uma função psicológica, a qual auxiliaria na busca da identidade e no restabelecimento da harmonia social; ora, se se faz necessária essa busca por identidade e essa harmonia, é sinal de que algo não está a contento, isto é, temos um indício de alguma crise. Esta assumiria, entretanto, um caráter psicológico, ela teria no eu o centro irradiador de todas as tensões, seria uma crise pessoal, e é aí que entra a função psicológica da poesia, ou seja, auxiliar no processo de interiorização subjetiva, na tentativa de restabelecer o equilíbrio, o qual adviria por meio da descoberta da identidade, descoberta esta que passa necessariamente pela relação eu/mundo (à qual Luperini se refere quando alude à harmonia social). À relação entre o eu e o sensível, já dissemos, também se referiria Portinari quando menciona a atitude de Saba ao afrontar a crise com os pés por terra, expressão que está relacionada à saída estilística para essas questões: a narratividade e a imissão da prosa como elemento de sua poesia. Desse modo, enquanto os outros poetas se distanciavam do mundo e das coisas como resposta para a crise, Saba procurava na relação solidária, no contato com as coisas e com o mundo uma espécie de salvação, uma resposta para sua crise pessoal. O aspecto narrativo e prosaico de sua poesia teria essa função de aproximar o interior do exterior, de estabelecer liames entre o mundo sensível e aquele “espiritual”, para usar um termo de Antonio Pinchera.

1.2 – O sensível e o espiritual

“Città vecchia” evidencia bem o característico vínculo entre o mundo exterior e a vida interior percebido na poesia de Saba. Antonio Pinchera resalta a exemplaridade desse poema justamente por ele conter em si esse processo de passagem do exterior para o interior: o crítico demonstra como em “Città vecchia” a narração não se cumpre totalmente, não se realiza a contento, pois aos poucos, e sem que percebamos, vai-se transformando em reflexão, em meditação. Vamos ao texto¹¹:

Spesso, per ritornare alla mia casa
prendo un'oscura via di città vecchia.

¹¹ Todos os poemas e trechos de poemas de Saba aqui transpostos foram retirados da seguinte edição de *Il Canzoniere*: Einaudi, Torino, 1945, ed. 2004.

Giallo in qualche pozzanghera si specchia
qualche fanale, e affollata è la strada.

Qui tra la gente che viene che va
dall'osteria alla casa o al lupanare,
dove son merci ed uomini il detrito
di un gran porto di mare,
io ritrovo, passando, l'infinito
nell'umiltà.

Qui prostituta e marinaio, il vecchio
che bestemmia, la femmina che bega,
il dragone che siede alla bottega
del friggitore,
la tumultuante giovane impazzita
d'amore,
sono tutte creature della vita
e del dolore;
s'agita in esse, come in me, il Signore.

Qui degli umili sento in compagnia
il mio pensiero farsi
piú puro dove piú turpe è la via.

Na primeira estrofe o poema assume contornos essencialmente narrativos, com ênfase no cenário, ou seja, no exterior, na cidade; mas, a partir da segunda estrofe, há uma quebra da expectativa e a ênfase recai sobre o personagem, sobre o eu-lírico. Passa-se da narração para a reflexão. Em outras palavras: haveria inicialmente uma ênfase do olhar do eu-lírico nas coisas, depois esse olhar recai naturalmente sobre si, numa passagem sem sobressaltos, para depois voltar para as coisas e posteriormente para si. É como se houvesse um trajeto que iria das coisas para a alma e novamente para as coisas: o olhar se fixa nas coisas para atingi-las, através da alma, em seu cerne. Haveria um percurso que iria das coisas, percebidas em sua aparência imediata e instintiva, para chegar, através da alma, dentro das coisas em sua substância profunda, ir-se-ia “dal sensibile allo spirituale”. Para Pinchera:

Os objetos, percebidos com imediatez em sua carga de instintiva

*vitalidade, são absorvidos numa instância moral que os requalifica e os repropõe como reflexos e testemunhos de uma verdade que está presente no evento imutável do amor e da dor, cujas razões coincidem com a razão mesma da vida, que escorre veloz, traçando sinais fatais de uma história eterna. (1974, p. 41)*¹²

Assim, por meio da percepção das coisas é que se acederia a essa realidade perene e imutável, primeira, a essa verdade eterna, cujas razões coincidiriam com as razões mesmas da existência das coisas, o amor e a dor. Mas tal verdade só adviria por meio da reflexão, ou, como diz o crítico, por meio da absorção das coisas por parte de uma instância moral que as requalificaria como reflexos e testemunhos de tal verdade inexpugnável. Haveria um processo duplo, a observação levada a termo por meio da estrutura narrativa, a qual aproxima o mundo, e a posterior introspecção, isto é, das coisas para a alma, e posteriormente para dentro das coisas.

Interessante é notar como esse processo acaba por ser purificador para o eu-lírico, o qual só encontra a redenção no mundo e na percepção da igualdade entre ele e todas as coisas. Isso fica evidente com o reiterado uso de palavras ou frases que reforçam a condição de nivelamento, como *tra*, *‘in esse, come in me’*, *in compagnia*. Relacionado a esse processo também vemos a estruturação de determinadas frases como *la gente che viene che va dall’osteria alla casa o al lupanare*, em que *casa* e *lupanare* (prostíbulo), aparentemente opostos, sintaticamente se equivaleriam, pois ocupam a mesma função de complemento a *osteria*; isto é, o substantivo *casa*, o qual remete a algo que na tradição cristã é sagrado, a família, no final ocuparia uma função equivalente ao seu oposto, que é o prostíbulo. Outra frase que obedece a esse procedimento é *son merci ed uomini il detrito di un gran porto di mare*, em que *merci* e *uomini* se nivelariam pelo mesmo processo sintático mencionado anteriormente: mercadorias e homens, nivelados em sua condição, são definidos como detritos pertencentes a um grande porto de mar, isto é, o mínimo, o insignificante, dentro do maior que é o porto, mas que está diante do mar, que traz em si a idéia de infinito. Mais adiante essa relação se inverte, vai-se do máximo para o mínimo, pois é dentro desses detritos que o eu-lírico vai reencontrar o infinito: *io ritrovo, passando, l’infinito nell’umiltà*, o incomensurável que é o infinito dentro do finito insignificante a que alude o termo *umiltà*. Outro fator reiterativo da igualdade é a enumeração, que coloca no mesmo nível os

¹² “Gli oggetti, percepiti con immediatezza nella loro carica di istintiva vitalità, vengono (...) assorbiti in una sostanza morale che li riqualifica e li ripropone come riflessi e testimonianze di una verità che è presente nella vicenda immutabile dell’amore e del dolore, le cui ragioni coincidono con la ragione stessa della vita, che scorre veloce a tracciare i segni fatali di una storia eterna.”

personagens humildes que fazem parte do cenário (*prostituta e marinaio, il vecchio che bestemmia, la femmina che bega, il dragone che siede alla bottega del friggitore, la tumultuante giovane impazzita d'amore*), para depois concluir que esses todos são elementos que comporiam o eterno, *il Signore*.

Esse desejo de nivelamento é um componente importante da poética de Saba, para quem “o sujeito poetante é somente uma criatura entre criaturas”¹³ (Giudici, 1984, p. 65). Veremos manifestado ao longo de todo *Il Canzoniere* esse acalentado desejo de igualdade, uma aspiração a ser mais um em meio aos outros, sem distinção. Tal aspiração tem um componente polêmico que é sua contraposição à atitude poética de D'Annunzio, o qual via no poeta um ser distinto e superior aos outros. A respeito desse desejo de união em Saba, é válido podemos recorrer diretamente às palavras de Luperini, o qual cita trechos de poemas do triestino para resumir o assunto:

Saba quer se sentir «fra gli uomini / un uomo», aspirando a viver «la vita / di tutti», a «essere come tutti / gli uomini di tutti / i giorni». Seu sonho, como se lê numa famosa poesia sua (Il borgo), é este: «la fede avere / di tutti, dire / parole, fare / cose che poi ciascuno intende, e sono, / come il vino ed il pane, / come i bimbi e le donne, / valori / di tutti». (1994, p. 181)¹⁴

A poesia de Saba, portanto, é uma poesia que aspira à unidade, e o desejo de nivelamento, de união fraternal ao mundo é mais um aspecto dessa aspiração. Nesse sentido, torna-se então imperativo o tema da religiosidade, pois nos parece que há aqui um forte componente cristão marcado pelas ideias de humildade e redenção a partir da igualdade e do contato com a torpeza do mundo. Contudo, vemos que o poema traz em si também um forte elemento que ultrapassa qualquer crença cristã, que é o contato com as coisas e a aderência sensual a estas, atitude que remeteria a um lado muito mais pagão que propriamente cristão. Pinchera cita os poemas “A mia moglie” e “La Capra”, da coletânea *Casa e Campagna*, para mencionar a presença do judaísmo na poesia de Saba, pelo aspecto de nivelamento que encontra expressão no desejo de igualar todas as criaturas vivas, inclusive homens e animais; contudo, como dissemos, *il Signore* aqui não seria somente uma alusão à tradição judaico-cristã à qual

¹³ “il soggetto poetante non è che una creatura fra creature”.

¹⁴ “Saba vuole sentirsi «fra gli uomini / un uomo», aspirando a vivere «la vita / di tutti», a «essere come tutti / gli uomini di tutti / i giorni». Il suo sogno, come si legge in una sua poesia famosa (Il borgo), è questo: «la fede avere / di tutti, dire / parole, fare / cose che poi ciascuno intende, e sono, / come il vino ed il pane, / come i bimbi e le donne, / valori / di tutti”.

pertence o poeta, mas iria além e remeteria ao que já mencionamos como verdade eterna, ao que é perene, constante e anterior a tudo, enfim, ao infinito que está presente tanto nos homens quanto nas mínimas coisas, mesmo em objetos inanimados.

Retomando o tema da relação entre exterior e interior, talvez seja oportuno citar um trecho de Bàrberi Squarotti, a cujo texto infelizmente não tivemos acesso, mas que é reportado por Portinari em sua obra sobre Saba:

Pareceria aqui tratar-se da matéria de um realismo violento, quase expressionista; e desse áspero realismo há todos os elementos tradicionais consagrados: fêmeas, dragões, velhos, blasfêmias, marinheiros, prostitutas. E todavia essa matéria se compõe em linhas de severa, e no entanto viva e límpida, poesia moral: observa-se como a rima atentamente manipulada não somente ocupe o lugar do liame lógico necessário para justificar a passagem, numa sintaxe verdadeiramente tradicional, da visão realística à meditação largamente humana que a conclui; mas como igualmente, através da rima, a palavra realista perca peso, violência, perca, eu diria, carnalidade e corporalidade, alargue-se imediatamente sob uma prospectiva de analogias morais, de experiências da alma expressas através de sinais sensíveis. Veja-se de fato o jogo das rimas: lupanare – mare; detrito – infinito; va – umiltà; friggitore – amore – dolore – Signore; impazzita – vita; compagnia – via; sempre o avizinhar-se, na rima, da palavra expressionista à palavra carregada de substância meditativa livra a primeira de toda nota manerística e de todo peso de tradicional realismo, e a segunda de sua racionalidade demasiado árida e dissecada. (1960 apud Portinari, 1963, p.67)¹⁵

Bàrberi Squarotti vai ao ponto: o esquema das rimas teria papel fundamental no processo de passagem do plano realístico para aquele meditativo, pois o que se vê a todo tempo no poema é a associação de uma palavra que remete à concretude com outra relacionada ao plano da racionalidade, da reflexão, num processo que seria a manifestação mesma da transição entre o realista e o meditativo, entre o exterior e o interior. Mais além, para ele, as duas palavras acabam por se fundir, criando um nexos entre ambas que termina por

¹⁵ “Parrebbe qui trattarsi della materia di un violento, quasi espressionistico realismo; e di questo aspro realismo ci sono tutti gli elementi consacrati tradizionali: femmine, dragoni, vecchi, bestemmie, marinai, prostitute. E tuttavia questa materia si compone in linee di severa, e pur viva e limpida, poesia morale: si osservi come la rima accortamente manovrata non soltanto tenga il posto del legame logico necessario per giustificare il passaggio, in una sintassi veramente tradizionale, dalla visione realistica alla meditazione largamente umana che la conclude; ma come ugualmente attraverso la rima la parola realistica perda di peso, di violenza, direi di carnalità e di corposità, si allarghi immediatamente su una prospettiva di analogie morali, di esperienze dell'anima espresse attraverso segni sensibili. Si veda infatti il gioco delle rime: lupanare – mare; detrito – infinito; va – umiltà; friggitore – amore – dolore – Signore; impazzita – vita; compagnia – via; sempre l'avvicinarsi nella rima della parola espressionistica alla parola carica di sostanza meditativa libera la prima da ogni nota maneristica e da ogni peso di tradizionale realismo, e la seconda da una sua troppo arida e disseccata razionalità.” Squarotti, Barberi, *Astrazione e realtà*, ?, ?, 1960.

gerar algo novo, um dado terceiro; por outro lado, ao mesmo tempo, esse processo retira da palavra realista muito de sua carnalidade e da palavra meditativa o excesso de racionalidade, suavizando ambos os lados. Mas o dado principal aqui é que a rima seria um recurso estilístico para exprimir a interação entre o eu e o sensível, que no fundo é mais um desdobramento daquele desejo fraternal de união.

Essa aspiração da poesia de Saba à unidade estaria ligada a um fator já comentado: sua poesia teria como marca a busca de uma verdade ulterior a todas as coisas, *la verità che giace al fondo, quasi un sogno obliato*¹⁶, pois, como vimos, tal busca se daria por meio de uma ligação entre a alma e os objetos, o mundo exterior; ou seja, haveria uma espécie de espelhamento entre ambos. E espelhar é exatamente o verbo usado pelo poeta já no primeiro verso do poema “Tre vie” (*C’è a Trieste una via dove mi specchio nei lunghi giorni di chiusa tristezza...*), que ele define como o principal da coletânea. Nele vemos o retrato de três ruas de Trieste, às quais são associados estados de animo do eu-lírico: uma rua triste (Via del Lazzaretto Vecchio), outra patética (Via del Monte) e outra alegre (Via Domenico Rossetti) (1948, p. 155). Ao longo de todo o poema vemos o detalhar do processo de interação entre o eu e o mundo exterior, desnudando como se dá esse profundo espelhamento. É interessante como aqui se manifesta a relação eu/mundo, ela aparece mais nítida que em qualquer outro poema da coletânea, de modo mesmo exemplar, dando-nos instrumentos para melhor compreender esse processo que se espraia ao longo de todo *Trieste e una donna*. A saber, já no primeiro poema, o de abertura da coletânea, “L'autunno”, vemos associada à representação de um dos personagens protagonistas da coletânea, Lina, a atmosfera de melancolia advinda com a chegada do outono:

Che succede di te, della tua vita,
mio solo amico, mia pallida sposa?
La tua bellezza si fa dolorosa,
e più non assomigli a Carmençita.

Dici: «È l'autunno, è la stagione in vista
sí ridente, che fa male al mio cuore».
Dici – e ad un noto incanto mi conquista
la tua voce –: «Non vedi là in giardino

¹⁶ Saba, p. 516.

quell'albero che tutto ancor non muore,
 dove ogni foglia che resta è un rubino?
 Per una donna, amico mio, che schianto
 l'autunno! Ad ogni suo ritorno sai
 che sempre, fino da bambina, ho pianto».

 Altro non dici a chi ti vive accanto,
 a chi vive di te, del tuo dolore
 che gli ascondi; e si chiede se più mai,

 anima, e dove e a che, rifiorirai.

Esse poema é importante na composição da coletânea por ser de certa forma uma anúncio de alguns dos temas que veremos ao longo de todo o *Trieste e una donna*. A respeito dele, Saba dirá em SC:

*Já no primeiro poema da coletânea (L'autunno), o poeta percebe na mulher algo de longínquo, de ausente, que lhe escapa que quase não lhe pertence mais. Às suas perguntas a mulher responde evasivamente, culpa a estação... O homem (o menino que se escondia no homem) permanece com sua dúvida dolorosa, que não ousa aprofundar.*¹⁷ (1948, p.150)

A ausência e a distância da esposa impingiriam nele a dor da dúvida: o distanciamento de Lina é já o prenúncio da crise conjugal que se impõe como temática central de *Trieste e una donna*, é também uma demonstração do papel que a figura da esposa vai adquirir na coletânea, bem diverso daquele que ocupava em *Casa e Campagna*, como advertimos no início do capítulo. Nas palavras de Lavagetto, “Lina conquista a própria identidade e não se deixa substituir.”¹⁸ (1971, p. 95). Sintomático, então, que esse poema apareça já na abertura do livro, pois ele marca mesmo uma ruptura entre a Lina de antes (*Casa e Campagna* termina com “Intermezzo a Lina”) e esta, com caráter e voz próprios, que se vai delineando conforme se vai adensando a crise conjugal. Mas o que gostaríamos de ressaltar, contudo, é que é sob o signo de Lina que vai se dar a interação entre o eu e o mundo exterior, é por intermédio dela que veremos a tentativa de salvação da dor, empreendida pelo eu-lírico exatamente na sua

¹⁷ “Già nella prima poesia della raccolta (L'autunno), il poeta avverte nella donna qualcosa di lontano, di assente, che gli sfugge, che non gli appartiene quasi più. Alle sue domande la donna risponde evasivamente, incolpa la stagione... L'uomo (il bambino che si nascondeva nell'uomo) rimane col suo dubbio doloroso, che non osa approfondire.” Saba, U. Storia e cronistoria del Canzoniere, in

¹⁸ “Lina conquista la propria identità e non si lascia sostituire.”

relação com o sensível. Desse modo, o personagem Lina, com a força de uma Cármen, de Bizet, condiciona o personagem Saba; como diz Lavagetto, “é ela que o situa no mundo, que funda sua existência, lhe dá forma e confins.”¹⁹ (1971, p. 95). Entretanto, a nosso ver, é também ela que vai condicionar sua relação com o outro personagem da coletânea, Trieste, pois é na cidade que ele vai procurar refúgio para os afãs e as tormentas. Mais além, ela também, Lina, procura na relação com o sensível repostas para suas dores, e a imagem da árvore que murcha é emblemática. Aqui o que vemos é o processo de espelhamento nítido: associa-se ao outono o estado de melancolia em que se encontra Lina, a qual, *pallida e dolorosa*, declara-se decididamente, desde a infância, tocada pelo retorno do outono. Subterfúgio da personagem ou não, assim como a árvore cujas folhas caem mas resiste à espera da primavera, ela também murcha à espera do momento de reflorir. Um estado de ânimo que se opõe à personagem da Lina assemelhada a Cármen, da famosa ópera, ou seja, uma mulher radiante, viva, tensa, a cujas características a rima *vita/Carmençita* remeteria, em clara oposição a *sposa/dolorosa*, da primeira estrofe. Aliás, em todo o poema vemos palavras que contrastariam uma positividade a uma negatividade; ou seja, termos que remetem a coisas positivas, em geral relacionadas à vida, e outros que fazem referência a coisas negativas: temos *vita, ridente, incanto, rubino, rifierai* que de certa forma aludem à positividade; de outro lado temos *dolorosa, male, muore, schianto, pianto, dolore* que trazem em si um óbvio sentido de negatividade, de tristeza. Mas o verso final é que acreditamos ser um respaldo para o que temos dito sobre essa relação entre o sensível e o espiritual: esse verso traz em si, com enfática síntese, a associação entre palavras que remetem ao mundo da interioridade, como o vocativo *anima* (que se reporta ao mundo da subjetividade), e outras, como *dove* e *a che*, que aludiriam ao mundo exterior; assim, o eu lírico se pergunta se a alma da mulher reflorirá, mas esse reflorir teria necessariamente a interferência do mundo sensível: onde (*dove*) e com qual motivação (*a che*).

É interessante notar ainda que, assim como acontece em “L'autunno”, também nos outros poemas em que se percebe a mesma relação entre o eu e o mundo vemos com recorrência o recurso à comparação implícita ou explícita entre os fatos do mundo exterior e aquilo que concerne à vida interior; isto é, há sempre alusão ao mundo sensível para tentar compreender ou jogar luz sobre o espiritual. Esta é mesmo uma das marcas de *Trieste e una donna*: essa espécie de solidariedade entre o eu-lírico e o mundo, em que o exterior influencia

¹⁹ “È lei che lo situa nel mondo, che fonda la sua esistenza, gli dà forma e confini.”

e muitas vezes se manifesta no interior, ou seja, em que o sensível interfere solidariamente no espiritual, auxiliando no processo de intuição da verdade. Tal característica estaria diretamente ligada ao papel que o personagem Trieste assume ao longo da coletânea, pois se em parte ela é refúgio para as dores e propicia o cenário para a purificação, em outros momentos ela assume conotações de certa austeridade, ou será também ela fonte de emanção de dor. Para Lavagetto:

*Se a cidade é um personagem, seu papel muda: sua área psicológica é sujeita a contrações ou dilatações imprevistas: às vezes é refúgio, outras vezes ameaça; o lugar de uma comunidade que se reconhece na própria topografia, ou uma cena que o protagonista escruta de secretos observatórios, de células protegidas e organizadas.*²⁰ (1971, p. 96)

Se o personagem Trieste aparece assim diversamente constituído psicologicamente, ele vai interferir, ou melhor, interagir também com os estados de ânimo do eu-lírico, no caso o protagonista e personagem Saba. Logo, estudar a relação que o eu-lírico mantém com o sensível é, em última instância, estudar a relação que ele mantém com Trieste e o papel que a cidade assume como personagem dentro da coletânea. Seguindo essa linha de pensamento, é interessante notar que já os cinco primeiros poemas de *Trieste e una donna* parecem regidos, com mais ou menos intensidade, por essa variação: em “L'autunno”, acabamos de ver, o cenário é evocado para explicitar o estado de melancolia e ausência da esposa e nos faz saber da dor do eu-lírico diante dessa distância; em “Il torrente”, como veremos, um riacho assume importância fundadora na construção da identidade do eu-lírico; “Trieste”, o poema, seria a própria representação da cidade em sua diversidade e em sua relação afetiva com o eu-lírico; “Verso casa” e “Città vecchia” mostram como se dá a intuição do elementar a partir da contemplação do cenário.

Passemos ao poema “Trieste”. Nele vemos um processo semelhante àquele demonstrado por Pinchera em “Città vecchia”: com um início emblematicamente narrativo (*Ho attraversata tutta la città*) o eu-lírico empreende uma representação inicialmente objetiva da cidade, como se estivesse para relatar algum fato acontecido nesse cenário, mas o que vemos a seguir são considerações a um tempo subjetivas e de certo modo afetivas sobre a cidade:

²⁰ “Se la città è un personaggio, il suo ruolo cambia: la sua area psicologica è soggetta a contrazioni o dilatazioni improvvise: a volte é rifugio, altre volte minaccia; il luogo di una comunità che si riconosce nella propria topografia, oppure una scena che il protagonista scruta da segreti osservatori, da cellule protette e organizzate.”

Ho attraversata tutta la città.
 Poi ho salita un'erta,
 popolosa in principio, in là deserta,
 chiusa da un muricciolo:
 un cantuccio in cui solo
 siedo; e mi pare che dove esso termina
 termini la città.

Trieste ha una scontrosa
 grazia. Se piace,
 è come un ragazzaccio aspro e vorace,
 con gli occhi azzurri e mani troppo grandi
 per regalare un fiore;
 come un amore
 con gelosia.
 Da quest'erta ogni chiesa, ogni sua via
 scopro, se mena all'ingombrata spiaggia,
 o alla collina cui, sulla sassosa
 cima, una casa, l'ultima, s'aggrappa.
 Intorno
 circola ad ogni cosa
 un'aria strana, un'aria tormentosa,
 l'aria natia.

La mia città che in ogni parte è viva,
 ha il cantuccio a me fatto, alla mia vita
 pensosa e schiva.

Como vimos, aqui há uma alternância entre a representação efetiva do cenário de Trieste – advinda por meio da descrição do trajeto que o eu-lírico faz até chegar a seu recanto de introspecção (até o penúltimo verso da primeira estrofe), e a representação da vista que ele tem a partir desse cantinho (a partir do oitavo verso da segunda estrofe até o verso número 11) – e considerações e reflexões sobre a cidade, carregadas de afeto (os versos restantes), que denotariam a interferência do exterior no interior, ou seja, de como a alma é influenciada pelo

exterior. Assim, o eu-lírico descreve objetivamente seu passeio por Trieste até chegar a seu *cantuccio*, em seguida passa ao plano da introspecção e vemos a famosa metáfora que associa a cidade ao garoto ao mesmo tempo desajeitado, áspero e voraz, porém gracioso; ele novamente passa à representação objetiva da cidade e acessamos o cenário visto a partir desse recanto; mais uma vez ele volta à dominância da subjetividade e vemos a impressão do eu-lírico sobre o ar que circula na cidade, sobre o ar nativo, um ar considerado tormentoso. A Trieste que emerge dessa representação, portanto, é contrastante: ela é a um tempo graciosa e rude, áspera, tem ares de um certo bucolismo, mas ao mesmo tempo é circundada por um ar de tormento. Atentemos para o verbo *scoprire* que aparece no início do nono verso da segunda estrofe, conjugado na primeira pessoa do indicativo, *scopro*: ele seria revelador do ímpeto exploratório do eu-lírico em relação a Trieste, ao mundo exterior. A alma descobre, desvela o que há de fundamental na cidade. Aqui vemos claramente o processo que temos tentado realçar e que Elvio Guagnini bem definiu como a coexistência de duas tendências distintas na poesia de Saba: um desejo de interiorização, de recolhimento solitário e reflexivo, e ao mesmo tempo um ímpeto à exteriorização, ao contato com o mundo exterior, com o sensível (1987, p. 78). Essas tendências, em alguns momentos, mais que contrastantes são confluentes: há um desejo de recolhimento, de solidão, mas o que propicia tais momentos é o *cantuccio* feito sob medida para o eu-lírico pela cidade; isto é, o processo de interiorização, ou o mergulho no espiritual, só seria possível por causa do exterior, do sensível. O terceto final fecha emblematicamente o poema, corroborando o que dissemos. Aqui há uma profunda declaração de afeto pela cidade, mas também de cumplicidade com esta, e essa declaração vai plasmar na própria estrutura do terceto a interação entre ambos: vemos no primeiro verso referência à cidade (o mundo exterior), descrita como *viva*, mas esse adjetivo que qualifica a cidade se liga por meio da rima a *schiva* do último verso, o qual define a vida do eu-lírico (*pensosa* e *schiva*), ou seja, é como se, mesmo mantendo a separação entre a vida subjetiva e o mundo externo, houvesse a ligação entre ambos, como se a vida da cidade estivesse intrinsecamente ligada à vida do eu-lírico, e vice-versa. Um trecho de Ettore Caccia corrobora essa nossa interpretação:

Saba não se abre à meditação sobre a história, sobre o espaço e sobre o tempo, a meditação alta e solene, e sim em direção a um concreto valor da vida, a própria cidade e o afeto por esta, que seria abstrato em si, mas se faz concreto no sentimento, porque é o afeto que lhe

*sugere as imagens.*²¹ (1967, p. 149)

Os próprios termos escolhidos pelo crítico já nos auxiliam: *concreto, astratto, affetto, sentimento*, ou seja, os dados sensíveis aliados àqueles referentes à vida interior; um sentimento abstrato como o afeto do poeta pela cidade, o qual se faz concreto por ser exatamente suscitador das imagens que lhe entram pelos olhos a partir da contemplação desta Trieste que lhe é tão cara e que lhe reserva esse recanto de introspecção.

Essa mesma confluência entre exterior e interior se verifica em “Verso casa”, em que o eu-lírico, depois de muito vagabundear, convida a alma a retirar-se dentro de si, com vistas a reelaborar o vivido, o experimentado, revivendo-o desse modo (esse também um tema caro a Saba, mas sobre o qual nos deteremos mais adiante). No momento nos interessa o verbo *vagabondare*, que significa errar, andar de lugar em lugar, e o posterior verbo *esplorare*, os quais estariam semanticamente interligados: o eu-lírico e a alma teriam errado durante todo o dia por Trieste com o intuito de explorá-la.

Anima, se ti pare che abbastanza
vagabondammo per giungere a sera,
vogliamo entrare nella nostra stanza,
chiuderla, e farci un po' di primavera?

Trieste, nova città,
che tiene d'una maschia adolescenza,
che di tra il mare e i duri colli senza
forma e misura crebbe;
dove l'arte o non ebbe
ozi, o, se c'è, c'è in cuore
degli abitanti, in questo suo colore
di giovinezza, in questo vario moto;
tutta esplorammo fino al più remoto
suo cantuccio, la più strana città.
Ora che con la sera anche si fa
vivo il bisogno di tornare in noi,

²¹ *Saba non si apre alla meditazione sulla storia, sullo spazio e sul tempo, la meditazione alta e solenne, bensì verso un concreto valore della vita, la propria città e l'affetto per essa, che sarebbe astratto in sé, ma si fa concreto nel sentimento, perché è l'affetto che gli suggerisce le immagini.*

vogliamo entrare ove con tanto amore
 sempre ti ascolto, ove tu al bene puoi
 volgere un lungo errore?

Della più assidua pena,
 della miseria più dura e nascosta,
 anima, noi faremo oggi un poema.

Como em “Città vecchia” e em “Trieste”, a cidade aparece aqui retratada em dois níveis que se interligam, tanto no sensível/objetivo quanto no espiritual/subjetivo. O poema se divide entre a exortação à alma, por parte do eu-lírico, para que ela se recolha e reelabore as impressões obtidas ao longo do dia em seu errar por Trieste, e as próprias impressões sobre a cidade advindas de tal exploração, por meio de qualificativos como: *maschia adolescenza*, *duri colli*, *colore di giovinezza*, *strana città*. Os dois primeiros versos estariam associados ao contato com o sensível por meio do verbo *vagabondare*, mas os dois versos seguintes, se pensarmos na palavra *chiudere* e na expressão *fare primavera*, se opõem a esse vagar por serem um convite à introspecção, à interiorização reflexiva. Contudo, esse movimento para dentro não quer dizer uma separação completa do mundo exterior, pois tal introjeção só se dá depois do contato com o exterior. Vale ressaltar que o nível da subjetividade aparece de forma preponderante, pois a representação objetiva aparece somente nas referências a *mare* e *colli*, este último ainda acompanhado do qualificativo *duri* que lhe retira muito da objetividade e o transpõe de certo modo para o campo do subjetivo. É interessante notar ainda que o processo de exploração da cidade, no fundo, remete à exploração que a alma faz de si mesma, pois *vagabondare* remete ao contato com o mundo exterior, e só depois de vagar por Trieste e recolher tais impressões é que ela vai poder se retirar e elaborar o vivido, descobrindo nas experiências algo de elementar, podendo até mesmo transformar um bem num *lungo errore*. Vagar por Trieste em seus mais recônditos e estranhos lugares, em última instância é vagar pela própria alma, pois a intuição do elementar e do verdadeiro, a descoberta do eterno, anterior a tudo e que participaria de todas as coisas, se daria por meio do desvelamento daquilo que une o mundo objetivo e o subjetivo, o sensível e o espiritual, isto é, a dor. Sim, pois é a partir da descoberta “*della più assidua pena, della miseria più dura e nascosta*” que o eu-lírico vai realizar o poema. Ainda, a descoberta desse veio fundamental passa necessariamente pelo mergulho em si mesmo e no mundo, eu e o mundo interligados por meio de uma substância essencial e que seria a matéria de todas as coisas, a dor. Mais além, é

como se até mesmo a matéria essencial da poesia para Saba fosse a dor, donde a rima do terceto final *pena/poema*.

1.3 – A dor

Ao tratar dessa temática recorrente em Saba, é impossível não aludir a um de seus mais notórios poemas, “La Capra”, pertencente à coletânea *Casa e campagna*. De modo que talvez seja útil partir da análise dele para então tratar do tema de modo mais geral. Nesse poema, homem e cabra se igualam justamente pelo reconhecimento da dor como elemento que os uniria ao eterno, ao perene. Vamos ao texto:

Ho parlato a una capra.
Era sola sul prato, era legata.
Sazia d'erba, bagnata
dalla pioggia, belava.

Quell'uguale belato era fraterno
al mio dolore. Ed io risposi, prima
per celia, poi perché il dolore è eterno,
ha una voce e non varia.
Questa voce sentiva
gemere in una capra solitaria.

In una capra dal viso semita
sentiva querelarsi ogni altro male,
ogni altra vita.

A primeira estrofe é modelar do processo de estruturação dos poemas de Saba: toda ela calcada na narração. O primeiro verso se inicia, além do costumeiro tom narrativo, também com um enfático dado de estranhamento, a comunicação entre o eu-lírico e a cabra (*Ho parlato a una capra*); de tão enfático, esse início nos dá a impressão de que o estranhamento existiria até mesmo por parte do eu-lírico. Em seguida passamos às circunstâncias em que se deu o evento, com a descrição do cenário e das condições onde e em

que a cabra se localizava: solitária, num prado, saciada, banhada de chuva, amarrada, a balir. O sofrimento dessa cabra que se encontra solitariamente amarrada sob a chuva é manifestado por seu balido, o qual é então reconhecido, em sua monotonia (*uguale*), como fraterno à dor do eu-lírico; este responde zombeteiramente, de início, para depois perceber o sentimento de fraternidade que o uniria à cabra, já que a dor é eterna e possui uma só voz, invariável, a qual se manifesta tanto nele quanto no animal. Aqui há uma irresoluta polêmica sobre a referência à perseguição aos judeus que muitos leram na expressão *capra dal viso semita*, a qual o poeta diz em SC ser simplesmente uma alusão à semelhança entre o formato do rosto dos judeus e o da cabra. À parte o fato de que, ao negar a referência, ele acaba por assumir a alusão aos judeus, vemos que, nos dois versos finais do terceto que fecha o poema, *male* se liga, por paralelismo, sintaticamente a *vita* (*ogni altro male/ogni altra vita*), talvez como um dado reiterativo à idéia de que o mal, a dor, seria a matéria que perpassa a vida e, por conseguinte, tudo aquilo que nela existe. E aí temos de retomar a questão do judaísmo, pois a crítica tem referido que este é um traço hebraico da visão de mundo de Saba, visto que a dor para judeus é o componente essencial da existência. Outro dado interessante ressaltado por Caccia:

A cabra só torna-se solitária: é o figurativo que tende ao mítico (solitário tem uma íntima melancolia que por si só pode até não ter) e no entanto persiste sempre em seu valor, porque o adjetivo solitário cria a imagem de um espaço deserto dentro do qual ressoa mais doloroso o balido daquela cabra.²² (1967, p. 129)

Conforme a percepção da dor se impõe ao eu-lírico, a cabra tenderia a passar do plano figurativo para o mítico, isto é, passa-se da percepção objetiva para a meditativa/reflexiva. Em outros termos, muda-se da percepção objetiva da cabra para a reflexão sobre seu estado de solidude. Tal movimento deve-se ao emprego do adjetivo *solitário*, o qual remeteria necessariamente à dor, à melancolia; o adjetivo *solitario*, portanto, seria reiterativo dessa dor fraternal que uniria todos os seres, mas também remete de certo modo à idéia que temos tentado desenvolver aqui, a ambivalência entre concreto e abstrato, sensível e espiritual.

Alguém poderia argumentar que em “Città vecchia”, diferentemente de “La Capra”, mais do que somente pela dor, a matéria da vida é definida pelo binômio amor e dor, nexos que se estabelece entre tais palavras através da rima *amore/dolore*. Mas não é bem assim.

²² La capra sola diviene solitaria: è il figurativo che tende al mitico (solitario ha una sua intima malinconia che solo può anche non avere) e pure persiste sempre nel suo valore, perché l'aggettivo solitario crea l'immagine di uno spazio deserto entro il quale più doloroso risuona il belato di quella capra

Vejamos novamente a estrofe de *Città vecchia*:

Qui prostituta e marinaio, il vecchio
 che bestemmia, la femmina che bega,
 il dragone che siede alla bottega
 del friggitore,
 la tumultuante giovane impazzita
 d'amore,
 sono tutte creature della vita
 e del dolore;

Vemos que existe realmente uma ligação entre *amore* e *dolore* estabelecida por meio da rima, e vemos também que entre ambos há o verso *sono tutte creature della vita*: entre o amor e a dor, a vida. Contudo, sintaticamente *vita* e *dolore* ocupam a mesma posição (*della vita / del dolore*), como se fossem dados equivalentes; *amore* sintaticamente exerce a função de complemento a *impazzita*. Desse modo, é como se entre a dor e a vida existisse um nexo muito mais estreito, como se os dois efetivamente fossem equivalentes e perpassassem todos aqueles elementos citados na estrofe, não poupando nem mesmo o amor. Aliás, a rima entre *amore* e *dolore* cria um nexo que é indicativo de como o amor é visto pelo poeta, tanto é assim que em alguns momentos de *Trieste e una donna* ele é associado ou diretamente à dor, como aqui, ou a coisas negativas, como em “Verso casa”, em que *amore* faz rima com *errore*; ou em “La gatta”, em que *amore* é definido como *male* (*altro male non é il suo che d'amore:/male che alle tue cure la consacra.*). Assim, indo além, é como se o amor, em última instância, na profundidade, fosse mais um aspecto da dor.

Fato é que a dor para Saba seria um elemento de união entre o sensível e o espiritual, e que entre esses dois níveis haveria uma relação de interferência. Relacionado a esse tema, nos parece, o poema “Via della Pietà” seria emblemático: nele vemos repetida a mesma operação que já descrevemos nos poemas “Città vecchia”, “Trieste” e “Verso casa”, isto é, a alternância entre uma representação objetiva e outra subjetiva. Mas aqui essa relação entre o eu e o mundo obedece a uma dinâmica diferente: a alma arrisca ser arrastada num fluxo de dor, que a envolve por meio das impressões que lhe chegam a partir da observação da rua e de seu cenário; de outro lado, ela é resgatada por um dado de esperança advindo justamente por meio dessa observação. Portanto, o mundo exterior, o sensível, ao mesmo tempo é fonte de

sofrimento e de esperança, nele a alma arrisca se perder, mas é também por meio dele que ela é redimida. Vamos ao texto:

Accennava all'aspetto una sventura,
 sì lunga e stretta come una barella.
 Hanno abbattute le sue vecchie mura,
 e di qualche ippocastano si abbellà.

Ma ancor di sé l'attrista l'ospedale,
 che qui le sue finestre apre e la porta,
 dove per visitar la gente morta
 preme il volgo perverso; e come fuori
 dei teatri carrozze in riga nera,
 sempre fermo ci vedo un funerale.
 Cerei sinistri odori
 escon dalla cappella; e se non posso
 rattristarmi, pensare il giorno estremo,
 l'eterno addio alle cose di cui temo
 perdere sola un'ora, è perché il rosso
 d'una cresta si muove fra un po' d'erba,
 cresciuta lungo gli arboscelli in breve
 zolla: quel rosso in me speranza e fede
 ravviva, come in campo una bandiera.

La gallinella che ancor qui si duole,
 e raspa presso alla porta funesta,
 mi fa vedere dietro la sua cresta
 tutta una fattoria piena di sole.

Nos dois primeiros versos vemos a descrição do aspecto que a rua tinha no passado, parecia uma desventura, um acontecimento ruim, uma desgraça (*sventura*), e se assemelhava a uma maca (*barella*) pelo seu formato, longa e estreita: a dor já se impõe de chofre; em seguida, um dado objetivo sobre o cenário, teriam demolido um muro que ali existia e agora alguns castanheiros a embelezariam. A partir da segunda estrofe vemos o principal motivo desse aspecto triste, além de sua própria aparência (*ancor di sé*) o dado que impinge tal

atmosfera de dor à rua é o hospital, cuja descrição é repleta de termos ligados a morte, como *morta, funesta, nera, funerale*, todos adjetivos ligados a elementos que são percebidos por meio dos olhos; mas também um dado sinestésico suscitado pela frase *cerei sinistri odori* demonstra que, além da visão, outro sentido seria invadido pela ambientação funesta do local, o olfato. O hospital estaria, portanto, todo envolto numa atmosfera de dor e morte que vai aos poucos arrastando o eu-lírico, o qual é resgatado desse fluxo de penas e espiação (*non posso rattristarmi, pensare il giorno estremo, l'eterno addio*) por um dado bastante inusitado, a crista vermelha de uma *gallinella* que cisca em meio a arbustos próximos ao hospital. O vermelho, em *Il Canzoniere*, é cor tradicionalmente associada à vida, e é justamente essa crista vermelha que vai inspirar no eu-lírico os sentimentos de esperança e fé: *quel rosso in me speranza e fede ravviva*, em que o verbo *ravvivere* contém em si o verbo viver. Assim, é também um dado percebido por meio da visão que o livra de ser totalmente envolto pela idéia de morte, a qual predomina até o verso número 10 da segunda estrofe, quando aparece a referência à galinha, e então a estrofe é tomada por uma atmosfera mais positiva. Contudo, no quarteto final, vemos que a dor não desaparece, ela também perpassaria a galinha (*La gallinella che ancor qui si duole*), ou seja, a galinha também seria influenciada pela atmosfera de dor presente na rua e no hospital: o dado de vida (a galinha) também é repleto de dor; é ela que remete ao oposto da morte, o sol, a luz, a vida, mas ainda assim seria vazada pela dor. Interessante a estruturação desse quarteto, pois se nos dois primeiros versos a dor é que predomina (*duole, funesta*), nos dois seguintes é a vida, por meio da referência à *cresta* e à imagem que ela suscita, *fattoria* e *sole*. Vida e dor, mais que opostos, manteriam uma relação de contingência: uma faz parte da outra, e não por acaso, pois vimos até aqui que em Saba a dor seria o elemento de união entre o sensível e o espiritual, o elemento fundamental que perpassaria todas as coisas, ou seja, a matéria fundamental da vida. Tal fato implica outra característica da poesia de *Trieste e una donna*: a dor aqui é bem aceita, até mesmo procurada, justamente porque ela pode sugerir ao poeta a intuição dessa elementaridade capaz de uni-lo ao mundo. Desse modo, ao comentar em SC que um traço fundamental de sua poesia é a tendência “a não abandonar um sentimento, mesmo (especialmente se) doloroso, antes de tê-lo exaurido (superado) no canto.”²³ (1948, p. 145), Saba referenda nossa idéia. Ao aludir à função terapêutica de seu canto, ele revela seu apreço pela dor. Nessa mesma linha da afeição pelo sofrimento, e de como o poeta cria com a dor um vínculo de estreita cumplicidade e

²³ “[...] a non mollare un sentimento anche (specialmente se) doloroso, prima di averlo esaurito (superato) nel canto”

talvez até refúgio, vale mencionar aqui alguns versos do poema “A mia moglie”:

Come farà il mio angelo a capire
 Che non v’ha cosa al mondo che partire
 con essa io non vorrei, tranne quest’una,
 questa muta tristezza; e che i miei mali
 sono miei, sono all’anima mia sola;
 non li cedo per moglie e per figliola,
 non ne faccio ai miei cari parti uguali.

Para compreender ainda melhor essa questão, podemos também mencionar o poema “Il dolore”, de *Preludio e canzonette* (1922-1923). Ele é muito elucidativo da centralidade da dor em *Il Canzoniere* porque, a partir daquela já familiar ambivalência estrutural presente em muitos poemas de Saba, misturam-se adjetivos aparentemente opostos como *belle*, *strani*, *orrori*, *odioso*, *glorioso*, para traçar o contraditório retrato desse sentimento. Mais além, esse contraste acaba por evidenciar o doloroso prazer que o poeta extrai do sofrimento. Seguem duas estrofes que ilustram bem o quanto exposto:

Con lui da pari
 lottando a pari
 le belle cose appresi,
 tante e sí strane, che poi grazie resi
 alla sua guerra.

Per lui son fuori
 dei tuoi orrori,
 volgo a me sempre odioso,
 e sarà il nome mio per lui glorioso
 nella mia terra.

Temos de ressaltar, no entanto, deixando de lado a questão da dor e voltando ao poema “Via della Pietà”, como o eu-lírico é todo o tempo determinado pelos elementos do mundo exterior, isto é, como sua vida interior é determinada por fatores externos. Mais um

desdobramento dessa relação eu e o mundo, interior e exterior, que temos comentado. Vale mencionar ainda, a esse respeito, que tal processo é reiterado no poema pelo jogo das rimas, o mesmo identificado por Bàrberi Squarotti em “Città vecchia”, ou seja, pelos nexos criados pela aproximação entre palavras pertencentes ao campo do realismo, da objetividade da representação, e outras relacionadas ao nível da racionalidade e meditação. Desse modo, vemos a aproximação entre as palavras *sventura/mura*, *barella/abbella*, *ospedale/funerale*, *porta/morta*, *fuori/odori*, *posso/rosso*, *estremo/temo*, *breve/fede*, *duole/sole*, *funesta/cresta*.

1.4 – A memória, o olhar e a audição

Temos visto até aqui que a relação entre o sensível e o espiritual é envolta por certa solidariedade, pois há interdependência entre ambos os níveis, o exterior e o interior, e é a partir daí que o eu-lírico vai intuir o elemento fundamental, que perpassaria todos os seres, a dor. Vimos ainda que tal relação pode assumir um aspecto purificador, como em “Città vecchia”. Contudo, resta mencionar que outros dois elementos participam desse processo: a memória e o olhar. Sim, o olhar teria papel importante em todo esse processo porque é por intermédio dele que há o contato com o mundo exterior; mas há um segundo movimento, que é a interiorização e a reelaboração das experiências; nesse momento a memória é que vai preponderar. Há aqui, porém, uma nuance a ser ressaltada, quase um terceiro movimento também relacionado à memória, que é a remissão, ou associação, entre dados do mundo exterior e dados da biografia do eu-lírico, isto é, a memória auxiliando no papel de reelaboração do passado, por meio da associação entre o cenário e acontecimentos da vida do eu-lírico. A saber, o poema “Il torrente” (o riacho) é todo tecido com base na oposição entre passado e presente, isto é, ele é todo marcado por referências temporais que se desdobram na associação à ambivalência entre uma visão aparentemente efetiva do riacho e outra que lhe é fornecida pelo pensamento, pela memória. Desse modo, vemos dados objetivos sobre esse curso d’água no presente, sempre carregados de negatividade, em franca oposição aos dados dele no passado; mas não num passado que se pretende objetivo, e sim num passado sabidamente influenciado pela carga de afetividade que recobre essa lembrança. Então, a lembrança seria apenas em parte carregada de positividade, pois em meio a esse processo vemos que o riozinho acessado por intermédio da memória é repleto de referências à própria

formação familiar de Saba. É nesse momento que aparece um dado de tristeza, a provável referência à desastrada relação entre seu pai e sua mãe, realçando a importância que o riacho exerce na formação de seu mito, sua narrativa original. Vamos, no entanto, ao texto:

Tu cosí avventuroso nel mio mito,
 cosí povero sei fra le tue sponde.
 Non hai, ch'io veda, margine fiorito.
 Dove ristagni scopri cose immonde.

Pur, se ti guardo, il cor d'ansia mi stringi,
 o torrentello.
 Tutto il tuo corso è quello
 del mio pensiero, che tu risospingi
 alle origini, a tutto il forte e il bello
 che in te ammiravo; e se ripenso i grossi
 fiumi, l'incontro con l'avverso mare,
 quest'acqua onde tu appena i piedi arrossi
 nudi a una lavandaia,
 la piú pericolosa e la piú gaia,
 con isole e cascate, ancor m'appare;
 e il poggio da cui scendi è una montagna.

Sulla tua sponda lastricata l'erba
 cresceva, e cresce nel ricordo sempre;
 sempre è d'intorno a te sabato sera;
 sempre ad un bimbo la sua madre austera
 rammenta che quest'acqua è fuggitiva,
 che non ritrova più la sua sorgente,
 né la sua riva; sempre l'ancor bella
 donna si attrista, e cerca la sua mano
 il fanciulletto, che ascoltò uno strano
 confronto tra la vita nostra e quella
 della corrente.

A primeira estrofe se inicia com o vocativo *Tu*, estabelecendo uma estrutura de

diálogo entre o eu-lírico e o riacho, um diálogo com tons de intimidade conferidos pelo uso do pronome de segunda pessoa do singular e outros pronomes a este correspondentes (*ti, te, tue, tuo, tua*). Tal diálogo se dá em tom confessional, visto que todo o poema é uma declaração da importância desse pequeno rio na formação do eu-lírico; em decorrência disso, a primeira estrofe é estruturada completamente em hendecassílabos, os quais imprimem solenidade aos versos, solenidade esta que condiz com a importância adquirida por esse riacho na construção identitária do eu-lírico. Tal importância é ressaltada já no primeiro verso *così avventuroso nel mio mito*, em oposição ao rio verdadeiro (*così povero sei fra le tue sponde*), ou seja, por intermédio da construção paralela *così avventuroso/così povero* instala-se uma oposição entre o rio da memória, *avventuroso*, repleto de aventuras, rico em significado, e aquele que está sendo visto efetivamente pelo eu-lírico, um mero riacho. No entanto, apesar de a oposição já estar instaurada – e reiterada pelo jogo de rimas *mito/fiorito* e *sponde/imonde*, isto é, a positividade do rio da lembrança em contraste com a negatividade do rio do presente – a expressão *ch'io veda* faz pensar que também essa visão presencial do riacho seja enviesada, remetendo talvez a alguma negatividade que perduraria no presente.

A segunda estrofe se inicia com a palavra *pur* (no entanto, contudo), a qual vem corroborar a contraposição entre o rio da lembrança e aquele do presente. O segundo verso (*o torrentello*) seria ao mesmo tempo um dado que reforça o tom afetivo em relação ao riacho e também uma alusão ao tamanho deste. Vemos ainda, plasmada na forma irregular da estrofe (com versos de tamanhos díspares) a própria forma deste que, em última instância, é o rio mesmo da memória (*tutto il tuo corso é quello del mio pensiero*). A saber, um rio acidentado, *forte, bello*, associado a grandes rios (*grossi fiumi*), ao mar adverso (*avverso mare*), e cujas águas aparecem na imaginação do eu-lírico como perigosas e repletas de ilhas e cascatas; tudo isso em contraste com os dados que aludem à visão objetiva: *quest'acqua onde tu appena i piedi arrossi/nudi a una lavandaia e il poggio da cui scendi*. Esses acidentes de relevo, típicos de um grande rio, de certo modo estariam presentes na forma da própria estrofe, toda irregular. Mais além, plasmado na estrofe vemos também o próprio curso das águas desse rio, pois a partir do primeiro verso vemos que a pontuação é composta somente por vírgulas e ponto e vírgulas, o único ponto final é aquele que a fecha. E aqui nos parece oportuno ressaltar a propriedade do título do poema, visto que *torrente*, além de riacho, também significa um fluxo, uma corrente forte de coisas, nesse caso, das águas da lembrança.

Na terceira estrofe retornam os hendecassílabos, imprimindo um certo peso que está em consonância com o tema nela tratado, ou seja, o riacho remetendo à formação familiar do

eu-lírico: uma mãe que ao tocar a água, em tom de lamento e de advertência, recorda que esta é fugitiva, como se a quisesse represar, deter, sem sucesso; aqui uma provável referência à desastrosa união entre os pais de Saba: a mãe, austera, abandonada pelo pai, *leggero*, o qual se assemelha à água por ser fluido. Vale ressaltar as constantes marcas temporais que indicam que o rio da memória perduraria, ou seja, que tais lembranças associadas ao rio continuariam com força de dados do presente. Desse modo, vemos a oposição entre *cresceva/cresce* e o adverbio *sempre* aparecendo 4 vezes ao longo da estrofe, em associação com diversos verbos no presente do indicativo, mesmo em se tratando de fatos do passado, como *cerca sempre*, *sempre è*, *sempre rammenta*, *sempre si attrista*.

Como vimos, a memória estaria estreitamente relacionada ao modo como o eu-lírico interage com o mundo, exercendo mesmo um papel fundamental de reelaboração de determinados acontecimentos; a memória teria portanto, indo além, profunda relação com o olhar. Aliás, a respeito do olhar, vale notar que temos usado com frequência diversos termos como espelhamento, refletir, reflexo, contemplação, observação etc, que se ligam umbilicalmente a esse sentido preponderante em *Trieste e una donna*. Lembramos aqui, também a propósito de olhar, que o título original da coletânea, publicada em 1912, era *Coi miei occhi* e que a mudança para *Trieste e una donna*, na edição de 1921, teria se dado com vistas a reforçar o tom narrativo presente na obra, jogando luz sobre os outros personagens, Lina e Trieste, em detrimento do eu. Conforme Lavagetto, “a escolha de ’21 não só é mais feliz, mas parece reduzir programaticamente a parte do eu: Trieste e Lina ocupam o primeiro plano”²⁴ (1974, p. 96). Saba mudou o título, mas o olhar continua a prevalecer como um dos eixos condutores de toda a coletânea, mesmo se pensarmos nos momentos em que há o enfoque na personagem de Lina, para não se falar na relação entre o eu e a cidade, que se dá permeada pela contemplação, palavra que tem profunda relação com o olhar. Mas não só, como acabamos de ver em “Il torrente”, mesmo quando se trata de temas como a memória, o olhar prevalece, pois também nesse caso vai ser por intermédio do olhar que o eu-lírico vai acessar os dados do passado, através do olhar e da contemplação que lhe permite interagir com o sensível: foi a visão do riacho que lhe suscitou a rememoração.

A respeito de contemplação, é de se notar que Bergson²⁵ (Bergson, 1896 apud Benjamin, 1972, p. 33) estabelecia uma diferença entre vida contemplativa e vida ativa: para

²⁴ “la scelta del '21 non solo è più felice, ma sembra ridurre programmaticamente la parte dell'io: Trieste e Lina occupano il primo piano”

²⁵ BERGSON, H. *Matière et mémoire. Essai sur la relation du corps à l'esprit*. Paris: Felix Alcan, 1896.

ele a atitude contemplativa, além de ser uma questão de livre escolha, permitiria a intuição do curso vital. Ou seja, por meio de uma atitude contemplativa seria possível acessar o veio fundamental que perpassaria a vida; tal acesso se dá porque o olhar (como tradicionalmente tem sido dito) é o sentido mais apto ao conhecimento, justamente porque “o olhar deseja sempre mais do que lhe é dado a ver”, ele é guloso e concupiscente, segundo Marilena Chauí (1988, p. 33).

Temos dito ao longo desse capítulo que Saba mantém com o sensível uma atitude de contemplação que lhe permite interagir com este, estabelecendo uma relação de solidariedade, pois só por meio dela seria possível intuir a verdade, a mais profunda. Para Caccia, tal postura contemplativa de Saba diante do mundo lhe teria advindo por intermédio da influência do crepuscularismo, mas com a diferença fundamental de que em Saba percebemos a aderência total à vida, a aceitação da *calda vita* em sua concretude, a interação sensual com o mundo, enquanto a atitude dos crepusculares é de uma languidez ao mesmo tempo melancólica e irônica, muito diferente da postura de Saba. Com relação especificamente à palavra contemplação (*contemplatio* para os latinos), ensina-nos Novaes (1988, p. 9) que ela significava originariamente olhar com admiração, e admirar (*ammirare*) traz em si um elemento de surpresa, de maravilhamento diante do que se vê, tanto positiva quanto negativamente. Tal maravilhamento, nos parece, é próprio da atividade poética, e é perceptível também na poesia de Saba, pois de algum modo seus olhos miram o mundo como se o estivesse vendo pela primeira vez. Vejamos a esse respeito o poema “Il pomeriggio”:

Negli aspetti di questo pomeriggio
 troppo bello, ho sofferto i primi fasti
 dell'autunno; la voce ammonitrice
 della stagione che i rimorsi arreca,
 ed il rimpianto al mal fatto misura.

Il cielo è azzurro come il primo cielo
 che Dio inarcava sulla terra nuova,
 e il mare, appena benedetto, è un liscio
 specchio all'azzurro di tutto quel cielo.
 Poche foglie sugli alberi hanno il verde
 dei vivaci acquarelli dei fanciulli,
 mostrano l'altre un rosso di passione.

Casa e campagna, tutto il mondo, è come
creato or ora; e tanto bello attrista,
tanto che agli occhi è soverchio, e non dura.

Chi dai suoi ozi si riposa, e ascolta,
ode il monito grave, ode la voce
che viene dalle cose e dal profondo;
dalle prime speranze che ha deluse,
da un bel principio che piú il fine oscura.

Todo o poema é perpassado por uma atmosfera de melancólico abandono sensual, de intuição e aceitação da dor como um dado que caracteriza tudo e que adviria por meio dos sentidos. Os sentidos aqui referidos seriam a audição e o olhar. *Guardare ed ascoltare* (olhar e escutar) são palavras do poema “Meditazione”, pertencente às *Poesie dell'adolescenza e giovanili*, o qual dialoga em parte com “Il pomeriggio”: “*Guardo e ascolto; però che in questo è tutta / la mia forza: guardare ed ascoltare*”. À parte o fato de que em “Meditazione” o que vemos é, com toda força, um influxo crepuscular que em “Il pomeriggio” é já abrandado, vale ressaltar o tom emblemático de declaração da importância dos sentidos no acesso ao mundo, olhar e ouvir. A audição se equipararia à visão, e é compreensível pois “*somente a audição (referida à linguagem) rivaliza com a visão no léxico do conhecimento*”²⁶, isto é, esses dois são os sentidos que preponderam como meios de conhecimento do mundo, tanto que estes são os dois termos mais frequentemente utilizados. É sintomático, portanto, que apareçam de forma tão categórica no poema, quase como uma declaração de poética. E em “Il pomeriggio” eles se apresentam de maneira não menos categórica, pois é por intermédio da associação entre os dois que o eu-lírico vai ouvir (e ver) “*il monito grave, la voce che viene dalle cose e dal profondo*”, a voz das primeiras esperanças desiludidas, a voz da dor. Na primeira estrofe a audição é relacionada à voz de repreensão do outono; o olhar é suscitado através das palavras *aspetti* e *bello*. Mas vemos mesmo que, apesar das referências à audição, o olhar é que prepondera como o sentido capaz de fazer imergir o eu-lírico nesse abandono, é por meio do olhar que sobrevém a dor na interação com o outono e sua voz *ammonitrice* (de repressão, advertência). Acontece então que, na segunda estrofe, a vista do eu-lírico parece perceber o mundo de uma perspectiva primeira, como se o

²⁶ Chauí, M. In O olhar ???

estivesse desvirginando e estivesse diante de uma paisagem perene e eterna: “*Il cielo è azzurro come il primo cielo / che Dio inarcava sulla terra nuova*”; e acessamos por meio dos hendecassílabos, sempre com um solene tom de maravilhamento, a belíssima representação dessa paisagem, recorrentemente identificada àquela primeira, do momento da criação. Tudo isso é reforçado pelo emblemático trecho “*Casa e campagna, tutto il mondo, è come / creato or ora*”, o qual ressalta o mergulho num fluxo sensorial que abole as divisões temporais (o mundo foi criado agora) e remete à intuição do elementar. Desse trecho, digamos de passagem, teria sido extraído o título da coletânea anterior, *Casa e campagna* (mais um dado para reforçar a continuidade entre essas duas coletâneas); título este que indicaria o aspecto de maravilhamento do olhar diante do mundo, mas também um sentido de unidade com este. É interessante notar ainda que o belo aqui é sinônimo de dor, é por meio de tanta beleza que o olhar do eu-lírico é compelido à dor (*tanto bello attrista, / tanto che agli occhi è soverchio, e non dura*).

Voltando, contudo, à questão da supremacia do olhar diante dos outros sentidos, ela nos será mais compreensível se pensarmos no que diz Marilena Chauí, para quem, citando Aristóteles, “*o olhar usurpa os demais sentidos fazendo-se cânone de todas as percepções*”; e tudo isso porque

o olhar apalpa as coisas, repousa sobre elas, viaja no meio delas, mas delas não se apropria. “Resume” e ultrapassa os demais sentidos porque os realiza naquilo que lhes é vedado pela finitude do corpo, a saída de si, sem precisar de mediação alguma e a volta a si, sem sofrer qualquer alteração material. (1988, p.39)

O olhar então supera os outros sentidos no contato e no conhecimento do mundo justamente por sua capacidade de sair de si e repousar nas coisas sem o risco de ser alterado, característica que não é dada ao olfato ou ao tato, por exemplo, que são limitados pela finitude do corpo. Em resumo, podemos dizer que o olhar tem um raio maior de percepção, do ponto de vista espacial, e os outros sentidos têm acesso a objetos mais próximos. Mas um ponto sobre o olhar, além de sua supremacia sobre os outros sentidos, nos interessa, que é exatamente essa sua capacidade de se lançar ao mundo, às coisas e entremear-se nelas, para depois retornar. Nesse ato de saída de si, é como se o eu se expusesse também ao mundo, o olhar vai ao encontro das coisas e deixa entreaberta uma janela pela qual podemos acessar nossa interioridade. Recorrendo novamente a Chauí, vemos que

olhar é, ao mesmo tempo, sair de si e trazer o mundo para dentro de si. Porque estamos certos de que a visão depende de nós e se origina em nossos olhos, expondo nosso interior ao exterior, falamos em janela da alma. [...] Porém, porque estamos igualmente certos de que a visão se origina lá nas coisas, delas depende, nascendo do teatro do mundo, as janelas da alma são também espelhos do mundo. (1988, p. 33)

Janela e espelho, a visão nasce do teatro do mundo mas depende de nós, se origina em nossos olhos, desnuda o mundo mas ao mesmo tempo nos expõe: é o sentido capaz de estabelecer com mais intensidade essa interação entre o sensível e o espiritual, entre o exterior e o interior, o mundo e a alma. O olhar traz o mundo para dentro, introjeta as coisas e permite o estabelecimento do liame, do vínculo com a alma. Esse é o ponto que nos interessa agora, pois em Saba vemos justamente esse processo: a introjeção das coisas do mundo, e sua posterior reelaboração, com o valioso auxílio da memória. Em “Il torrente”, por exemplo, vimos como a visão de um riacho suscita lembranças e recordações do próprio riacho no passado e associações entre este e a formação identitária do eu-lírico, ou seja, a visão de um dado do mundo exterior que remete a dados biográficos do eu-lírico. Mas já mencionamos que essa é uma nuance de um processo mais geral identificado na poesia de Saba, justamente a introjeção de elementos do sensível e a partir daí sua reelaboração: o olhar que retém as vivências, as experiências e posteriormente as reelabora interiormente. Em “Il fanciullo” o que vemos é exatamente isso, o eu-lírico em devaneio (ele lembra de olhos abertos) a reelaborar, ou melhor, a reviver a lembrança de um garoto que brincava em meio à rua no horário de maior movimento, interrompendo o fluxo. Esse garoto lhe suscita a imagem de um outro menino, Alcibiade, que em situação similar, em outro tempo no passado, também interrompera o fluxo de pessoas pela rua com sua brincadeira perigosa de se jogar diante dos cavalos e fazê-los empinar, atraindo a atenção de todos e gozando, desse modo, de sua glória particular:

Coi miei occhi non mai sazi di luce,
tutto, nel letto, il lungo estivo giorno
rivivo; e d'un fanciullo oggi è il ricordo
che a non chiuderli ancora mi seduce.

Come d'un balzo arrovesciata preda,
nell'ora che piú l'uomo affretta il passo,

di sé ingombrava un angolo di via.
 Non cercava al suo gioco compagnia;
 ed il suo gioco era trarre dal sasso
 schegge e scintille a colpi di scalpello.
 Io pensavo Alcibiade monello,
 che in altro tempo e piú gentil contrada,
 non guarda se di lí altri lo scacci,
 non teme il carrettiere con la frusta
 alzata contro i suoi nudi polpacci;
 ma si getta bocconi nella strada,
 e ride, ed i cavalli fa impennare.
 Senza un grido la folla il suo daffare
 lascia, e par solo quel periglio veda.
 Il bel fanciullo la sua gloria gusta.

Nel chiaro giorno, se ho vagato assai,
 poco rinvenni piú fraterno e grato
 d'un fanciullo, nei cui gesti ho ascoltato
 i miei pensieri reconditi e gai.

O poema é todo marcado pela luminosidade (*luce, chiaro, giorno*) e seu início é enfático. Os olhos do eu-lírico jamais se saciam de luz, e seria a luz o alimento e o motor para a reelaboração; por meio dela lhe entram as vivências, e a lembrança do garoto a brincar é a própria força que impede o eu-lírico de fechar os olhos: ele lembra e revive de olhos abertos. Nessa estrofe vemos novamente o jogo de rimas exprimindo a interação entre o sensível e o espiritual, um dado concreto aliado a outro relativo à reflexão: *luce/seducere, giorno/ricordo*. Vale notar o segundo verso, em que a reiteração da dental /t/ (*tutto nel letto*) associada à palavra *lungo* estabelece uma cadência que faz pensar exatamente numa escansão dos acontecimentos do dia. A segunda estrofe é pura nota de alegria, é onde vemos o eu-lírico, com prazeroso deleite, a representar as lembranças: o primeiro garoto a brincar e a lembrança de Alcibiade também a se divertir. Na terceira estrofe novamente a interação entre os sentidos, *guardare* e *ascoltare*, a imagem do garoto teria sido responsável por fazer o eu-lírico reencontrar e escutar seus pensamentos felizes. Aliás, esse poema é a própria demonstração de que é por meio das figuras infantis, das imagens das crianças que o eu-lírico vai conseguir

liberar-se da atmosfera de dor. Lina seria o motor que o empurraria na direção da descoberta da dor, como saída ele tenta se refugiar na interação com o sensível, com a cidade; já as crianças (e também os animais, lembremos de “Via della Pietà” em que a galinha vai resgatá-lo de ser absorvido pela atmosfera de dor) representariam as notas de alegria, de distração, elas teriam mesmo um importante papel de subtraí-lo ao sofrimento. Vamos ver então em *Trieste e una donna* diversos garotos representados.

Voltando, contudo, à questão do olhar, esse poema “Il fanciullo” nos remete invariavelmente a um debate que engajou muitos críticos, o traço impressionístico da poesia do triestino. Saba menciona a esse respeito em SC que ele teria sido repreendido por Emilio Cecchi justamente porque tal crítico teria achado exagerado o tom impressionístico, ou melhor, a “excessiva – acreditamos que chamasse de pecaminosa – aderência de Saba às coisas” (Saba, ?, p. 156) presente no verso de “Via della Pietà” *l’eterno addio alle cose di cui temo – perdere solo un’ora*. Ettore Caccia, discorrendo sobre tal debate dirá que realmente as poesias desse período são carregadas de um tom impressionístico

[...] justamente por aquele fermentar de luz, por aquele quê de luminoso, de solar que existe na descrição desses aspectos da realidade [...] Ademais, no próprio impressionismo encontramos uma arte que descobre a cidade e que dá ao homem a alegria da solidão em meio à multidão, uma arte que vê no homem a medida das coisas, uma arte estética [...] ²⁷(1967, p.146)

À parte o fato de que esteticismo não nos parece um adjetivo aplicável a Saba, a associação entre o impressionismo e a poesia do triestino parece bem fundamentada. É realmente um dado próprio dessa corrente pictórica a importância da luz na descrição da realidade, assim como verificado em Saba. Mais que isso, o modo como o olhar capta essa luz incidindo nos objetos e, sobretudo, nas paisagens é também traço característico da poesia do triestino, em sua tão mencionada aderência à concretude das coisas, ou seja, em sua poética das coisas. Desse modo, não deixam de ter razão os críticos que viram nesses poemas características impressionistas, e o próprio Saba vai concordar em parte com esse juízo. A respeito de “Via della Pietà” ele diz: “É uma das notas impressionistas, freqüentes em sua poesia jovem”²⁸ (1948, p. 157). Contudo, o poeta discorda “que o impressionismo seja a nota

²⁷ “[...] proprio per quel lievitare di luce, per quel che di luminoso, di solare, è nella descrizione di questi aspetti della realtà [...] Inoltre, proprio nell'impressionismo troviamo un'arte che scopre la città e che dà all'uomo la gioia della solitudine in mezzo alla folla, un'arte che vede nell'uomo la misura delle cose, un'arte estetica .”

²⁸ “È una delle note impressionistiche, frequenti nella sua poesia giovanile [...]”

dominante do Canzoniere”²⁹, e que, com os anos, ele “se tenha em tal impressionismo, «envolvido e precipitado até as conseqüências extremas»”³⁰ (? , p. 157). O poeta não aceita que se qualifique sua poesia como essencialmente impressionista: esta seria até “uma idéia justa, mas aplicável somente em parte, e só à primeira parte de sua obra”³¹: e parece ter razão nesse ponto. A esse respeito, sigamos o mesmo itinerário de Portinari e retomemos o que disse Bârberi-Squarotti sobre a estrutura das rimas em “Città vecchia”: “Pareceria aqui tratar-se da matéria de um realismo violento, quase expressionista”. Ou seja, o crítico define como um realismo quase expressionista aquele recorrente processo de aproximação entre as palavras na poesia de Saba (uma palavra realista, concreta, e outra que participa do campo do racional/meditativo). Tal procedimento nega completamente o impressionismo justamente por remeter para fora, para além da mera aparência. Assim, se de um lado existem efetivamente passagens que se encaixam no padrão impressionista, outras desautorizam a definição de toda obra de Saba como essencialmente impressionista. Mais além, mesmo as passagens impressionistas fazem parte de uma lógica que supera o mero esteticismo, pois, como diz Saba, sua poesia mira à verdade ulterior a tudo. E, como temos dito, parece-nos ser possível ler nessa chave seu impressionismo (aqui entra também sua prevalente narratividade), como um modo de se avizinhar do mundo.

Polêmicas à parte, mas seguindo essa mesma linha de pensamento, vimos ao longo do capítulo ser inegável a estreita relação que há em Saba entre o olhar e as coisas, relação que todo o tempo estabelece uma interação a qual pode fazer com que o eu intua o elementar, aquilo que há de comum entre ele e o sensível. Tal interação não se dá de modo algum casualmente, vimos que o drama conjugal entre ele e Lina vai ser decisivo nesse processo, pois a relação entre o eu e a cidade muitas vezes vai se efetuar como uma busca de refúgio. Por outro lado, essa inclinação à unidade, a estabelecer vínculos, a pertencer a algo já se faz presente mesmo antes de *Trieste e una donna*, por exemplo em *Versi Militari*, configurando-se mesmo como um traço fundamental na poesia de Saba: um desejo de pertencimento, de união que pode bem ser relacionado à aceitação completa da *calda vita* em todos os seus “affanni” (afãs), palavra recorrente em *Trieste e una donna*. E vida é também uma palavra muito usada nessa coletânea; Pinchera conta mesmo dezesseis vezes,

²⁹ “che l’impressionismo sai la nota dominante del Canzoniere”

³⁰ “si sia in tale impressionismo, «avolto e sprofondato fino alle conseguenze estreme».”

³¹ “un’idea giusta, ma va applicata solo in parte, e solo alla prima parte, della sua opera”

*a começar do primeiro verso da primeira lírica; e oscilando continuamente entre um significado mínimo (como em “Trieste”: ‘La mia città che in ogni parte è viva, / ha il cantuccio a me fatto, alla mia vita / pensosa e schiva’) e um significado máximo como em “Città vecchia”.*³²(1974, p. 39)

Desse modo, não nos parece exagerado dizer que a marca dessa coletânea, sua linha mestra, é justamente esse mergulho na vida e a completa aceitação desta, mesmo naquilo que ela tem de doloroso (vimos que a dor vai ser encarada até mesmo positivamente, pois será vista como um elo entre o eu e os outros seres vivos). Nesse sentido, vemos em “Dopo la tristezza” alguns versos que são emblemáticos:

E chi mi avrebbe detto la mia vita
così bella, con tanti dolci affanni,
e tanta beatitudine romita!

É uma ode à vida naquilo que ela tem de variável (*tanti dolci affanni*), ou seja, depois da tristeza e através dela o prazer da solidão contemplativa, mesmo religiosa, beata. Esse prazer contemplativo, como vimos, pressupõe a interação com o mundo, mas o último poema de *Trieste e una donna*, “La solitudine”, estabelece a ruptura, a mudança de estado de espírito do eu-lírico. Nele vemos a separação entre o eu e o mundo, não será mais por intermédio do contato com o sensível que o eu vai tentar encontrar redenção ou refúgio; a solidão, que em “Dopo la tristezza” é vista como beata oportunidade de contemplação da vida, aqui é encarada diversamente: aqui tudo se dá dentro do eu-lírico (“*sol nel mio cuore c’è il sole e la piovra*”, “*i miei occhi mi bastano e il mio cuore*”), a variação é toda interna. Esse poema marca a passagem para a tônica predominante na coletânea seguinte, “La serena disperazione”, que estudaremos a seguir. Nós aqui faremos como Saba e encerraremos com ele o capítulo.

La diversa stagione, il sole e l’ombra,
variano il mondo, che in ridente aspetto
ne conforta, e di sue nubi c’ingombra.
Ed io che a tante sue parvenze e ai miei
occhi recavo un infinito affetto,

³² “a cominciare dal primo verso della prima lirica; e di continuo oscillante tra un significato minimo (come in Trieste: ‘La mia città che in ogni parte è viva, / ha il cantuccio a me fatto, alla mia vita / pensosa e schiva’) e un significato massimo come in Città vecchia.”

non so se rattristarmi oggi dovrei,
se lieto andar quasi di vinta prova:
son triste, e fa una sí bella giornata;
sol nel mio cuore c'è il sole e la piova.
D'un lungo inverno so far primavera;
dove la via nel sole è una dorata
striscia, a me stesso do la buonasera.
Le mie nebbie e il bel tempo ho in me soltanto;
come in me solo è quel perfetto amore,
per cui molto si soffre, io piú non piango,
che i miei occhi mi bastano e il mio cuore.

CAPÍTULO 2

Resgate do canto

2.1 – Permanência e ruptura

La serena disperazione (1913-1915) pode ser vista, em certo sentido, como um desdobramento, um eco de *Trieste e una Donna* (1910-1912). Veremos reaparecer aqui diversos dos temas, figuras e recursos poéticos usados por Saba na coletânea anterior, mas com um diferencial, os poemas agora serão desprovidos daquela carga de densidade dramática vista anteriormente. Os versos, apesar da repetição temática, são vazados por uma angústia que, longe da serenidade declarada no título, também já está distante da carga de vitalidade decorrente da atmosfera conflituosa de *Trieste e una donna*. Lavagetto verá em *La serena disperazione* o início de um período marcado por uma diminuição brusca de “temperatura”, em suas palavras: “Com *La serena disperazione* se inicia, no *Canzoniere*, um período destinado (salvo esporádicas interrupções) a estender-se até *Preludio e canzonette*: registra-se uma espécie de brusca diminuição de temperatura”³³ (1974, p. 103). Em que pese, no entanto, essa diminuição de tom, “os resíduos triestinos (não digo só estradas, casas, cafés, tavernas, mas a felicidade cantante daquelas imagens e a melancolia, às vezes, daquele canto) aqueles resíduos se prolongam ainda na nova coletânea”³⁴ (1963, p. 73), ressalta Portinari. Dessa forma, comparecem aqui todos esses elementos citados pelo crítico, mas sem a mesma carga de vitalidade que os acompanhava anteriormente.

Esse ecoar de *Trieste e una donna* em *La serena disperazione*, veremos adiante, estaria associado a um vazio de inspiração, a um vácuo mesmo do canto, e acarretaria uma tentativa de recuperação da poesia por meio da memória, da recorrência à lembrança como instrumento de resgate poético. Nas palavras de Ettore Caccia, “o poeta não tem mais motivos de inspiração naquele seu coração vazio, e retoma então, entre as mãos, todos os seus temas”³⁵ (1967, pág. 152). Mas essa ensaiada recuperação não se fará a contento, pois, segundo o mesmo crítico, estilisticamente tal tentativa de resgate vai transparecer num realismo diverso daquele visto na coletânea anterior: em contraste com o realismo expressivo de antes, veremos agora uma dureza e mesmo uma fragmentação em tudo destoantes do

³³ “Con *La serena disperazione* inizia, nel *Canzoniere*, un periodo destinato (salvo sporadiche interruzioni) a protrarsi fino a *Preludio e canzonette*: si registra una specie di brusca diminuzione di temperatura”

³⁴ “residui triestini (non dico solo strade, case, caffè, taverne, ma la felicità cantante di quelle immagini e la malinconia, a volte, di quel canto) quei residui si prolungano ancora nella nuova raccolta”

³⁵ “il poeta non ha più motivi d'ispirazione in quel suo cuore vuoto, e riprende allora tra mano tutti i suoi temi”

percebido anteriormente. Os ecos “estilísticos dessa postura se revelam no retorno a um realismo que todavia não é mais aquele de um tempo, colorístico, expressivo, provocante, mas um realismo duro, anguloso, todo cantonado, até mesmo um pouco fragmentário”³⁶ (Caccia, 1967, p. 152). Desse modo, *La serena disperazione* poderia ser lida por um viés que tenha por horizonte essa articulação entre a tentativa de resgate e ao mesmo tempo a ruptura decorrente do fracasso da empreitada, tendo permanência e mudança como perspectivas, em total consonância com o título oximórico da obra, serenidade desesperada ou desespero sereno.

A respeito da continuidade entre essas obras, Portinari põe em relevo um dado óbvio mas que confirma o que temos dito, as duas coletâneas se complementam mesmo do ponto de vista das datas de composição: uma em 1910-1912 e a outra em 1913-1915. Tal complementaridade se vê até mesmo em certas rupturas, que em última instância seriam na verdade continuação, pois algumas delas se iniciam já no final de *Trieste e una donna*. A saber, no capítulo anterior, vimos que o poema “La solitudine”, último daquela coletânea, estabelece um cisma em relação ao conjunto da obra: se ao longo desta a vida era aceita com tudo o que ela comporta de variável – aceitação que estabelecia um vínculo o qual de certo modo podia reconfortar o eu-lírico, mesmo quando a união com o sensível lhe revelasse a experiência da dor inerente a tudo o que é vivo – em “La solitudine”, diferentemente, vemos demarcada uma espécie de separação, de contraste mesmo entre a vida interior e o mundo exterior. Essa experiência da rachadura, da ruptura entre a dimensão do sensível e aquela do espiritual será uma das tônicas de *La serena disperazione*, mas se inicia já em *Trieste e una donna*.

Mais além, como vimos já no capítulo anterior, a confluência entre sensível e espiritual tinha uma forte relação com a crise conjugal entre Saba e Lina; ou seja, o personagem Saba procurava no contato com o mundo um refúgio para as dores causadas sobretudo por essa crise. Também vimos que em *Trieste e una donna* Lina consegue tomar para si uma independência até então inaudita no Canzoniere: até “Casa e campagna” ela era situada e definida pelo poeta, enquanto na coletânea seguinte tudo muda e ela passa a definir a si mesma. Nesse sentido, lembramos novamente Lavagetto, o qual também vê em “La solitudine” uma ruptura em relação ao todo de *Trieste e una donna*, mas para quem esse poema marca na verdade o sucesso da empreitada empreendida pelo eu-lírico ao longo da

³⁶ “stilistici di questo atteggiamento si rivelano nel ritorno ad un realismo che tuttavia non è più quello di un tempo, coloristico, espressivo, provocante, ma un realismo duro, angoloso, tutto spigoli, anche un poco frammentario”

coletânea, isto é, é o momento em que o personagem Saba consegue retomar as rédeas e livrar-se da influência de Lina, consegue finalmente levar a termo o penoso e longo processo de exorcismo da figura da mulher. Sim, parece que *Trieste e una donna* se configuraria mesmo como um longo trabalho de retomada de si e de libertação da decisiva influência de Lina/Carmen. Nas palavras do crítico:

[...] a última poesia de Trieste e una donna, “La solitudine”, se move já num clima diverso: a ressurreição se revela precária e Lina sai do círculo da poesia. Todas as possibilidades dramáticas são queimadas no arco de uma coletânea em que a intensidade dos eventos suspendeu todo seu possível futuro: ela é reabsorvida pelas sombras, precipita nos bastidores. Estamos já na Serena disperazione.³⁷ (1974, p. 103)

Lavagetto mostra que a figura de Lina teria esgotado suas possibilidades dramáticas e por isso vai ser reabsorvida pelas sombras, aparecendo só eventualmente a partir de *La serena disperazione*, e nunca mais com a força e a densidade visíveis em *Trieste e una donna*. Ela deixará definitivamente o primeiro plano e passará a ser sempre definida e situada por Saba. Desse modo, se Lina foi em parte responsável pela busca de união entre o eu-lírico e o mundo exterior, vai ser também ela, em certa medida, responsável pela ruptura perceptível em *La serena disperazione*: o processo de libertação empreendido pelo eu-lírico foi de tal modo extenuante que teria gerado essa preponderância da introspecção em detrimento da confluência com o sensível. Mais além, se agora o eu-lírico goza novamente de independência, já não existiria tanta necessidade de buscar consolação no exterior, e o mergulho em si mesmo vai se fazer prevacente. Contudo, o processo de interiorização não vai livrá-lo da angústia e da dor; ao contrário, a pura introspecção reforçaria tais estados de ânimo e o eu-lírico se vê compelido a tentar novamente no contato com o mundo uma saída. Mas, como dissemos no início, tal liame não se estabelecerá mais naturalmente e a *spaccatura*, a rachadura, como diz Pinchera, tornar-se-á definitivamente evidente.

2.2 – O cisma como motor da tentativa de escape

³⁷ “l’ultima poesia di Trieste e una donna, La solitudine, si muove già in un clima diverso: la resurrezione si rivela precaria e Lina esce dal cerchio della poesia. Tutte le sue possibilità drammatiche sono divampate nell’arco di una raccolta dove l’intensità degli eventi ha sospeso ogni suo possibile avvenire: viene riassorbita dalle ombre, precipita nel retroscena. Siamo già nella Serena disperazione”

Se *La serena disperazione* é marcada pelo signo da rachadura, o poema de abertura da coletânea, “Il garzone con la carriola”, é a manifestação mais nítida dessa experiência de dissociação entre os aspectos da subjetividade e o mundo exterior. Ele é estruturado com base na oposição entre dentro e fora, vida interior e vida exterior. Sim, oposição nos parece a palavra justa nesse instante. Vamos ao texto:

È bene ritrovare in noi gli amori
perduti, conciliare in noi l’offesa;
ma se la vita all’interno ti pesa
tu la porti al di fuori.

Spalanchi le finestre o scendi tu
tra la folla: vedrai che basta poco
a rallegrarti: un animale, un gioco,
o, vestito di blu,

un garzone con una carriola,
che a gran voce si tien la strada aperta,
e se appena in discesa trova un’erta
non corre piú, ma vola.

La gente che per via a quell’ora è tanta
non tace, dopo che indietro si tira.
Egli piú grande fa il fracasso e l’ira,
piú si dimena e canta.

A leitura da primeira estrofe inicialmente desautorizaria a nossa interpretação: em vez de oposição, aparentemente o que se vê é uma tentativa de conciliação entre os dois pólos, já que o eu-lírico aconselha a, quando a vida se fizer demasiado pesada interiormente, levá-la para fora e tentar na interação com o mundo uma saída. Entretanto, nessa mesma estrofe, nos dois versos finais, claramente a oposição se faz notar por meio da disposição paralela entre *all’interno* e *al di fuori*: por mais que haja a tentativa de união, agora ela não se dá de modo natural como em *Trieste e una donna*, em que a própria estrutura das rimas muitas vezes

remetia para essa direção. Aqui há a vida *all'interno* e a vida *al di fuori*, ou seja, é como se o eu-lírico forçasse o contato entre essas duas instâncias mas de uma maneira que deixa entrever certo artificialismo. A segunda estrofe parece reiterar essa idéia, pois ela se inicia com um verso que traz em si o convite para o contato com o mundo, por meio das palavras *spalanchi* e *scendi*. *Spalancare* significa arreganhar, arregalar e traz em si uma idéia de esforço, de força mesmo, como se o movimento não fosse natural (diferente seria se ele usasse o verbo *aprire*), isto é, agora é necessário arreganhar as janelas, fazer certo esforço para sair de si. Por outro lado, *scendi* (desce) remete ao distanciamento do mundo exterior em que se encontra o eu-lírico, agora é necessário descer em meio ao mundo, sair da reclusão; se antes bastava errar pela cidade e estabelecer por meio do olhar e dos sentidos o contato com o mundo exterior, agora é necessário um esforço maior, pois o eu-lírico está retraído em si mesmo. Vale notar a menção às figuras recorrentemente portadoras de alegria em *Il Canzoniere*, os animais e as crianças (*basta poco a rallegrarti: un animale, un gioco, o, vestito di blu, un garzone*). E aqui vemos justamente uma figura de criança a ser retratada no ápice de seu divertimento: como vimos em *Il fanciullo* e *Il giovanetto*, de *Trieste e una donna*, um garotinho irrompe diante de nossos olhos a se divertir e a interromper o fluxo das pessoas entretidas em seus afazeres. De novo a brincadeira infantil como elemento de distração capaz de resgatar o eu-lírico da angústia e da dor. Esse menino, dirá o poeta em SC, em alusão à freqüente aparição de crianças em sua poesia, é “também um irmão de Glauco, «um dos meninos de Saba»³⁸ (1948, p. 164); “Glauco” é o título de notório poema presente em seu primeiro livro, *Poesie dell'adolescenza e giovanilli*. A respeito da presença desses garotos, Piero Raimondi, em discreta mas essencial obra sobre Saba, citando Longobardi, dirá:

Observa Longobardi que Saba experimentava «uma curiosidade acerca das criaturas, especialmente daquelas em que a vida ferve mais livre e nova, animais, mulheres, mulheres-animais», acerca de tudo aquilo que tinha espontaneidade, frescor, alegria de viver, fantasia.

Assim, entram em cena os meninos e as meninas; esses meninos, com freqüência trabalhadores de serviços pequenos ou moleques, atraem o olhar e o interesse de Saba porque são a juventude, a vida que se mostra à vida, talvez até mesmo com aquela desarmada deselegância da qual se falou do próprio Saba. E nesses garotos [...] Saba procura um eco de si mesmo (já notamos isso) e se sente atraído, como se neles revivesse alguma coisa do «piccolo Berto» [...] alguma coisa que ele traz consigo como lembrança, com uma nostalgia ao mesmo tempo doce e aguda.

Não há morbosidade neste motivo sabiano; e o próprio fato de ele usar

³⁸ “anche un fratello di Glauco, «uno dei ragazzi di Saba»”

para eles nomes míticos (Glauco, Telemaco), que reevocam, por analogia, Narciso e Ganimede, parece indicar justamente uma abstração emblemática, que transfigura o dado realístico inicial, o qual às vezes (como em “Frutta erbaggi”) permanece intacto, com um frescor grego.³⁹ (Raimondi, 1974, p. 124)

Raimondi observa bem que esses meninos que aparecem recorrentemente ao longo de todo *Il Canzoniere* representam a juventude, ou melhor, são a própria juventude e a leveza, são criaturas ligadas à vida naquilo que ela tem de mais positivo, o movimento, o frescor, a espontaneidade, a alegria mesmo de estar vivo. Atentemos, por exemplo, para o fato de que, sempre que menciona a vida, Saba, além de freqüentemente representar a brincadeira, o jogo, também utiliza verbos de movimento como *si dimena*, *s'agita* etc. Desse modo, o ato de representar tais crianças em movimento encerraria em si uma vontade de se ligar a toda essa leveza que, com os anos, naturalmente vai-se perdendo: seria uma maneira de tentar encontrar um eco do Saba menino, *il piccolo Berto* (o qual posteriormente será até motivo de toda uma coletânea). Em última instância, ele parece querer limitar e mesmo escapar à angústia e à dor, refugiando-se nostálgicamente em imagens de crianças, as quais remetem a um tempo mais feliz: “é enfim a inocência, esta também em diversos graus, a salvá-lo de seu mal de dentro”⁴⁰ (Portinari, 1963, 76).

Interessante o recurso percebido por Raimondi: para tornar abstratas as figuras desses meninos e transfigurar o realismo da representação, Saba nomeia-os freqüentemente com nomes mitológicos, fazendo com que identifiquemos neles exatamente a vida e o frescor. Ao retirar deles a carga de particularidade, o poeta os transporta para uma área mais abstrata em que eles deixam de ser garotos específicos para se tornarem a imagem da juventude e da espontaneidade infantis. Talvez esteja relacionado a esse aspecto também o freqüente recurso a estruturas narrativas próximas ou deliberadamente fabulescas, em que o tom de apólogo imprime nos poemas contornos de exemplaridade, como que rompendo com o que Raimondi

³⁹ “Osserva il Longobardi che Saba provava <<una curiosità verso le creature specie là dove la vita ferve piú libera e nuova, animali, donne, donne-animali>>, verso tutto ciò che aveva spontaneità, freschezza, gioia di vivere, fantasia.

Entrano così in scena i ragazzi e le fanciulle; questi ragazzi, spesso mozzi o monelli, attirano lo sguardo e l'interesse di Saba perché sono la giovinezza, la vita che si affaccia alla vita, forse anche con quella disarmata goffaggine di cui si è parlato di Saba stesso. E in questi ragazzi [...] Saba cerca un'eco di se stesso (lo abbiamo notato) e si sente attratto, come se in essi rivivesse qualcosa del <<piccolo Berto>> [...] qualcosa che egli porta in sé come ricordo, con una nostalgia dolce e acuta insieme.

Non c'è morbosità in questo motivo sabiano; e il fatto stesso che egli usi spesso per loro nomi mitici (Glauco, Telemaco), che rievochi, per analogia, Narciso e Ganimede, sembra indicare appunto una loro astrazione emblematica, che trasfigura il dato realistico iniziale, che talvolta (come in Frutta erbaggi) resta invece intatto di una freschezza greca.”

⁴⁰ “è infine l'innocenza, anch'essa per diversi gradi, a salvarlo dal suo male di dentro”

chamou de representação realista.

É sintomático, portanto, que “Il garzone con la carriola” abra a coletânea, mas não somente por estabelecer a ruptura entre exterior e interior, e sim, também, pelo fato de reiterar a idéia de que está na juventude a positividade e o frescor da vida. Se em *Trieste e una donna* o contato com o mundo teria servido de tentativa de consolação e refúgio para as dores advindas sobretudo da crise conjugal vivida por Saba, em *La serena disperazione*, talvez por causa da comentada rachadura entre sensível e espiritual, vai ser na lembrança que o eu-lírico vai procurar se refugiar. Assim, de modo ambivalente, fixar-se nas figuras infantis seria uma maneira de tentar um consolo, um amparo para as dores; mas também a manifestação de um nostálgico desejo de recuperar um “tempo che fu” (Saba, 1948, p.451). E, nesse sentido, vale lembrar que Saba vai indicar como principal da coletânea exatamente um poema que se baseia na representação de uma figura das mais doces do *Canzoniere*, um garoto do campo chamado Guido, o qual lhe inspira muito de si mesmo, como se ele se reconhecesse mesmo no mocinho:

Sul campo, ove a frugar tra l'erba siede,
mi scorge, e in fretta a sé mi chiama, o impronto
s'appressa, come chi un compagno vede;

sciocchissimo fanciullo, a cui colora
le guance un rosa di nubi al tramonto,
e ai quindici anni non par giunto ancora.

Parla di neviccate e di radicchi,
e del paese ove ha uno zio bifolco.
Poi, senza ch'altri lo rincorra o picchi,

fugge da me che intento l'ho ascoltato;
or lo guardo tenersi bene al solco,
non mai, correndo, entrar nel seminato.

Giunto al cancello, lo vedrò in quel tratto
tornarmi, se non fa il verso al tacchino,
o non mi scorda per l'amor che ratto

nasce tra un cane giovane e un bambino.

“Come chi un compagno vede”, o garoto que está sentado em meio às plantas vê o eu-lírico e imediatamente o chama ou logo se avizinha; ou seja, como quem reconhece, ou consegue ver (*mi scorge*) um companheiro na figura do adulto, ele se aproxima e começa um diálogo. É como se entre um e outro existisse uma cumplicidade que não respeita as diferenças entre ambos: o menino fala de nevadas e chicórias, coisas sem importância, corriqueiras, pequenas e bobas como ele próprio (*sciocchissimo fanciullo*) e o eu-lírico o escuta atentamente (*intento l’ho ascoltato*), como se ele falasse de coisas com as quais compartilha. Nesse momento, não há como não relacionar esse poema com a poética de Saba e sua “Musa dai semplici panni”, das pequenas coisas quotidianas, e talvez resida aí o motivo da interação entre ele e Guido. Todavia, sobressai-se aqui o fato de que, em sua simplicidade, o mocinho o reconhece como igual, e o eu-lírico também vê nele algo de si mesmo:

[...]

Guido ha qualcosa dell’anima mia,
dell’anima di tante creature;
e tiene in cuore la sua nostalgia.

Gli dico: «Non verrai con me a Trieste?
Là c’è il mestiere per tutti, e c’è pure
da divertirsi domeniche e feste».

«Laggiù dove ci son – dice – gli slavi?»
«Vedessi – dico – la bella montagna,
e il mar dove d’aprile già ti lavi».

«E a Tripoli – risponde – c’è mai stato?»
e si piega a frugar tra l’erbaspagna,
e a mostrarmi un radicchio che ha strappato

«Vedessi i nuovi bastimenti, il molo
di sera»... e vedo irradiarsi in volto

Guido, che vuol andare, oh sí, ma solo

a Casalecchio, ove ha uno zio bifolco.

Vemos que existe o reconhecimento da similaridade entre ele e o garoto (*Guido ha qualcosa dell'anima mia*). Tal interação também se deve à nostalgia que ambos guardam dentro de si, pois, como o eu-lírico, Guido “tiene in cuore la sua nostalgia”. O eu-lírico quer retornar para sua cara Trieste, tenta exaltar a cidade e convida o menino a ir consigo, mas este na verdade também alimenta um desejo nostálgico: Guido deseja retornar para Casalecchio (*vuol andare, oh sí, ma solo a Casalecchio*), onde tem um tio camponês. Interessante perceber que entre a nostalgia de um que quer retornar para Trieste e aquela do outro que almeja ir para Casalecchio, existe ainda a nostalgia que se vai fazendo perceber por parte do eu-lírico em relação à própria infância, e isso se torna evidente pela afetividade com que ele retrata o garoto e seus afazeres. Vale mencionar ainda o fato de Saba explicar que o vocativo *sciocchissimo* usado para qualificar Guido, longe de ser depreciativo, foi “extraído do apólogo do lobo e do pastor (do abade Clasio)”⁴¹ (Saba, 1948, p. 168). Aqui vemos reforçada aquela idéia de que Saba tenta aproximar as figuras infantis do *Canzoniere* daquelas de fábulas, para tornar, talvez, essas figuras mais abstratas e exemplares.

Além de Guido, outras crianças aparecem em *La serena disperazione* (seriam em número até maior, se algumas não tivessem sido excluídas da edição final do *Canzoniere*, fato ressaltado por Portinari). E percebemos que essa constante representação de meninos também estaria ligada ao próprio lamento decorrente da constatação da perda da infância, ou da percepção da distância que separa o eu-lírico, já com trinta anos, dessa fase da vida, como o próprio Saba diz em SC:

Quando Saba escreveu *La serena disperazione* tinha trinta anos. Considerava sua juventude morta e sepultada. O erro é comum. Na realidade o lamento não se deve ao fim da juventude (que aos trinta anos está na flor), mas aos últimos ramos da infância e da adolescência, àquela manhã da vida que o jovem [...] sente desesperadamente longe. Depois a prospectiva muda; no caso do Nosso mudou profundamente. Mas, na poesia que subsegue “Garzone con la carriola”, ele lamenta a perda da sua juventude, e muitas outras coisas ainda.⁴² (Saba, 1948, p. 165)

⁴¹ “tolto all'apologo del lupo e del pastore (dell'abate Clasio)”

⁴² Quando Saba scrisse *La serena disperazione* aveva trent'anni. Considerava la sua giovinezza morta e sepolta. L'errore è comune. In realtà il rimpianto non va alla giovinezza (che a trent'anni è nel fiore), ma alle ultime

Assim, o lamento não se deve simplesmente ao fato de que aos trinta anos a juventude tenha se perdido inexoravelmente, mas sim que a infância esteja cada vez mais distante, desesperadamente distante. Essa vai ser, portanto, a tônica de boa parte de *La serena disperazione*, uma tentativa não só de recuperação desse frescor infantil, mas também, por outro lado, uma espécie de queixa mesmo por ter atravessado a linha que separa o adulto da juventude. Nesse sentido, é emblemático o poema que ele menciona na citação acima, intitulado “Dopo la giovinezza”, o qual aparece logo após “Il garzone con la carriola”, pois nele vemos justamente esse tom lamentoso de quem chora a perda da juventude. Mais que isso, nele vemos um angustiado eu-lírico a declarar o vazio de seu coração (seria uma referência ao conflito com Lina?) e a tentar em outras esferas sucedâneos que o preencham. Desse modo, a primeira parte do poema inicia-se emblematicamente com o verso *Non ho nulla da fare. Il cuore è vuoto*, e a partir daí saídas várias são hipotizadas. Entre elas, a recordação, a lembrança, mas esta se mostrará uma alternativa inválida e ele aventará então a retomada do recurso utilizado ostensivamente em *Trieste e una donna*, o contato com o mundo por meio do olhar. Vamos a essa primeira parte:

Non ho nulla da fare. Il cuore è vuoto,
e senza il cuore la saggezza è un gioco.

Non potrei, per compenso, ricordare,
e come nuovo l'antico cantare?

Ma il ricordo fa male alla ferita,
che dí per dí mi riapre la vita;

e del bene goduto resta poco,
ma il male è lungo quanto il tempo e immoto.

Meglio ch'io faccia come altrove, e vada
cercando intorno a me nella contrada;

propaggini dell'infanzia e dell'adolescência, a quel mattino della vita que il giovane [...] sente disperatamente lontano. Poi la prospettiva muta; nel caso del Nostro mutó profundamente. Ma, nella poesia che segue al “Garzone con la carriola”, egli lamenta la perdita della sua giovinezza, e molte altre cose ancora.

meglio saziare sol per gli occhi il cuore,
e attendere, se mai torna, l'amore;

l'amor che ci fa nostri anche delusi,
e quando canta, canta ad occhi chiusi.

O coração está vazio e o recurso à lembrança não resolve porque o ato de recordar traz de volta a dor, reabre a ferida (*il ricordo fa male alla ferita,/che dí per dí mi riapre la vita*). Além disso, o mal é tão longo quanto o tempo, ou seja, é perene e imóvel, retornar ao passado por meio da lembrança não é garantia de fugir da dor, porque ali também ela estará; melhor será então buscar em volta de si, na interação com o mundo exterior, uma saída para esses conflitos interiores (*Meglio ch'io faccia come altrove, e vada/cercando intorno a me nella contrada;/meglio saziare sol per gli occhi il cuore*). No entanto, já vimos que a interação com o mundo exterior agora não se dá mais de modo tão natural, logo resta esperar para ver se retorna o amor, o qual também não será garantia de felicidade pois também ele nos decepciona (*ci fa nostri anche delusi*). Diante desse quadro de desolação, o tom de lamento se acentua, e na terceira parte do poema aparecem referências à morte como solução:

La vista d'una palma giovanetta
mi richiama alla tomba che m'aspetta.

La vista della terra appena smossa
mi mette innanzi un picciol mucchio d'ossa.

E se penso che il mondo è un cimitero,
questo m'è adesso quel dolce pensiero

che scaccia il tedio che dentro ristagna,
e poi tutta la vita t'accompagna.

Che resta all'uomo che sofferse tante
malinconie dell'infanzia aspettante?

ch'ebbe l'adolescenza, ogni sua ebbrezza?

Che resta oltre la prima giovinezza,

che poco fa, che a tutto fare aspira?
 Forse l'occhio che illumina ove mira.

Aqui a vista de uma jovem palmeira lhe suscita a idéia da morte (*mi richiama alla tomba che m'aspetta*), ou melhor, lembra-lhe faz lembrá-lo que agora ele está mais próximo da morte, a qual, entretanto, vai ser percebida positivamente, como talvez uma saída para toda a angústia (*se penso che il mondo è un cimitero,/questo m'è adesso quel dolce pensiero*). Vemos também, e muito mais incisivamente, a queixa, o lamento pela perda da juventude (*Che resta oltre la prima giovinezza*) e das possibilidades todas que se avistam nessa fase; isto é, a nostalgia de uma época em que tudo ainda está por fazer, em que as possibilidades são muitas, em que se tem diante de si todo o futuro e, atrás, pouco passado. E ele próprio trata de nos responder: de todo esse período talvez a única coisa que resta são os olhos (*Forse l'occhio che illumina ove mira.*).

2.3 – A fuga da dor

Em “Dopo la giovinezza”, portanto, é a dimensão da lembrança que prevalece por meio das tentativas de recuperação; recuperar, em última instância, estaria associado ao ato de recordar. No entanto, a recordação aparece como um coeficiente de reavivamento da dor, porque lembrar significa reviver o sofrimento, de modo que a dor é a motriz para as tentativas de escape. Tal atitude contrasta com o que vimos em *Trieste e una donna*, em que a dor é nietzschianamente inserida como uma das dimensões da vida, e aceita como tal, parte importante da existência. Recordemos a esse propósito um trecho do poema “La moglie”: *i miei mali/sono miei, sono all'anima mia sola;/non li cedo per moglie e per figliola,/non ne faccio ai miei cari parti uguali*, isto é, a dor é cara ao eu-lírico o qual a retém consigo e não a divide nem com esposa nem com filha, pois no íntimo ela é um dos elementos pertencentes àquela “calda vita” tão gratamente acolhida. Em *La serena diperazione* vemos uma postura diversa, o eu-lírico parece querer fugir todo o tempo da dor, como temos mostrado, procurando o consolo em diversas outras esferas, e isso como resultado de uma nova postura diante da vida. Nas palavras de Pinchera, nessa coletânea vemos

*não mais a vida aceita na sua integridade, em seus aspectos diversos e às vezes opostos, mas sempre convergentes, como em Trieste e una donna. Entre a humilde multidão de “Città vecchia” o poeta tinha tido uma revelação do infinito; aqui na Serena disperazione, a multidão, pelo contrário, lhe é útil para não pensar na própria pena, para distrair-se, para encontrar um refúgio.*⁴³ (1974, p. 55)

A vida não é mais aceita em sua integridade (talvez reflexo daquele movimento introspectivo anteriormente comentado), e não pensar na dor é a nota predominante. Mas se agora prevalece a fuga desse sentimento, ao menos em um momento ele vai aparecer em perspectiva diversa, retomando aquela tônica hebraica já comentada no capítulo anterior e que tem por foco a perenidade e a imutabilidade do mal. Contudo, não em contradição com o que acabamos de dizer: vemos em “Il patriarca”, numa estrutura antitética, o mal e o bem em oposição, por meio da bíblica figura de um velho agricultor transformado em patriarca. Este teria fecundado todo um mundo novo (*un mondo nuovo ha di sé fecondato*), mas em que pese toda sua força e fertilidade, ele não ignora *che la vita è un male, che la vita è il peccato originale*, apesar de tudo ele *gode, e pensa: Felice il non nato!*: feliz aquele que não nasceu por ter escapado ao pecado original e à dor que é inerente a tudo, imutável e perene. O ancião goza a existência e a apreciação de seu legado, sem perder de vista o substrato doloroso da vida. Ele não foge, aceita. Nesse sentido, aparentemente toda nossa argumentação anterior poderia ser questionada, não fosse pelo fato de que, apesar de “Il patriarca” ser um momento em que há a aceitação do caráter doído? da existência, isso acontece por intermédio de uma figura distanciada por meio da figuração pictórica que Saba credits à influência de um pintor chamado Vittorio Bolaffio (mais ref. dele) reformular esta frase. A dor é aceita, mas de modo distanciado, intermediada pela figura do ancião: o eu-lírico se põe à distância. Logo, esse poema não nos contradiz, e podemos repetir: em *Trieste e una donna*, mesmo os opostos tendiam à convergência; agora, é prevalecente uma estrutura antitética em que nada conflui e, ao contrário, como desde o início temos ressaltado, paira tendência à oposição. Decorre, portanto, dessa característica a aparente incongruência do título da coletânea, pois que a angústia e o sofrimento perpassam a inteira obra, gerando toda a busca por saídas ?? fugir do? o mal, em linha incoerente com a serenidade propalada. Esta se faz evidente só no horizonte da expectativa, da busca, enquanto o desespero prevalece. E temos dito que em *La serena*

⁴³ “non piú la vita accettata nella sua integrità, nei suoi aspetti diversi e talora opposti, ma sempre convergenti, come in Trieste e una donna. Tra l'umile folla di Città vecchia il poeta aveva avuto la rivelazione dell'infinito; qui nella Serena disperazione, la folla invece gli è utile per non pensare alla propria pena, per distrarsi, per trovare un rifugio”.

disperazione a dimensão da memória externada por meio do tom nostálgico dos poemas vai ser o escape recorrente.

2.4 – A lembrança

Nesse panorama de fuga da dor e da angústia experimentada no presente, cuja manifestação mais evidente é o foco nas figuras infantis e na lembrança de tempos felizes, o poema “Un ricordo” impõe-se como central. Neste poema percebemos também, em última instância, o lamento pelo fim da juventude, por meio de um eu-lírico insone que revê seus encontros com um amigo de infância (amigo este que descobriremos ser seu primeiro amor), e vemos plasmada a intuição da passagem: na lembrança, a passagem da infância para a adolescência; no momento em que se lembra, a passagem da juventude para a vida adulta:

Non dormo. Vedo una strada, un boschetto,
che sul mio cuore come un'ansia preme;
dove si andava, per star soli e insieme,
io e un altro ragazzetto.

Era la Pasqua; i riti lunghi e strani
dei vecchi. E se non mi volesse bene
pensavo e non venisse più domani?
E domani non venne. Fu un dolore,
uno spasimo verso la sera;
che un'amicizia (oggi lo so) non era,
era quello un amore;

il primo; e quale e che felicità
n'ebbi, tra i colli e il mare di Trieste.
Ma perché non dormire, oggi, con queste
storie di, credo, quindici anni fa?

Saba estrutura o poema a partir da tensão entre o passado e o presente, o fato de que se

lembra e o momento em que se lembra (o da insônia). Essa tensão acaba misturando os tempos, a ponto de o passado perdurar no presente e impedir o sono do eu-lírico. Apesar de tratar de uma lembrança, a qual exigiria obviamente um verbo no tempo pretérito, o poema inicia-se enfaticamente com o tempo presente: *Non dormo*, presentificando a ação. Em seguida, a especificação do motivo da insônia com o uso do verbo *ver* também na 1ª pessoa do presente do indicativo: *Vedo una strada, un boschetto*, como se o eu-lírico estivesse naquele momento diante do bosque e da estrada; depois, o uso de *premer*, novamente no presente: *che sul mio cuore come un'ansia preme*, quando especifica o efeito da vista do bosque e da estrada em seu coração. Vale ressaltar a repetição do fonema *\m* nesse verso, que reforça o sentido negativo da ânsia que preme o coração do eu-lírico.

Até aqui os verbos estão no presente e a sensação que se tem é de que realmente o eu-lírico encontra-se diante da cena da infância. Só posteriormente é que se suspeita tratar de uma lembrança, quando ele usa o tempo verbal mais adequado à evocação desta, o imperfeito (*si andava*), para especificar que o bosquinho e a estrada eram os locais de encontro/isolamento entre o eu-lírico e um mocinho, e para indicar a continuidade, a recorrência com que os dois se encontravam naquele local. Até esse momento, passado e presente estão de tal modo inbricados que, não fossem o título, *Un ricordo*, e a sentença inicial, *Non dormo*, não se poderia dizer que a visão refere-se ao passado. Logo, a lembrança é tão viva que se poderia até mesmo pensar que não se trate de uma mera recordação, mas de algo constituinte do presente do eu-lírico. Neste momento valeria citar Freud, por quem Saba foi decisivamente influenciado, e para quem os acontecimentos da infância têm direta relação com a maneira de ser do indivíduo adulto, além de serem, muitas vezes, recriações e elaborações, operadas a partir do presente, de fatos, em alguns casos, até mesmo não ocorridos. Portanto, essa tensão entre passado e presente seria intrínseca ao ato de recordar. Para reforçar esta idéia, na segunda estrofe, o poema toma ares de fábula, por meio da introdução enfática do verbo *ser* (*essere*) no imperfeito do indicativo (*Era la Pasqua*), início típico de narrações de fábulas infantis.

Ainda na segunda estrofe, o eu-lírico situa temporalmente numa Páscoa passada o fato recordado. Ao situar a ação na Páscoa, termo provindo etimologicamente do hebraico *pessach*, que significa passagem, o eu-lírico estaria estendendo a tensão não mais somente à relação passado/presente, mas sim à relação passado/presente/futuro, pois essa comemoração cristã refere-se à ressurreição de Cristo: ressurreição implica necessariamente em renovação

após a morte, morre-se e se renasce, renovado. Cristo morreu porque era o “cordeiro de Deus que tira o pecado do mundo”, porque veio para o mundo já com a missão de renovar e redimir a humanidade. Sua morte simboliza a passagem para a salvação, é necessário morrer para o passado e o presente pecaminosos e renascer para Cristo, processo simbolizado pelo batismo nas águas. Logo, a ressurreição oporia passado/presente ao futuro redentor. Mais além, se se pensa no uso que se fazia do termo *pessach* na época pré-mosaica, também se verifica essa oposição, pois para os pastores nômades essa era uma festa de comemoração da primavera, estação do ano identificada com a simbologia de renovação, visto vir logo após a estação associada à tristeza, o inverno. Ademais, mesmo na comemoração judaica da *Pessach*, que Saba, como descendente, não só de cristãos, mas também de judeus, conhece, verifica-se nitidamente a idéia de passagem e, por conseguinte, a mesma oposição entre passado/presente/futuro: trata-se da comemoração do Êxodo, quando Moisés guiou o povo hebreu em fuga dos egípcios através do deserto, durante quarenta anos, até que chegassem à terra prometida, depois da travessia/passagem do Mar Vermelho, cuja simbologia também remete ao batismo. Para cristãos e judeus, a Páscoa implica, portanto, além de alegria, muito sofrimento: para judeus, por reviver sempre a sina do povo sem pátria e também por remeter a todas as agruras a que se submeteram até chegar à terra prometida; para cristãos, não menos sofrida é a lembrança da perda do redentor filho de Deus brutalmente crucificado. Logo, a Páscoa tem dupla simbologia, positiva e negativa: renascimento e salvação, mas também morte, dor e sofrimento. Ao situar temporalmente a lembrança durante esses festejos, o eu-lírico evoca no poema toda essa referência simbólica.

Para compreender o uso dessa simbologia da Páscoa e também a tensão passado/presente/futuro é necessário pensar que o momento de escrita dos poemas do livro *La serena disperazione* é dos mais atribulados e desgastantes emocionalmente para Saba. Já vimos que ele saía de extenuante crise conjugal e encontrava-se diante da perspectiva de definitivo encerramento de um ciclo de vida iniciado e marcado pela infância: a juventude que se ia perdendo. Esse processo poderia ser identificado com a idéia de morte, mas ao mesmo tempo o início, o nascimento de um novo ciclo, o da vida adulta. Contudo, ele inverte essa simbologia, e o nascimento, a renovação, em vez de serem positivos, são vistos como negativos, com pesar pelo que ficou e ao qual se está ainda totalmente ligado (haja vista a confusão/tensão entre passado e presente vista no poema), e com a angústia do que está por vir. A passagem é negativa para ele, relembremos o que Saba diz em SC: “Considerava a sua

juventude morta e spultada”⁴⁴ (1948, p. 165). No próprio poema *Un ricordo*, o início da segunda estrofe é emblemático do juízo negativo em relação aos velhos: *Era la Pasqua; i riti lunghi e strani dei vecchi*; em oposição ao eu-lírico e seu amigo, os velhos, identificados com os rituais longos e estranhos. Ao qualificar os rituais de longos e estranhos, o eu-lírico indica como os percebe, com desprazer, já que o tempo psicológico tem uma dinâmica diferente do tempo cronológico: a percepção de passagem daquele varia de acordo com o estado de ânimo de cada um e um segundo pode parecer uma hora para quem está aguardando impaciente por algo, ou para quem está participando de alguma celebração da qual não está gostando nem um pouco. Com relação ao adjetivo *strani*, este se origina do latim *extraneus*, *a, um*, que significa “que é de fora, que não faz parte de”, e se justifica na medida em que esses rituais estão ligados a um mundo do qual o eu-lírico não faz parte, ao qual não pertence, mas no qual o poeta, à beira dos 30 anos, adentra irremediavelmente.

Essa idéia de dor se irradia por toda a segunda estrofe: vê-se, por exemplo, no quarto e quinto versos, em que o eu-lírico especifica sua sensação ao ver que seu amigo não apareceria: *Fu un dolore, uno spasimo fu*. A dor predomina a tal ponto que acaba por determinar a grande descoberta narrada: a descoberta do amor, cuja leitura é de dor, não de prazer. Só mais tarde (*oggi lo so*), quando rememora, é que o eu-lírico vai se dar conta de que aquilo era realmente amor, não somente amizade: novamente a tensão passado/presente se evidencia, calcada na idéia, já mencionada, de que essa tensão seria inerente ao ato de recordar. A contaminação da descoberta do sentimento amoroso pela dor da ausência do amigo é estabelecida pela relação de causa introduzida pelo uso do pronome relativo *che* ligando *Fu un dolore, uno spasimo fu* ao trecho *un’amicizia (oggi lo so) non era, era quello un amore*, em que o eu-lírico percebe ser aquela não meramente uma amizade. Se a descoberta foi dolorosa, o sentimento do amor em si não é encarado da mesma maneira. Na última estrofe, continuação da anterior, a qual termina com a palavra amor seguida de ponto e vírgula, está o trecho *il primo*, isolado, em minúsculas, entre ponto e vírgula: o primeiro amor; em seguida fala-se da felicidade, palavra que encerra o verso e que acaba por impregnar positivamente a idéia de amor, sobretudo quando, no verso seguinte, diz-se que se gozou de muita felicidade, entre as colinas e o mar de Trieste. Ademais, o fato de ter-se isolado *il primo*, de maneira tão enfática, logo no início do verso, sugeriria que outros se seguiram, ou que este, pelo fato de ter sido o primeiro, foi muito marcante. Nos dois últimos versos do

⁴⁴ “considerava la sua giovinezza morta e sepolta”

poema, o eu-lírico, por meio da pergunta: *Ma perché non dormire, oggi, con queste storie di, credo, quindici anni fa?* situa temporalmente a lembrança, 15 anos atrás. Se lembramos que Saba, neste momento, beira os 30, poderíamos dizer que se trata de uma lembrança da passagem da infância para a adolescência: novamente a idéia de passagem. Vemos também que a lembrança (o passado) está mais viva que nunca no presente do eu-lírico, tanto que este não consegue dormir ao recordá-la. Assim, essa pergunta justificaria o quanto exposto até o momento referente à tensão passado/presente/futuro. Novamente, recorrendo aos dados biográficos de Saba, vemos que no instante de passagem, mas de uma passagem atribulada e de grande turbamento em sua vida, ele recorre a uma lembrança de outro momento também de atribulação, mas de certo modo positivo, o da descoberta do amor e da passagem para um novo patamar, o da adolescência, o qual ainda está vivo nele a ponto de fazê-lo perder o sono.

“Un ricordo” pode ser lido, então, pelo viés do escape, ou seja, o poema pertenceria àquela dimensão da lembrança que, em última instância, se revela um instrumento de fuga. Nessa mesma direção, vemos outro poema, intitulado “L'osteria «All'Isoletta»”: nele percebemos novamente a ambivalência entre interno e externo, mas associada à memória. O eu-lírico, aparentemente insone, busca em seus pensamentos motivos que o façam fugir da *aspra rissa* que ele trava dentro de si (*e piú feroce quanto è solo interna*). Numa espécie de gradação, ele vai tentar essa fuga na lembrança de outras lutas maiores, externas, famosas como as refregas de Lissa e dos Balcãs, até chegar à recordação de sua cara Trieste e do velho gueto judaico: a partir daí ele vai finalmente evocar, de novo por meio de reminiscências, seu refúgio na cara taverna chamada “All'Isoletta” (*infine mi rifugio a una taverna*). Tal nome, segundo comentário do poeta em SC, deve-se justamente à pintura da ilha situada nas paredes internas, cuja representação vemos numa das estrofes:

La notte, per placare un'aspra rissa,
e piú feroce quanto è solo interna,
penso lotte piú estranee: penso Lissa,

i Bàlcani, Trieste, il vecchio ghetto;
infine mi rifugio a una taverna;
dal suo solo ricordo il sonno aspetto.

Deserta com'è lungo il caldo giorno,
 sulle pareti un'isoletta è pinta,
 verde smeraldo, e il mar con pesci ha intorno.

Ma di fumi e di canti a notte è piena;
 un dalmata ha con sé la più discinta;
 ritrova il marinaio la sirena.

Io ascolto, e godo della compagnia,
 godo di non pensare a un paradiso,
 diverso troppo da quest'allegria,

che arrochisce nei cori e infiamma il viso.

O esquema dos verbos aqui é semelhante àquele visto em “Un ricordo”, isto é, as reminiscências são representadas no presente, como se o eu-lírico estivesse realmente vivenciando aquele momento dentro da taverna. A própria descrição espacial em conjunto com a caracterização das figuras que ilustram a cena é feita de modo a transparecer o gozo (o verbo *godere* aparece duas vezes) propiciado não só pela lembrança, mas pelo próprio retorno àquele ambiente. Sim, é como se o eu-lírico estivesse ali novamente, próximo do marinheiro e do dalmata, escutando suas histórias e imerso em toda aquela atmosfera, e tudo isso lhe proporcionando um prazer que o faz esquecer a *aspra rissa* interior mencionada no início do poema.

Esse poema, em certa medida, recupera a temática de “Città vecchia”: vimos que lá o eu-lírico se redime e se purifica em contato com a torpeza do mundo, em meio à baixeza reinante nas cercanias do porto de Trieste. Aqui a situação é similar: para fugir dos conflitos interiores, da angústia interna, ele vai buscar na lembrança de um ambiente popular uma escapatória para a sua dor. Esse tema se configuraria mesmo num tópos da poesia do triestino.

Ele próprio menciona, a esse respeito, que ao lado de “Cucina economica”, da coletânea *Piccolo Berto*, nenhuma outra taverna é tão *calda* quanto *All'Isoletta*. E em “Cucina economica” vemos justamente o eu-lírico a vivenciar uma experiência de quase alumbramento (*oceano di delizie, anima mia!*) diante da visão da mensa mesa? local? onde comia em outras épocas e das pobres figuras que a freqüentavam e continuam a freqüentá-la. Ainda seguindo essa linha, vemos “Caffé Tergeste”, um dos mais conhecidos poemas de *La serena disperazione*, no qual o eu-lírico segue empreendendo a nostálgica descrição do café e de seus freqüentadores, bêbados, ladrões (*Caffé di ladri*) e prostitutas (*di baldracche covo*), café este que lhe inspira os cantos mais alegres (*io ci scrivo i miei più allegri canti.*), mas que ao mesmo tempo é o espaço privilegiado de reflexão sobre a dor e o mal que perpassam a existência (*se il nascere è un fallo, io al mio nemico sarei, per maggior colpa, più pietoso.*). Assim, o *Caffé Tergeste* é o espaço propício para a conciliação dos contrários, a reflexão sobre a dor, e ao mesmo tempo a inspiração da alegria (*con gioia oggi ti guardo*), até mesmo a conciliação de povos os mais contrastantes e conflituosos (*tu concili l'italo e lo slavo*).

Falamos de tom nostálgico em “Caffé Tergeste”, da tentativa de fugir dos conflitos interiores por meio da viva lembrança da “Osteria «All'Isoletta»” e temos falado ao longo deste trabalho em recordações e lembranças como um modo de compensação pela já impossível confluência entre exterior e interior. Podemos salientar neste momento que a maior parte dos poemas constantes de *La serena disperazione* foram elaborados na estadia bolonhesa de Saba: ou seja, é possível pensar o recurso à lembrança também como um reconhecimento da falta que lhe faz o cenário de Trieste. Vimos em *Trieste e una donna*, e já comentamos aqui, que o cenário da cidade foi decisivo na superação da crise conjugal vivida pelo poeta, pois Trieste lhe possibilitou o consolo, o refúgio mesmo de suas angústias. Desse modo, pensar a recorrência de representações de lembranças de cenários triestinos em *La serena disperazione* (os quais, vimos, podem até ultrapassar a dimensão da reminiscência e se configurar como eventos do presente) é talvez perceber a tentativa de recuperação daquele ensaiado escape para a dor, qual seja a aderência à dimensão sensível da vida, mas que parece ser proporcionado somente pelo cenário de Trieste. Mais além, como numa espiral, a recordação do cenário triestino poderia estar associada, além dessa tentativa de recuperar a confluência entre exterior e interior, também à tentativa de recuperação de temáticas, figuras, lugares e métricas anteriores (*Non potrei, per compenso, ricordare, e come nuovo l'antico cantare?*), ou seja, estaria associada a um projeto mais amplo que seria a própria recuperação

do canto, da poesia.

2.5 – A poética do sapateiro

Como temos visto, a lembrança e a memória assumem uma função complexa em *La serena disperazione*: de um lado estão vinculadas à inexorável distância que separa o eu-lírico da infância, e aí vemos as representações de diversas crianças e eventos desse período; de outro, também vinculam-se à tentativa de mitigação da angústia por meio da recuperação de elementos antes bem-sucedidos. Nesse sentido, impõe-se como essencial o comentário do poema “Il ciabattino”, o qual se configura como uma espécie de poética desse momento, pois traz condensadas muitas das características até aqui vistas. Vamos a ele:

Passò la giovanezza. Assai dispersi
le ricchezze del cuore, e spoglio invecchio.

Sapessi almeno scriver dei bei versi,

un po' troppo sonori, anche un po' vani,
nulla piú che una musica all'orecchio,
come piacciono i versi agli italiani.

Io sono... io sono appena un ciabattino.

Vecchie suola s'affanna a rifar nuove.

Un bimbo piange, pigola un pulcino

sotto il desco; ogni tratto alza la testa,
aspira l'aria che il bel verde muove
ed i colori sulle antenne in festa.

Lei, che un dí fu l'amore, oggi non canta,
 non sorride, non è la sua parola
 che una bestemmia; la fatica è tanta,

 e non basta a nutrir la famigliola.

Com um período curto e peremptório o poema se inicia de modo enfático, retomando a idéia do lamento pelo fim da juventude (“Passò la giovanezza”), em seguida vemos evidenciados os desdobramentos dessa causa: a mocidade passou e ele consumiu (“dispersi”) as riquezas do coração (provavelmente uma referência à exaustiva crise conjugal que o teria esgotado), agora envelhece nu. Tal início confirma o que acabamos de dizer: os poemas de *La serena disperazione* em grande medida transparecem uma inquietação que nos sugere um certo esgotamento do canto, como muitos críticos têm observado. Já dissemos: mesmo algumas rupturas comentadas ao longo desse capítulo se teriam iniciado antes, em *Trieste e una donna*; ademais, os poemas aqui ecoam muito do que se viu nessa obra, mas sem a mesma intensidade, um tom abaixo, ou numa temperatura mais baixa. Todo o tempo temos visto figuras que poderiam bem fazer parte da coletânea anterior; mesmo a maneira de retratar a paisagem, os temas, a relação com o sensível, a fixação nas figuras infantis como distração para a dor, e ainda o pessimismo num poema como “Il patriarca”, são todos elementos já presentes em “*Trieste e una donna*”. Desse modo, insistimos: em que pese a repetição de muito do que se viu no livro antecedente, os poemas de *La serena disperazione* não apresentam a mesma densidade dramática vista antes, e isso dever-se-ia exatamente ao fato de terem-se consumido todas as riquezas do coração. *Il cuore è vuoto*, como ele disse em “Dopo la giovanezza”, e uma saída é tentar recuperar o canto (*ricordare, e come nuovo l'antico cantare*); decorre daí a justificativa para o título do poema “Il ciabattino” (o sapateiro): agora o poeta é simplesmente um sapateiro cuja função é transformar em novas antigas solas (*io sono appena un ciabattino. Vecchie suola s'affanna a rifar nuove.*). Essa é uma possível referência justamente à empreendida recuperação de elementos temáticos anteriores: interessante que, logo após os versos que acabamos de comentar, aparecem as clássicas figuras portadoras de alegria em Saba, a criança (*Un bimbo piange*) e o animal (*pigola un*

pulcino), numa sequência repleta de positividade; subseqüentemente, a referência ao motivo catalizador do drama em *Trieste e una donna*, Lina.

Pinchera, diferentemente de Caccia, refuta essa idéia de “Il ciabattino” como uma espécie de poética do período, a poética do sapateiro. Para ele há aqui o já teorizado pelo triestino em “Quello che resta da fare ai poeti”, ou seja, em Saba “há sempre e só, com todos os riscos que comporta, aquela poética da honestidade”⁴⁵ (1974, p. 59). E o crítico segue demonstrando como o poema é composto de modo assimétrico, ou seja, como lhe falta unidade e homogeneidade. Ao seguirmos sua linha de leitura, podemos dizer também que isso se verificaria em toda a coletânea: temos visto seu caráter fragmentário, como composta de diversos quadros, vários tipos, de uma figura a outra, em total contraposição ao caráter unitário de *Trieste e una donna*, em que se via uma linha unificadora de todos os poemas, mesmo em sua diversidade. Aqui, por mais que tenhamos demonstrado que os poemas obedeceriam todos àquela dinâmica da lembrança e da memória, mais evidente se faz a fragmentação, pois a linha que os une é tênue. No dizer de Lavagetto:

*Adensa-se assim, também, a galeria dos retratos, das figuras que Saba fixa sobre as margens dos fatos com um trabalho testado e que, todavia, não consegue sempre esconder alguma incerteza na execução. A mistura se faz mais frágil; mais marcadas se fazem as linhas de sutura entre materiais heterogêneos, entre a obrigação de palavra e os meios com os quais se procura suprir a falta que aquela obrigação termina por comportar.*⁴⁶ (1988, p.)

A nosso ver, essa fragmentação sugeriria uma incerteza do poeta em relação aos meios expressivos empregados, denotando a inquietude própria de quem está em busca de um caminho novo para a sua poesia. Dessa forma, nos parece muito plausível a idéia de uma poética do sapateiro, como diz Caccia, pois ela dá conta de identificar reformular uma atitude momentânea diante da poesia, ou diante da ausência desta, melhor dizendo. Por outro lado, Pinchera tem razão quando evoca a poética *dell'onestà* como um modo de ler o poema (e nós expandimos isso para toda a coletânea), mas acreditamos que a imagem do sapateiro corresponda bem à postura do poeta defronte desse vazio da inspiração. Portanto, em linhas

⁴⁵ “c'è sempre e solo, con tutti i rischi che comporta, quella poetica dell'onestà”

⁴⁶ “S'infoltisce così anche la galleria dei ritratti, delle figure che Saba fissa sui margini della vicenda con un mestiere collaudato e che, tuttavia, non riesce sempre a nascondere qualche incertezza nell'esecuzione. L'impasto si fa più fragile; più marcate si fanno le linee di sutura tra materiali eterogenei, tra l'obbligo di parola e i mezzi con cui si cerca di supplire all'ammanco che quell'obbligo finisce per comportare.”

gerais, no contexto do *Canzoniere*, *La serena disperazione* pode bem ser lida pelo viés da *onestà*, mas, especificamente, “Il ciabattino” sintetiza melhor o contexto da obra. Em resumo, o sapateiro está para a poesia *dell'onestà* como um desdobramento desta. O próprio trecho de Pinchera que citaremos agora pode nos dar razão, pois ao fazer uma síntese de *La serena disperazione*, praticamente sintetiza também o poema “Il ciabattino”:

Portanto: a crise da juventude, o amor não mais feliz como tempos atrás por Lina, a distância de Trieste (os poemas foram escritos quase todos em Bolonha), o clima incerto e os medos que precediam a grande guerra...: eis, se quisermos, os motivos ocasionais e contingentes úteis para justificar «um período de depressão, do qual o poeta sairá só, e lentamente, quando, terminada a Primeira Guerra Mundial, terá retornado para Trieste» (Cronistoria)⁴⁷ (1974, p. 59)

A imagem do poeta como um sapateiro, portanto, vai ao encontro daquela dimensão da lembrança a que temos constantemente aludido. Esse período de depressão que se inicia com *La serena disperazione* e se prolonga até *Preludio e canzonette*, em certa medida, em alguns dos livros que ainda veremos, será elemento decisivo na adesão à tendência de reconquista e resgate a que se liga a recordação.

2.6 - Poesie scritte durante la guerra

Poesie scritte durante la guerra (1915-1917) retrata o período em que o poeta serviu o exército italiano, durante a Primeira Guerra Mundial. Tal coletânea pode bem ser vista pelo viés da lembrança e da recuperação de temas antigos que se mostraram eficazes anteriormente. Isto é, a obra se insere também na tentativa de resgate do canto, e, mais além, poderia ser lida na perspectiva de uma procura de retorno a ou de restauração de um período mais feliz. Já comentamos aqui que *Versi militari* foram dos poucos momentos em que Saba

⁴⁷ “Dunque: la crisi della giovinezza, l'amore non più felice come un tempo per Lina, la lontananza da Trieste (le poesie furono scritte quasi tutte a Bologna), il clima incerto e le paure precedenti la grande guerra...: ecco, se vogliamo i motivi occasionali e contingenti utili a giustificare << un período di depressione, dal quale il poeta uscirà solo, e lentamente, quando, finita la prima guerra mondiale, avrà fatto ritorno a Trieste>> (Cronistoria).”

experimentou o feliz sentimento de pertencer a um grupo. Nas palavras de Varese:

Os *Versi militari* e as *Poesie scritte durante la guerra* transcrevem e comentam poeticamente o primeiro encontro do *um* com o *todos*, e transportam a experiência, que é já recordação, de uma vida simples e quotidiana numa forma literária que não polemiza contra a tradição, mas a retoma e se serve dela para sua novidade.⁴⁸ (1984, p. 60)

O retorno ao tema qual tema? de *Versi militari* visto? já presente? em *Poesie scritte durante la guerra* teria relação, portanto, com a tentativa de recuperar a feliz experiência do *tutti*, como diz Varese, ou seja, uma tentativa de remediar a cisão entre o eu e o mundo, a qual percebemos em *La serena disperazione*. Vimos que em *Versi militari* o eu-lírico experimenta a sensação de pertencimento, de fazer parte de um grupo, e isso é encarado positivamente; ao mesmo tempo, tem-se a noção da diferença, ou seja, o eu-lírico se percebe igual, mas ao mesmo tempo ele nota a distinção entre si e seus companheiros de exército. Contudo, o desejo de pertencimento nos parece prevalecer, e talvez uma leitura das razões de *Poesie scritte durante la guerra* que siga essa direção da tentativa de retorno àquele feliz sentimento de fazer parte de uma comunidade seria plausível. Podemos associar a isso outro fato destacado por Varese, que observa que a experiência da vida militar é já lembrança, não é exatamente a vivência do momento que se está expressando, nem mesmo em *Versi militari*, cujos versos foram escritos quando da volta de Saba à vida civil. Ou seja, a tentativa de retorno se faria por intermédio da memória de outro tempo, assim como a própria feitura da coletânea teria por base as vivências de um período já passado. Desse modo, a memória está na base dos dois níveis de articulação criativa, tanto do instrumental poético, leia-se os metros, o léxico, etc quanto da própria experiência da vida militar.

É como se uma cara nostalgia daquele período tivesse operado como motor que impeliu o poeta à feitura da nova coletânea. E tal nostalgia é em grande parte devida ao dado seguinte: em 1915 o poeta foi, como já dissemos, convocado para servir durante a guerra, tendo sido, por incapacidade física, desviado para funções outras que não o combate. Primeiro ele foi escriturário (não se adaptou por ter péssima caligrafia e por ser desleixado), depois foi responsável por cuidar dos materiais e, enfim, datilógrafo. Entretanto, a experiência vivida

⁴⁸ “I *Versi militari* e le *Poesie scritte durante la guerra* trascrivono e commentano poeticamente il primo incontro dell'uno con i tutti e trasportano l'esperienza, che è già ricordo, di una vita semplice e quotidiana in una forma letteraria che non polemizza contro la tradizione, ma la riprende e se ne serve per la sua novità.”

agora em meio aos soldados será completamente diversa, se naquela época havia a felicidade por finalmente fazer parte de um grupo, agora talvez conte o experimentado sentimento de desajuste. Porém, muito mais do que isso, outro fator será decisivo: a realidade do mundo é já outra, anteriormente a guerra era apenas uma miragem, nesse momento ela é real. Desse modo, em linha de continuidade com *La serena disperazione*, aqui a empreitada de resgate também se mostrará falha: recuperar a atmosfera que gerou *Versi Militari* se revelará impossível. “Dos anos em que era possível a paródia, o jogo sorridente e onírico dos *Versi Militari*, passa-se aos anos da tragédia, da realidade bem diversamente amarga e penosa”⁴⁹ (Pinchera, 1974, p.62). Se antes havia espaço para o jogo parodístico possibilitado pelo fato de o soldado Saba ser um soldado sem uma guerra, em que o espaço para o sorriso e o sonho se faziam visíveis, agora tal sorriso (apesar de se fazer presente em alguns instantes) não será tolerado porque a guerra se revela verdadeira, e a tragédia, viva e presente. Como diz Pinchera, em *Versi militari* o poeta opera a transposição do “mito dannunziano da «bela guerra» no mito infantil (mito demitizante?) da «guerra bela», sem morte, sem sangue”⁵⁰ (1974, p.63). Em *Poesie scritte durante la guerra* isso de certa forma persiste, e dizemos de certa forma porque agora, apesar de também não haver sangue, veremos um tom lamentoso muito diferente daquela atmosfera sorridente da outra coletânea.

Poesie scritte durante la guerra é definida por Saba como “a mais pobre entre as coletâneas que compõem o *Canzoniere*”⁵¹ (1948, 175). Tal pobreza se faz evidente mesmo se pensarmos do ponto de vista da quantidade de poemas que a compõem, apenas oito; ou ainda do ponto de vista da produção crítica sobre o *Canzoniere*, em que tal desimportância se faz notar por ser esta das menos estudadas entre todas as coletâneas pertencentes ao livro. Acreditamos que tal fato esteja estreitamente associado à malograda tentativa de retorno ao clima de *Versi militari*: o poeta é consciente disso e, dos muitos poemas compostos durante esse período, ele exclui a maior parte; para ele, esses poemas que foram excluídos “estavam para os *Versi militari* como rosas de papel para rosas naturais”⁵² (1948, p.175). Não que esses que permaneceram sejam fruto de uma bem-sucedida recuperação daquela atmosfera tanto procurada; ao contrário, a respeito dos poemas constantes da coletânea ele dirá mesmo que, “malgrado algumas das poesias que Saba justamente e inevitavelmente incluiu no segundo

⁴⁹ “Dagli anni in cui era possibile la parodia, il giuoco sorridente e sognante dei *Versi Militari*, si passa agli anni della tragedia, della realtà ben diversamente amara e penosa”

⁵⁰ “mito dannunziano della «bella guerra» nel mito fanciullesco (mito demitizzante) della «guerra bella», senza la morte, senza il sangue”

⁵¹ “la più povera fra le raccolte che compongono il *Canzoniere*”

⁵² “stavano ai *Versi militari* come rose di carte a rose naturali”

Canzoniere, elas testemunham uma dessas lacunas, um desses – para exprimir-nos em termos modernos – «vazios de ar»⁵³ (1948, p. 177). Tal coletânea se configuraria como uma lacuna no panorama de todo o *Canzoniere*, pois apesar de alguns momentos de vivacidade poética, em geral o resultado é pouco empolgante.

Esses aludidos momentos de vivacidade se manifestam sobretudo quando o poeta retrata as figuras de soldados, como as de Nino e Zaccaria. Nesses poemas, notamos justamente uma estruturação que talvez possa ser comparada ao próprio esquema de ordenação da coletânea, isto é, uma estrutura baseada na tensão entre o manifestado desejo de resgate daquela feliz experiência passada e a evidência do presente que se faz impositivo, por meio da tragédia da guerra. Em outros termos, notamos na coletânea a tensão ambivalente entre a tentativa do sorriso e do afeto e a manifestação do drama. Aqui ocuparemos apenas de “Nino”, já que quase todas as características presentes nele se reconhecem tanto em “Zaccaria” quanto em outros dos poemas da coletânea. A saber, em “Nino” vemos narrada a história de Nino Tibaldi, o soldado que não queria ir à guerra mas acaba sendo tragado por ela, ou seja, encontra a morte no fronte. Em termos de estilo, além da recorrente narração, vemos um léxico calcado na quotidianidade característica do triestino, e que aqui teria por base elementos já presentes em *Versi Militari*, quais sejam o vocabulário técnico do dia-a-dia do exército (*garretta, baionetta, sentinella, coscritto, cappella, plotone* etc...) e aquele acentuado *verismo* destacado por Debenedetti, cuja manifestação se daria também por meio de alguns ecos dialetais, ou melhor, por intermédio de um “substrato dialetal que algum crítico evidenciou no fundo da linguagem aparentemente fácil”⁵⁴ (Guagnini, 1987, p.70), em frases como “pedana d’un soldà” ou “Podi minga” etc. Vamos, contudo, à primeira estrofe, pois ela, além de já apresentar esses elementos comentados, também parece ser paradigmática da ordenação de todo o poema, qual seja a tensão entre a positividade ligada à vida e a negatividade associada à morte. Vamos ao texto:

Quando vedo un soldato, una garretta,
un giovane soldato che con gli occhi
mi segue, e splende al sol la baionetta

⁵³ “malgrado alcune delle poesie che Saba ha giustamente ed inevitabilmente incluse nel secondo *Canzoniere*, testimoniano di una di queste lacune, di uno di questi – per esprimerci in termini moderni – «vuoti d'aria»”

⁵⁴ “substrato dialettale che qualche critico ha segnalato al fondo del linguaggio apparentemente facile” Originalmente essa citação se referia a *Versi militari*, mas a transpusemos aqui por acharmos que retrata também um dado estilístico de *Poesie scritte durante la guerra*.

vicina al volto della sentinella;
 e «coscritto» gli dicono «cappella»
 i compagni che fuori escono a crocchi,
 a bere, a passeggiare, a far l'amore;
 stringe un'angoscia, un rimorso il mio cuore
 penso ad un altro coscritto, a te Nino
 Tibaldi, che non torni a chi t'aspetta,
 che non torni da Monte Sabotino.

Aqui, ao lado da descrição da rotina dos soldados que saem à procura de diversão, beber e fazer amor, impõe-se angustiosamente a lembrança de Nino. Isto é, notamos a oposição entre a atmosfera positiva inicial, sugerida pelo movimento dos soldados, em associação a termos como *giovane, splende, passeggiare, amore*, que remetem à vida; e a posterior predominância da negatividade ligada à recordação da figura do soldado que morreu, ou seja, à morte. Os três últimos versos são emblemáticos pois se configuram como nota trágica em tudo destoante daquele sorriso percebido em *Versi militari*. Retificando, o sorriso até comparece em alguns trechos desse poema (como o destacado a seguir), mas para acentuar o tom ?? e a tragédia anunciada:

«Tibaldi al posto, non fare il buffone/
 – altri disse –, o ti metto alla prigione»

Além desses já comentados, outros fatores interessantes de positividade são a recorrência de menções à cor vermelha (*ferve nei cuori una rossa ebbrietà* ou *quasi un virgineo rossore*), a qual tradicionalmente em Saba está associada à vida (lembramos da galinha de crista vermelha que o salva de ser tragado pela atmosfera de dor e morte em “Via della Pietà”); e a afetividade do retrato evidenciada por trechos como *Sorrise poi, ti ammoní con amore*.

Se retomarmos, entretanto, a questão da narratividade, veremos que a história é toda imiscuída com diálogos cujas falas Saba diz ter retirado (algumas delas) de partes de uma carta escrita pelo soldado a sua mãe (*Mamma, quando finirà questa vitta disperata?* ou *Posso non ritornare, il babbo è un santo/per noi; vi ho dato solo che dolori;/perdonatemi, cari genitori*, ou ainda o verso mais celebrado pela crítica *Mamma, la base principale è il rancio*). A partir desse recurso aos trechos de cartas de Nino, outra ambivalência estrutural se torna

evidente: uma dimensão real da história ao lado de uma dimensão da fantasia. Explicamos: em associação a essas falas do soldado, vemos outras que são fruto da criação do poeta (como a imaginada resposta da mãe e a reação do pai à morte de Nino), as quais pertencem ao domínio da ficção e da arte e têm por fim ressaltar o drama inerente à história.

Intrinsecamente ligada a essa estrutura ambivalente entre ficção e realidade, existe um dado posto em evidência pelo poeta em SC. A partir do comentário da utilização de trechos da carta do soldado, Saba vai ressaltar um dado que confere mais verossimilhança àquela sua quotidianidade e àquele seu realismo tão decantado pela crítica: ele diz que “a solda – entre a apaixonada contemplatividade de Saba e a apaixonada querela de um jovem animal – é perfeita”⁵⁵ (1948, p. 176). A contemplatividade apaixonada, que desde há muito se configura como característica recorrente na obra de Saba, confluiria perfeitamente com os afãs do jovem soldado (aqui o poeta repete, de certo modo, recurso verificado no famoso poema “A mia moglie” ou em “La capra”, de *Casa e Campagna*, isto é, o nivelamento entre a figura humana e o animal), e teria exercido função primordial na identificação da figura deste e no reconhecimento do potencial de drama humano capaz de alçá-lo a símbolo da injusta realidade da guerra. Desse modo, é por meio da contemplatividade que acessamos a história de Nino, cujo retrato nos faz perceber o poema como uma nota dolente de comiseração pelo destino do soldado, mas também como uma espécie de compaixão e afeto por parte de quem também sofre: o fim da guerra, ressalta Pinchera, vai encontrar o poeta internado no hospital com grave crise depressiva.

Dissemos, entretanto, que *Poesie scritte durante la guerra* se insere naquela dimensão do resgate e da lembrança que já salientamos ser malogrado, pois a recuperação se revela impossível. Mas, ao pensar em Nino, talvez devamos novamente nos associar a Pinchera, o qual evidencia que, apesar de tal insucesso, em alguns momentos Saba consegue operar alguma renovação a partir de recurso anteriormente empregado. Nas palavras do crítico:

*o poeta, quando olha mais perto de si, consegue utilizar também um modelo ritmico como o enjambement, experimentado nos Versi militari, em função oposta de ruptura e de paródia, e renová-lo fiando a este a incumbência de transmitir o sentido de uma real, intensa, comovida participação.*⁵⁶ (1974, p. 62)

⁵⁵ “la saldatura – fra l'appassionata contemplatività di Saba e l'appassionata querela di un giovane animale – è perfetta”

⁵⁶ “il poeta, quando guarda più vicino a sé, riesce ad utilizzare anche un modello ritmico quale l'enjambement, sperimentato nei Versi militari in funzione opposta di rottura e di parodia, e rinnovarlo affidando ad esso il compito di trasmettere il senso di una reale, intensa, commossa partecipazione”

O enjambement, tão utilizado em *Versi militari*, aqui vai ser recuperado numa função diametralmente oposta: se antes era usado para evidenciar a paródia, agora ele servirá para ressaltar o sentido de uma participação intensa nos acontecimentos; isto é, agora ele será decisivo no realce do drama. Assim, a partir de um recurso já usual em sua poesia, Saba consegue inovar, auxiliando a expressão de seu canto por um novo viés. Tal fato poderia nos sugerir uma leitura de *Poesie scritte durante la guerra* a partir daquela chave de leitura que empregamos em *La serena disperazione*, qual seja a manutenção e o resgate aliados à tentativa de inovação. Nesse sentido, se seguirmos o que o poeta sugere em SC, outra inovação se fará perceber. Ele diz que alguns dos poemas desta coletânea possuem um caráter epigramático que antecipa de algum modo, mesmo que vagamente, sua poesia do período de *Parole* (1948, p. 175). Um desses poemas é o que se segue, intitulado “Milano 1917”:

Per ogni via un soldato – un fante – zoppo
va poggiato pian piano al suo bastone,
che nella mano libera ha un fagotto.

A crítica, apesar de reconhecer a modernidade inovativa de poemas como esse, tratou de negar tal sugestão de leitura. Segundo Guagnini, tais poemas “parecem de grande modernidade, mesmo que neles não haja rastro de procedimentos fragmentistas ou de técnicas analógicas freqüentes na nova lírica de vanguarda”⁵⁷ (1987, p. 80). Para o crítico, eles são ainda impressões e “breves imagens”, e estariam distantes daquela concentração imagética e ao mesmo tempo fragmentária que dá o tom de certa forma hermético presente na fase de *Parole*. É interessante perceber, contudo, algo a que já aludimos: mesmo centrado num cantar que tenta recuperar o canto de outro tempo, vemos que há um certo tateamento por parte do poeta no sentido de encontrar novos modos de expressão. E, seguindo esse raciocínio, valeria ressaltar um soneto que tem sido pouco comentado pela crítica, o qual leva o título de “Sognavo al suol prostrato”. Nele, por meio de estruturação semelhante àquela vista em “Nino”, qual seja a ambivalência entre positividade e negatividade, vemos o relato de um sonho que poderia ser lido como um ensaiado escape à realidade da guerra, ou seja, um sonho que permite o esperançoso regresso não só a Trieste, como também aos tempos de menino.

⁵⁷ “appaiono di grande modernità, anche se non vi è traccia, in esse, di procedimenti frammentistici o di tecniche analogiche frequenti nella nuova lírica d'avanguardia”

Usamos, entretanto, o termo ensaiado porque, em que pese a tentativa de escape, a tragédia do presente se impõe de chofre na última estrofe. Vale dizer ainda que resolvemos mencionar esse poema por vermos nele um momento de transição: o recurso a diminutivos como *stanzetta*, *nuvoletta*, *poesietta*; imagens como *ciel turchino*, *in aere sfacevasi* ou ainda palavras repletas da vogal *a* em associação ao fonema /v/ como *sognavo*, *guardavo*, *ammonivo*, *volavo* imprimem no poema uma airocidade que poderia ser lida como a manifesta antecipação da característica busca de leveza predominante na coletânea a ser estudada a seguir, *Cose leggere e vaganti*. Por isso, fecharemos com ele este capítulo.

Sognavo, al suol protrato, un bene antico.
 Ero a Trieste, nella mia stanzetta.
 Guardavo in alto rosea nuvoletta
 veleggiar, scolorando, il ciel turchino.

Ella in aere sfacevasi; al destino
 suo m'ammonivo in una poesietta.
 Quindi «Mamma – dicevo – io esco»; e in fretta
 a leggerla volavo al caro amico.

«Che fai, carogna?» E mi destò una mano:
 e vidi, come al cielo gli occhi apersi,
 tra fumo e scoppi su noi l'aeroplano.

Vidi macerie di case in rovina,
 correr soldati come in fuga spersi,
 e lontano lontano la marina.

CAPÍTULO 3

Em busca de leveza⁵⁸

Aquele processo de rebaixamento de tom, ou diminuição de temperatura, em relação à intensa dramaticidade e tensão presentes em *Trieste e una donna*, e que se verifica a partir de *La serena disperazione*, alcança um ponto culminante nas coletâneas *Cose leggere e vaganti* (1920), *Amorosa spina* (1920) e *Preludio e canzonette* (1921 – 1932). A crítica costuma classificar essas obras como uma espécie de repouso. A respeito delas, Pinchera, por exemplo, diz que são, “todas as três juntas, férias do espírito”⁵⁹ (1974, p. 64). De fato, se comparadas com aquelas anteriormente citadas, essas três coletâneas se configuram como um tipo de respiro. Entretanto, mesmo entre estas, verificamos ser evidente uma gradação da intensidade da temperatura, de menor para maior: *Cose leggere e vaganti* seria o ápice da busca pela amenidade do tom, enquanto as outras duas resvalariam num tipo de canto com “lineamentos mais ressentidos e uma maior vivacidade dos sentimentos” (Pinchera, 1974, p.65). Como nosso intuito é acompanhar a linha descendente cujo traçado se inicia em *Trieste e una donna*, trataremos aqui somente de *Cose leggere e vaganti*, recorrendo eventualmente a passagens de *Amorosa spina* e *Preludio e canzonette* quando nos forem úteis para esclarecer algum ponto.

3.1 – Autopreservação e desejo de inocência

Folco Portinari, em tom de reprovação e ecoando muito do que disse grande parte da crítica, afirma que *Cose leggere e vaganti* são, “na história de Saba, uma pausa, em que uma novidade substancial não se colhe nem nos metros nem nos temas”⁶⁰. O crítico sugere ainda que seja levada a termo a indicação feita pelo poeta em *SC*, ou seja, que não nos devemos deter demais nos significados e que nos atentemos sobretudo à musicalidade desses poemas. Em certo sentido, parece ser um caminho acertado a seguir, visto que tais poemas têm por fio condutor uma leveza na maior parte das vezes nua de aspectos mais profundos de significado.

⁵⁸ O título deste capítulo foi pensado imediatamente após a leitura da coletânea *Cose leggere e vaganti*. Recentemente, porém, ao ler o livro de G. Ferroni, *Storia della Letteratura Italiana*, na parte em que ele trata de Saba, vi que o crítico também havia intitulado assim um dos subtópicos do capítulo. Resolvi manter tal título por pensar que essa coincidência só vem reiterar o quanto dito nesta humilde dissertação.

⁵⁹ “tutt’e tre insieme, una vacanza dello spirito”.

⁶⁰ “nella storia di Saba, una pausa, dove una novità sostanziale non si coglie né per metri né per temi” Portinari, F, *Umberto Saba*, Mursia, Milano, 1963.

Como indica o próprio título da obra, aqui predominam as coisas leves, a leveza ou a busca desta (como veremos mais adiante). É ela que garantirá a unidade temática necessária para estabelecer o vínculo entre os poemas, a leveza plasmada em recorrentes imagens associadas a tudo aquilo que é transparente e também ao que é leve e que vaga no ar ou no mar justamente por sua aiosidade: bolas de sabão, espumas das ondas, balõesinhos de ar...

Ettore Caccia manifesta opinião divergente sobre *Cose leggere*. Ele diz que exatamente os elementos acima mencionados, os quais são os motivos de reprovação por parte da crítica, é que vão configurar a novidade da coletânea. Em suas palavras: “não se trata de uma poesia leve, mas de uma leveza de poesia, que significa outra coisa”⁶¹ (1967, p. 164). Desse modo, visto em perspectiva de comparação com as coletâneas anteriores, esse período marca um tipo de movimento de Saba em direção a uma poesia realmente centrada na musicalidade, mas cujo significado só pode ser percebido tendo em vista o caráter macrotextual do *Canzoniere*. Isto é, *Cose leggere e vaganti* tem de ser lida como parte de um todo que se interliga: logo, as razões dessa leveza têm de ser procuradas na relação da obra com as demais anteriores. Mais além, dado o acentuado autobiografismo da poesia de Saba, necessário se faz relacionar esta obra com o momento por que ele passava. É isso que procuraremos fazer ao longo deste capítulo: procuraremos perceber os elementos que imprimem o tom ligeiro a *Cose leggere*, mas também verificar, em comparação com sua produção anterior, se tal inflexão? eliminou realmente aquela tensão tão decantada em *Trieste e una donna* e nas coletâneas imediatamente subsequentes.

Portinari, quase sempre em tom de crítica, dedica ainda outras poucas mas iluminadoras palavras sobre *Cose leggere*: ele menciona que, para reiterar toda essa leveza, prevalece na obra um léxico repleto de palavras que remetem à infância, como *bambino*, *fanciulla* e outras; menciona a própria escolha de fábulas (são quatro ao todo) como elemento narrativo, além do uso deliberado de diminutivos (*favoletta*, *nuvoletta*, *fanciulletto*, *testina* etc.): todas características que corroboram a singeleza reinante nesses poemas. É como se a vista do eu-lírico estivesse impregnada de leveza e transparência, fazendo-a (a vista) figurar o mundo também sob esse prisma. Entretanto, se nos ativermos à contribuição de Giulio Ferroni, em sua *Storia della Letteratura Italiana*, veremos que se poderia tratar do contrário, a vista do eu-lírico não estaria impregnada de leveza, mas em busca desta. A saber, Ferroni segue a linha da ruptura entre o Saba de *Trieste e una donna* e este de *Cose leggere e vaganti*,

⁶¹ “non di una poesia lieve si tratta, ma di una lievità di poesia, che significa bem altro.”

fazendo uma síntese das contribuições da crítica sobre essa fase da obra de Saba, e resumindo exemplarmente todo esse período com as seguintes palavras:

*Nas coletâneas sucessivas essa tensão parece atenuar-se: como quem se esquivava de um abismo, o poeta procura uma voz mais serena, que quer trazer à luz o bem que vive na realidade, seguindo-lhe as formas mais leves, como que se escondendo da violência destrutiva dos anos da Primeira Guerra Mundial e do pós-guerra. Sua palavra procura uma aérea «leveza», seus versos querem assemelhar-se a «bolas de sabão», querem olhar as coisas e as figuras que têm o dom divino de não consistir em nenhuma forma definitiva: e na coletânea *Cose leggere e vaganti* se apresenta a imagem da filha e de outras figuras infantis e jovens (às quais se associa aquela própria do poeta menino). A essas figuras é confiado o supremo valor da «leveza» (...)»⁶² (1991, p.350)*

Aqui Ferroni, além de resumir a contribuição da crítica, também está aludindo a uma interpretação do próprio Saba sobre *Cose leggere e vaganti* e sobre o momento histórico em que foi gerada. A esse respeito não comentaremos agora e sim mais adiante, mas vale notar que o crítico sintetiza os aspectos da obra de maneira muito clara: Saba tentaria fugir de um abismo ao qual teria se aproximado demasiadamente em *Trieste e una donna*, amainando as tensões e buscando agora uma serenidade e uma “aerea leggerezza” que talvez pudessem revelar o bem presente na realidade e que teriam por fim subtraí-lo a toda violência experimentada no período imediatamente anterior. Desse modo, essa sensação de leveza que perpassa toda a obra seria vista na verdade como um índice de uma busca de contenção e até mesmo de autopreservação. Em última análise, aqui se percebe um desdobramento daquele processo verificado no período de *La serena disperazione*, qual seja a fuga da dor e do mal que está presente em tudo, que é inerente à vida. Lá, essa tentativa de escape se deu muito por meio da rememoração de momentos em que o poeta experimentou algum tipo de satisfação e felicidade; aqui, a fuga se manifesta por meio da própria musicalidade do canto e pelas imagens que o poeta escolhe representar.

⁶² “Nelle raccolte successive questa tensione sembra attenuarsi: come sottratosi a un baratro, il poeta cerca una voce più <<serena>>, che vuol trarre alla luce il bene che vive nella realtà inseguendone le forme più leggere, come nascondendosi dalla violenza distruttiva degli anni della prima guerra mondiale e del dopoguerra. La sua parola cerca un'aerea <<leggerezza>>, i suoi versi vogliono somigliare a <<bolle di sapone>>, vogliono guardare a cose e figure che hanno il dono divino di non consistere in nessuna forma definitiva: e nella raccolta *Cose leggere e vaganti* si affaccia l'immagine della figlia e di altre figure infantili e giovanili (a cui si collega quella stessa del poeta bambino). A queste figure è affidato il supremo valore della <<leggerezza>>(...)” Ferroni, G., *Storia della Letteratura Italiana*, Einaudi Scuola, Milano, 1991.

É devido a isso que a leveza se manifesta já a partir do título da coletânea, *Cose leggere e vaganti*. Mas é o poema final, intitulado apropriadamente *Commiato* (despedida), que traz em si, na condição de uma espécie de poetiquinha, para ser fiel ao espírito da coletânea, um resumo do quanto foi dito até aqui sobre leveza. Vejamos:

Voi lo sapete, amici, ed io lo so.
 Anche i versi somigliano alle bolle
 di sapone; una sale e un'altra no.

Aqui o fazer poético se equipara de certo modo ao brincar, e é uma brincadeira típica da infância: as bolinhas de sabão. Além do fato de se recorrer a uma imagem que por si já vem impregnada de leveza e frescor, salta aos olhos também a quantidade de vogais presentes em todos os três versos, as quais conferem não só frescor, mas também uma atmosfera de clareza que dá o tom do poema. Desse modo, temos em todos os versos as vogais a, e, i, o; a única a não aparecer é a vogal u, e justamente, já que essa vogal, segundo muitos poetas e críticos, em geral remete a coisas soturnas e negativas, contrariamente ao espírito predominante na obra. Mais além, é interessante notar a prevalência da vogal *o* em todo o poema: ela aparece em posição enfática, como sílaba tônica, no fechamento de todos os versos (**so**, **bolle**, **no**); no primeiro sobretudo, em que, além de aparecer três vezes, conclui incisivamente o verso, sem o enjambement tão caro a Saba e que se vê no 2º verso; do mesmo modo, existe a prevalência dos fonemas *n* e *m* nos versos 2 e 3. Esse uso enfático da vogal *o* aliado aos fonemas *n* e *m* parece remeter à ideia de esfericidade, característica das bolas de sabão (principalmente se pensarmos na vogal *o* como a tônica de fechamento). É como se, por meio desses recursos estilísticos, o poeta nos fizesse reproduzir a forma da bola de sabão cada vez que lemos o poema (**lo**, **so**, **bolle**, **sapone**, **no**); isto é, é como se Saba forjasse nesse poema metalingüístico a forma da própria bola de sabão, e resumisse sintética e delicadamente o espírito que predomina em toda a coletânea: o brincar, a leveza e a clareza, ou clareza, adjetivo que remete também àquilo que é transparente, assim como muitos dos poemas de *Cose leggere*.

A brincadeira vista acima nos remete a uma afirmação de Pinchera, segundo o qual em *Cose leggere e vaganti* “se percebe não diria um sentido absoluto de inocência, mas um

desejo, um desejo intenso de inocência e de candura”⁶³ (1974, p. 64). É a partir dessa constatação que podemos ler boa parte dos poemas da coletânea; isto é, a obra seria regida pela busca de leveza a qual transparece em seus aspectos lúdico, claro, leve e ligeiro, mas que seria em última instância a manifestação desse intenso desejo de inocência. Veremos então aquelas já tradicionais figuras infantis aparecerem novamente, mas agora, apesar de até comparecerem alguns “ragazzi di Saba”, elas serão prevalentemente mulheres: *Cose leggere* será marcada pelo signo do amor por Paolina (uma mocinha por quem o poeta nutre um sentimento não correspondido) e pela sua filha, Linuccia. As outras duas coletâneas que compõem esse respiro também serão marcadas pelo amor a uma jovem, chamada Chiaretta. Ettore Caccia dirá até que, por causa desse amor por Paolina, Saba conseguirá recuperar aqueles elementos tão desejados em *La serena disperazione*. Segundo o crítico, nos

*versos da Serena disperazione era uma ânsia de juventude e de graça perdidas, agora se diria que essa meninice e essa graça tenham sido reencontradas [...] e o freqüente retorno a figuras de inocência [...] revelam o estado de ânimo novo do poeta que justamente para adequar-se a este amor de uma inocente menina descobre em si a alma de um menino, e assim preenche a diferença de idade entre ele e Paolina*⁶⁴ (1967, p. 164)

Para Caccia, num desdobramento do que já comentamos sobre a relação entre *Cose leggere e vaganti* e *La serena disperazione*, qual seja a manifestação da fuga do sofrimento, todos esses elementos de leveza que temos encontrado até aqui seriam na verdade a expressão do sucesso daquele desejado retorno e da recuperação da infância que vimos em *La serena disperazione*. Isto é, por meio do amor por Paolina (e também por Linuccia) o poeta teria conseguido finalmente recuperar a alma daquele poeta menino tão ardorosamente desejado. “E o poeta se adéqua com tal feliz psicologia a esse estado de ânimo que se sente realmente tornado menino: «Far cattiverie, dir qualche sciocchezza,/nulla al mondo è piú bello; quasi Dei/ci si sente. Ora m’odi, o mia dolcezza!» (Forse un giorno diranno)”⁶⁵ (Caccia, 1967, p.

⁶³ “si avverte non direi un senso assoluto di innocenza ma un desiderio, un desiderio intenso di innocenza e di candore [...]”

⁶⁴ “versi della Serena disperazione era un’ansia di fanciullezza e di grazia perdute, ora si direbbe che questa fanciullezza e questa grazia siano state ritrovate [...] e Il fraquente ritorno a figure di innocenza [...] rivelano lo stato d’animo nuovo del poeta che próprio per adeguarsi a questo amoré di una innocente fanciulla scopre in sé l’animo di un bimbo, e così colma lo stacco d’età con Paolina.”

⁶⁵ “E il poeta si adegua com tale giososa psicologia a questo stato d’animo che si sente próprio diventato un ragazzo: «Far cattiverie, dir qualche sciocchezza,/nulla al mondo è piú bello; quasi Dei/ci si sente. Ora m’odi,

164).

É de se ressaltar, portanto, a diferença entre a manifestação amorosa vista aqui e aquela de *Trieste e una donna*: lá o amor por Lina o teria consumido e extenuado a ponto de provocar nele o movimento de defesa manifestado pelo desejo de recolhimento visto em *La serena disperazione*; aqui, muito pelo contrário, a inocência do amor vai provocar nele um acalentado desejo de candura, como um modo mesmo de se equiparar espiritualmente ao objeto da sua devoção, Paolina. Nesse sentido, lembramos que em *Trieste e una donna* Lina era uma mulher de figura forte, independente e que acabava definindo até mesmo os contornos do Saba personagem; aqui, diferentemente, Paolina é uma mulher como as outras (*una qualunque fanciulla*), ou seja, não representa ameaça: o eu-lírico consegue manter sempre intacta sua individualidade.

É nessa chave que talvez possamos ler tanto os poemas dedicados a Linuccia quanto aqueles dedicados a Paolina. Nesse sentido, vemos em “Favoletta”, um dos mais notórios do repertório de Saba, a descrição de delicada cena de uma brincadeira entre o vento e uma nuvem; o vento seria Saba e a nuvem, Linuccia. Tanto é assim que o título original do poema surgido no *Canzoniere* manuscrito de 1919 era “Giocando con la mia bambina” (Brincando com minha menina). No poema vemos uma delicadeza que se espraia tanto por intermédio de imagens de coisas singelas e leves como *nuvoletta*, *letticiolo* (diminutivos muito condizentes com a atmosfera do poema), *vento*, *firmamento*, quanto por meio dos recursos estilísticos idênticos aos utilizados no poema anteriormente comentado, isto é, uso frequente de vogais e dos fonemas /n/ e /m/ para expressar leveza e clareza. Além do mais, no que concerne à clareza, vale ressaltar a cor dos cobertores (coltri): brancos, como as nuvenzinhas, cor que obviamente remete a tudo que é claro e à luz. Vejamos o poema:

Tu sei la nuvoletta, io sono il vento;
ti porto ove a me piace;
qua e là ti porto per il firmamento
e non ti do mai pace.

Vanno a sera a dormire dietro i monti
le nuvolette stanche.

Tu nel tuo letticiolo i sonni hai pronti
sotto le coltri bianche

É visível na primeira estrofe que, além dos elementos anteriormente mencionados, a estruturação métrica também exerce papel fulcral para a impressão de leveza que se tem ao ler a obra. A saber, de início salta aos olhos variação entre os versos hendecassílabos e heptassílabos (metros recorrentes em toda a poesia de Saba): os versos ímpares de 11 e os pares de 7. Tal estruturação já imprime no poema um certo movimento dado pela variação da quantidade de sílabas; aliado a isso, temos oposições muito enfáticas no 1º verso: *io – tu*, e no 2º: *qua – là*, que reforçam esse movimento, de *io* para *tu* e de *qua* para *là*, de um oposto a outro. Assim, nos versos longos, as oposições dão o tom da musicalidade que movimenta, e que continua o movimento por meio da redução das sílabas dos versos seguintes, de hendecassílabos para heptassílabos e vice-versa, sempre intercalados, causando uma variação interessante. A métrica e as oposições, portanto, estabelecem todo esse movimento, o qual se configura como uma espécie de dança, que seria o próprio bailado das nuvens pelo firmamento, quase uma valsa, de lá para cá e de cá para lá. Na estrofe seguinte, vemos a leveza ser associada a uma figura feminina, a qual já comentamos ser sua filhinha, Linuccia.

Dedicado a Linuccia também é o poema “Ritratto della mia bambina”. Aqui temos basicamente expedientes muito parecidos aos descritos acima. Vamos ao poema:

La mia bambina con la palla in mano,
con gli occhi grandi colore del cielo
e dell'estiva vesticciola: «Babbo
- mi disse - voglio uscire oggi con te»
Ed io pensavo: Di tante parvenze
che s'ammirano al mondo, io ben so a quali
posso la mia bambina assomigliare.
Certo alla schiuma, alla marina schiuma
che sull'onde biancheggia, a quella scia
ch'esce azzurra dai tetti e il vento sperde;
anche alle nubi, insensibili nubi
che si fanno e disfanno in chiaro cielo;
e ad altre cose leggere e vaganti.

O verbo *assomigliare* (assemelhar-se) em geral é usado de maneira pronominal; aqui, ao contrário, o verbo aparece num registro menos recorrente: é usado como transitivo direto, estabelecendo uma relação de transitividade entre o eu-lírico e a menina. O eu-lírico procura encontrar na paisagem objetos que possam ser comparados com a garota, que tenham em comum com ela alguns pontos essenciais: uma evidência talvez de que toda aquela leveza está mais dentro dele que nas coisas. Não que seja ele a possuir essa característica tão procurada, a leveza: pelo contrário, exatamente porque lhe falta, ele a busca fora de si, nas coisas do mundo, e tenta encontrar semelhanças entre as coisas e os objetos que se lhe mostram. Retomando, no entanto, o retrato da menina, nós a vemos toda mimetizada na paisagem: seus olhos têm até mesmo a cor do céu. No primeiro capítulo já fizemos referência àquela velha máxima que diz que os olhos são as janelas da alma, isto é, que demonstram a essência da pessoa, de que substância seja feita na profundidade. Parece ser esse o ponto central da comparação com a leve paisagem que depois é retratada.

Assim, temos desde o início uma atmosfera de ternura suscitada pela cena: a menina que usa o vestidinho estivo com a bola na mão, cujos olhos grandes são da cor do céu. Para realçar o sentido de ternura, a frase emitida pela garota nos conquista por transmitir uma grande afetividade e pelo singelo carinho: «Babbo – mi disse – voglio uscire oggi con te». E aqui termina a parte externa da descrição da cena, todo o resto se desenvolve no interior do eu-lírico, o qual tenta, verso após verso, encontrar coisas no mundo que possam se assemelhar a sua menininha. Durante essa busca são usadas palavras cujos fonemas suscitam no leitor a própria sensação de leveza e de fluidez: a insistente repetição de fonemas representados pelas letras s, z, e sc, em palavras como *pensavo, parvenze, s'ammirano, so, posso, assomigliare, schiuma, scia, esce, azzurra, sperde, insensibili, si fanno, disfanno*; uma repetição intencional porque cria a própria sensação de fluidez e de vaporosidade procurada pelo eu-lírico. Tudo isso em associação a palavras que possuem /n/ /m/, como *ammirano, mondo, ben, mia, bambina, schiuma, marina, nubi, insensibili* e outras que reforçam aquela leveza tanto desejada.

Desse modo, o retrato da menina é feito com base sempre em associações, nunca diretamente, sempre com alusões à fluidez: como se Saba fosse um pintor que pintasse sem jamais dar contornos precisos aos objetos, como se ele usasse pinceladas intencionalmente

imprecisas para tornar o objeto mais esfumado, com uma vaporosidade e leveza que são a própria essência da garota. Giulio Ferroni⁶⁶ qualifica o quadro pintado por Saba nesse poema de impressionista, ou mesmo *naif*: e parece acertado, já que por meio de toda essa imprecisão das pinceladas, de toda essa evanescência, o autor consegue captar a própria essência da garotinha.

Toda a airocidade observada nesse poema tem também seu sentido na busca por repouso e pela inocência. Nessa direção, talvez seja interessante citar Pinchera novamente: há um trecho em que ele relaciona diversos momentos da coletânea que seriam na verdade aspectos da natureza nos quais o eu-lírico se foca, com vistas a garantir aquele respiro do espírito. Nas palavras do crítico:

A espuma do mar que branqueia sobre as ondas, a espuma que os meninos fazem por brincadeira batendo no mar com as palmas; o sol ao qual se doa o menino estendido «lungo e dorato» sobre a praia, cujos raios flamejam os vidros das casas, que entra pelas janelas abertas de uma cozinha, que brilha no céu «sul piano/vasto del mare nel nascente giorno»; e também as nuvens «che si fanno e disfanno in chiaro cielo», a nuvenzinha à qual a moça se assemelha (uma vez é Paolina, na outra é Chiaretta), o céu «con qualche nuvoletta bianca», o branco véu das nuvens no quente céu vespertino, a «nuvoletta rosata, che l'estiva/sera prepara»: são esses os aspectos da natureza que agora dão repouso ao espírito e parecem comunicar uma mensagem de fé, de vida que se renova e continua, na qual nada dura (não a doçura de um bem, mas nem mesmo a violência do mal) e tudo aparece e desaparece; precisamente como aquelas nuvens insensíveis que se fazem e desfazem, ou como «i bei colori» que vagam de noite sobre Trieste - «i più divini colori, e ahimé! Sono/nulla; acquei vapori». (1974, p. 67)

Pinchera ressalta a inconstância dessas manifestações da natureza na qual o eu-lírico encontra repouso: elas aparecem e desaparecem. Essa efemeridade dos eventos se contrapõe diametralmente àquela crença na perenidade e imutabilidade da dor da existência percebida em *Trieste e una donna*. Tais inconstâncias seriam assim, em última análise, a manifestação da própria vida que se renova e muda continuamente, a qual o eu-lírico persegue durante toda

⁶⁶ “In questa semplice poesia è la figlia Linuccia (nata nel 1910), ritratta come in un quadro impressionistico o *naif*, a offrire un'immagine di sfuggente leggerezza(...)” Ferroni, Giulio, *Storia della Letteratura Italiana*, Mondadori, Milano, 2002.

a coletânea, por meio do foco de seu olhar. É este o sentido preponderantemente responsável aqui pelo foco nas coisas que transmitem vida. Se pensarmos, por exemplo, no poema anteriormente analisado, vemos que todo o trabalho interior levado a termo pelo eu-lírico tem por base o olhar e as associações que este faz entre as coisas do mundo e sua filha. Mas o olhar aqui assume determinada particularidade se pensado em relação a *Trieste e una donna*: lá eu-lírico observava sempre estando imerso no mundo (pensemos em “Città vecchia”, em que o eu-lírico está imiscuído na multidão), de onde o olhar exercia sua função de avizinhamo, e mesmo de entrelaçamento, entre a vida interior e a vida exterior; aqui, diferentemente, a contemplação assume uma postura distanciada. Em *Cose leggere e vaganti* o olhar é central no processo de identificação dos elementos associados à vida e, sobretudo, à inocência, mas mantém sempre com os dados percebidos um certo afastamento. Pensemos em “Mezzogiorno d’inverno”, em que o eu-lírico está *seduto/oltre i vetri* a admirar a tenra cena do balãozinho que flutua sobre a cidade. A esse respeito, vale mencionar Debenedetti, o qual diz que em *Cose leggere* há uma mudança de postura em relação a *Trieste e una Donna*, baseada no fato de que nesta o poeta procedia do mundo para si, naquela é o contrário, ele procederia de si para o mundo (Debenedetti, ?, apud Pinchera, 1974, p. 70)⁶⁷. Desse modo, o distanciamento contemplativo visto em *Cose leggere e vaganti* talvez seja ainda uma continuação daquela tendência à reclusão, à proteção por meio do mergulho na própria interioridade visto em *La serena disperazione*. E não parece absurda essa hipótese se pensarmos que o período de composição da obra é aquele em que o poeta está imerso em seu trabalho como livreiro na Libreria Antica e Moderna, a qual ele adquire quando de seu retorno a Trieste. É como se, a partir de seu recolhimento em meio aos livros de sua livraria, ele contemplasse distanciadamente os eventos da vida.

Saba credits essa felicidade de *Cose leggere* ao próprio momento por que ele e o mundo passavam. Ele situa historicamente a coletânea no período imediatamente posterior à primeira guerra mundial, em 1920, quando a população européia comemorava euforicamente o fim da guerra e era tomada por sentimentos de esperança de melhores tempos vindouros. O poeta compartilharia dessa euforia, dessa alegria, fazendo com que esses estados de ânimo se reflitam em sua obra. Como ele mesmo diz:

[...] além dos motivos de alegria que o invadiam pelo tão suspirado

⁶⁷ Infelizmente Pinchera não informa as referências da obra de Debenedetti.

retorno a Trieste, ele sentiu aquele ar eufórico, e o fez, a seu modo, seu. Já observamos que Saba, mesmo sendo, como todos os outros poetas, um egocêntrico, foi também, mais que qualquer outro, sensível aos acontecimentos esternos, às correntes e aos rumores que se advertem na concha do mundo (Bembo). Coisas leves... nasceram desse clima⁶⁸. (1948, p. 179)

De fato, o período do 1º pós-guerra é relativamente feliz para Saba: ele finalmente retorna a Trieste – após frustradas tentativas de se fixar em Bolonha (para onde se transferiu com a família após a séria crise conjugal de 1912) e Milão, quando é convocado pelo exército para exercer funções administrativas durante a 1ª Guerra⁶⁹ – e, com a ajuda de uma tia, consegue adquirir a livraria de livros antigos e começar um novo ciclo em sua vida. Contudo, apesar da euforia do povo e do relativo distanciamento dos horrores da vida que ele gozava estando imerso em sua nova atividade como livreiro, a Itália e a Europa se precipitavam numa tenebrosa direção, que mais tarde desembocaria na 2ª Guerra Mundial. Logo, apesar de todo sentimento de esperança e felicidade gerado com o fim da guerra, havia também o temor pelo que estaria por vir. *Cose leggere e vaganti* teria sido gestado nesse ambiente de felicidade e esperança amedrontadas, desconfiadas, de felicidade que não se deixa nunca instaurar por completo, haja vista a sensação de que a qualquer instante a paz seria rompida, o que efetivamente viria a acontecer. É também nesse sentido que pode ser lida aquele distanciamento do olhar percebido não só nesta, como nas três coletâneas que compõem esse respiro do espírito: elas “têm origem numa postura do espírito que se mantém distante, como do risco de uma esperança destinada a falir, como também do perigo de um desespero que aridifica. Uma esperança desencantada; e um desespero verdadeiramente, desta vez, sereno. Por isso Saba, o poeta até este momento das realidades mais densas, prefere agora olhar as coisas à distância [...]”⁷⁰ (Pinchera, 1974, p. 64).

⁶⁸ “[...] oltre ai motivi di gioia che gli venivano dal tanto sospirato ritorno a Trieste, egli sentì quell’aria euforica, e la fece, a suo modo, sua. Abbiamo già osservato che Saba, pure essendo, come tutti i poeti, un egocentrico, fu anche, più di qualunque altro, sensibile agli avvenimenti esterni, alle correnti e ai rumori che si avvertono nella conchiglia del mondo (Benco). Cose leggere... sono naté da quel clima.” O Benco aquele se refere é um crítico.

⁶⁹ A esse período corresponde a coletânea *Poesie scritte durante la guerra*, que estudamos no capítulo anterior.

⁷⁰ “[...] traggono origine da un atteggiamento dello spirito che si tiene lontano, come dal rischio di una speranza destinata a fallire, così anche dal pericolo di una disperazione che inaridisce. Una speranza disincantata; e una disperazione veramente, stavolta, serena. Perciò Saba, Il poeta fino a questo momento delle realtà più dense, preferisce adesso guardare Le cose a distanza; [...]”

3.2 – “Malícia sorridente”⁷¹

Sempre seguindo o discurso da leveza, vemos a partir de “Paolina” um núcleo narrativo dentro do livro, são exatamente quatro poemas em seqüência em que se vê o desenrolar – com início, meio e fim – de uma singela história de amor, sua paixão por Paolina, um amor intenso e fugaz, mas *vero amore*. Existe, ao longo de toda a coletânea, referência direta ou indireta a essa moça, mas, se verificarmos mais estritamente, os poemas em que se dá o desenrolar efetivo da história são: “Paolina”, “L’ultimo amore”, “L’addio” e “Dopo un mese”. A imagem delineada ao longo desses poemas é a de um amor ingênuo, puro como a mocinha, mas ao mesmo tempo com um quê de sensualidade, nunca contudo uma sensualidade carregada, e sim instintiva e não maliciosa, como a sensualidade de uma moça que está no limite entre a mulher e a menina. Vale ressaltar que esse amor não foi correspondido. Poder-se-ia imaginar ou esperar um tratamento carregado de certo pesar pela não correspondência; em vez disso o que temos é sempre um retrato repleto de carinho e doçura.

A começar por “Paolina”, temos uma louvação que introduz a história e apresenta a moça, delineada sempre como uma figura com contornos meio esfumados, angelical, um pouco nos moldes de uma certa tradição que remonta ao longínquo dolcestilnovismo e que procura louvar a mulher aproximando-a de elementos associados à pureza. Aqui a imagem dessa figura feminina nos chega de forma indireta, por meio de associações a tudo aquilo que é puro e imaculado, configurando-a ao mesmo tempo ingênua e áulica, ou, se quisermos, aproximando-a da figura de uma espécie de virgem imaculada, mas com um certo tom de sensualidade, ou seja, com um tom que oscila entre o gracioso/sensual e o angelical/religioso. Vamos ao poema:

Paolina, dolce

⁷¹ Essa expressão foi cunhada por Portinari, F. *Umberto Saba*, Mursia, Milano, 1963.

Paolina,
 Raggio di sole entrato nella mia
 vita improvviso;
 chi sei, che appena ti conosco e tremo
 se mi sei presso? tu a cui ieri ancora
 <<Il suo nome – chiedevo – signorina?>>;
 e tu alzando su me gli occhi di sogno
 rispondevi: << Paolina>>.

Paolina, frutto
 natio,
 fatta di cose le più aeree e insieme
 le più terrene,
 nata ove solo nascere potevi,
 nella città benedetta ove nacqui,
 su cui vagano a sera i bei colori,
 i più divini colori, e ahimè! sono
 nulla; acquei vapori.

Paolina, dolce
 Paolina,
 che tieni in cuore? Io non lo chiedo. È pura
 la tua bellezza;
 vi farebbe un pensiero quel che un alito
 sullo specchio, che subito s'appanna.
 Qual sei mi piaci, aureolata testina,
 una qualunque fanciulla e una Dea
 che si chiama Paolina.

Temos uma estrutura anafórica no início de cada estrofe que aproxima o poema, como já dito, de uma oração, ou louvação: *Paolina dolce Paolina, Paolina frutto natio, Paolina dolce Paolina*. Paolina é *raggio di sole*, tem *occhi di sogno*, é associada às divinas cores que vagam sobre Trieste ao entardecer e que no entanto são efêmeras, *i più divini colori*, divinas mas efêmeras, *acquei vapori*; Paolina tem uma beleza pura, que encanta, é capaz até mesmo

de se admirar com um simples espelho embaçado pelo hálito, cujo efeito fugazmente desaparece; Paolina portanto é feita das coisas *le più aeree*, no sentido de pureza - tem até mesmo a *testina aureolata*, quase uma Madonna - mas também *le più terrene*, sua figura oscila sempre entre o sacro e o sensual, mas nunca profano. Paolina é uma *Dea*, mas também é uma *qualunque fanciulla*, terrena e divina, angelical e sensual, ingênua mas sensual. Todavia, como já dito, ela não é nunca marcada pela sensualidade maliciosa, mas sim pela sensualidade instintiva, própria de moças que começam a maturar, a sair da infância, mas que ainda conservam muito de menina. Paolina menina e moça, faceira.

Tal oscilação entre o puro, ingênuo e o sensual se verifica em todos os poemas em que se trata de Paolina. Assim é em “L'ultimo amore”, em que, como resposta à pergunta *Che mi vorrebbe ad essere felice?*, vemos hipotizada uma singela e romântica cena cuja descrição é repleta daqueles diminutivos e termos ligados ao universo infantil, tais quais *stanzetta*, *tazzine*, *piccole tazzine*, *piccina*, *testina*; tal doce cena, entretanto, nos sugere um malicioso pedido feito pelo eu-lírico, pedido este que é negado por Paolina com um tenro e saboroso *sfacciato*, que nos encanta justamente por sua ingenuidade faceira. Ou mesmo as passagens citadas por Portinari, as quais repletas de *maliziosità sorridente*⁷², como nos poemas igualmente intitulados “Favoletta”, dos quais citamos abaixo as estrofes que nos interessam:

Certa notte mi parve esser falchetto,
e colomba eri tu.
Alte strida... ma poi chi più diletto
ne avesse io non so più.

ou nesta outra passagem:

Ah foss'io una capretta, e mordicchiassi
altri germogli!

⁷² Portinari, F. *Umberto Saba*, Mursia, Milano, 1963.

Ou ainda no poema “Forse un giorno diranno”, em que à pergunta *Ma chi era questa Paolina, che le scrisse Saba versi d'amore?*, ele responde que ela era muito bela, mas pouco diferente de outras garotas de Trieste, e que ela *non aveva che la sua cosetta*. *Cosetta* esta que no *Canzoniere* de 1921 aparece bem mais explícita e se lia *non aveva che la passeretta*⁷³. Exemplos, contudo, que apenas reforçam a impressão de leveza que se tem ao ler a coletânea, já que até mesmo o aspecto sensual aqui aparece sobremodo risonho e trigueiro.

3.3 – A persistência da dor

Parece correta a leitura que a crítica tem feito até o momento dessa obra de Saba, ou seja, uma leitura centrada no caráter airoso, lúdico e leve. Como vimos desde o início do capítulo, realmente, essas são características que estão impressas em toda a coletânea, e ao ler *Cose e leggere e vaganti* é imediata a impressão de leveza. Leveza esta que pode ser vista como a continuação daquele desejo de fuga da dor, manifestado já em *La serena disperazione*, e que se expressa por meio de uma acalentada aspiração de inocência infantil.

Entretanto, vimos também que aqui não se trataria necessariamente do sucesso desse ardido anelo de candura e retorno à infância; pelo contrário, *Cose leggere* seria na verdade apenas a expressão maior desse desejo. É nesse sentido que Ferroni classifica a obra: não como fruto de leveza, mas sim como produto da busca desta. O próprio Saba dá indicações nessa direção em *Storia e cronistoria del Canzoniere*: já vimos que ele situa historicamente o livro como fruto de eufórica esperança num futuro melhor, mas tal felicidade se manifesta sempre temerosa, amedrontada, como que à espera da dor iminente. Desse modo, não parece exagerado dizer que *Cose leggere e vaganti* teria por fio condutor a leveza, manifestada em tudo aquilo que remete à felicidade: as coisas leves e vagantes, as quais pairam acima de todas as coisas; mas a coletânea também seria perpassada por coisas não tão positivas, associadas a sentimentos negativos, como sofrimento, dor, medo, as quais permaneceriam sempre

⁷³ Saba, Umberto, *Il Canzoniere 1921: edizione critica*, Castellani, G (a cura di), Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Verona, 1981.

latentemente ligadas às coisas leves e positivas. Em outras palavras, a coletânea mostra um poeta que tenta se fixar a todo instante na leveza, mas que não consegue jamais olvidar os pesos da existência. Ou, como ele próprio disse:

*[...] O fio que a liga (a coletânea) é o estado de ânimo ao qual já acenamos e que inclinava o poeta a amar as coisas que, pela sua leveza, vagam, como felizes aparências, sobre e através dos pesos da vida.*⁷⁴ (Saba, 1948, p.179)

Ainda mais elucidativo é o seguinte comentário a respeito de “Cose leggere...”, em que ele ressalta, de maneira bem humorada, o tom lúdico do livro e evidencia a busca de leveza como uma espécie de fuga do peso que até então o caracterizara:

*Ele tinha vontade de se divertir e de brincar. Mas ainda não sabia fazê-lo bem e perfeitamente; ainda não era suficientemente jovem; aqui ele ainda fala muito de coisas leves para que possamos crer que ele próprio teria se tornado, em profundidade, uma pessoa leve.*⁷⁵ (Saba, 1948, p. 178)

Portanto, se quisermos seguir a trilha indicada pelo próprio autor, talvez seja possível ler a obra sob um outro viés, de um ponto de vista que oporia essa radiante leveza a momentos em que se entrevêem fissuras, as quais denotariam resquícios daquele peso patente em *Trieste e una donna*. A saber: o poema de abertura da obra, intitulado “Favoletta alla mia bambina”, tem como tema a dor da perda. Vamos a ele:

Non pianger bimba, non t'accrescer pene;
da sé ritorna, se torna, il tuo bene.

Un merlo avevo, coi suoi occhi d'oro
cerchiati, col palato e il becco d'oro;
cui di pinoli e di vermetti in serbo

⁷⁴ “[...] Il filo che la lega (la raccolta) è lo stato d’animo al quale abbiamo accennato e che inclinava il poeta ad amare le cose che, per la loro leggerezza, vagano, come liete apparenze, sopra e attraverso le pesantezze della vita.”

⁷⁵ “Aveva voglia di divertirsi e di giocare. Ma non lo sapeva ancora far bene e perfeitamente; non era ancora abbastanza giovane; qui egli parla ancora troppo di cose leggere perché possiamo crederlo diventato egli stesso, in profondità e per profondità, un leggero.”

nascondevo un tesoro.
 Schivo con gli altri; con me, di ritorno
 dalla scuola, festoso; e tutte, io dico,
 intendere sapeva il caro amico
 le mie parole; onde il dolce e l'acerbo
 di due anni a lui dissi, a lui soltanto.
 E un giorno mi fuggì; fuor del poggiolo
 mi fuggì nella corte. Alto il mio pianto,
 alto suonava; alle finestre intorno
 corse la gente ad affacciarsi; invano
 lo perseguivo, il caro nome invano
 ripetevo; di tetto in tetto errando,
 più sempre in vista piccolo e lontano,
 irridere pareva al grande mio
 dolore, al disperato dolor mio.
 Quel che ho sofferto non puoi bimba tu
 saperlo; tutto era perduto; e quando
 io non piangevo, io non speravo più,

l'alato amico ritornò egli solo
 alla sua casa, all'esca di un pinolo.

O tratamento dado ao tema é sobremodo leve, a forma escolhida é a de uma fábula/apólogo, cuja exemplaridade universaliza o tema e faz com que haja identificação entre aquele que conta e seu interlocutor: quando o eu-lírico a conta é como se dissesse à menina que ele compartilha aquela dor, e o processo de ensinamento que subjaz a todas as fábulas se cumpre com eficácia. Mas, retomando o fio da oposição a toda a leveza predominante em *Cose leggere*, por mais que o poema seja impregnado de singeleza, o tema é sempre a dor da perda, perda de algo sobre o qual não temos controle, que é o bem, ou aquilo que nos é caro e nos faz feliz, em última análise, a felicidade. Ao narrar essa historinha em forma de fábula, é como se o eu-lírico dissesse: a felicidade, ou o que nos faz feliz, é algo que não podemos controlar, *da sé ritorna, se torna, il suo bene*; ele pode voltar, mas por si mesmo, porque o

sujeito não tem a capacidade de interferir nesse processo (a fábula dá um tom de verdade exemplar e incontestável a essa ideia felicidade/infelicidade). Aqui se fala de felicidade e de seu oposto, a infelicidade, e é sintomático que este poema apareça já no início, como abertura da obra.

Assim, temos aqui basicamente um embrião de uma parte do enredo do romance autobiográfico *Ernesto*, escrito em 1953 e publicado postumamente em 1976; no romance vemos essa confiança entre o merlo e o Saba adolescente, de maneira mais desenvolvida obviamente, por se tratar de narrativa; aqui há a síntese típica da poesia, e talvez por isso o efeito seja mais intenso. Vale ressaltar a rima entre *pene/bene* que vemos já nos dois primeiros versos: poderia ser evidência de que para o eu-lírico, a dor e o bem estariam de algum modo associados, ou até mesmo seriam indissociáveis, como se fossem duas faces de uma mesma moeda. Tal impressão é reforçada pelo fato de a fábula ter como enredo justamente a história de um bem que por si mesmo decide partir, independente da vontade de quem o possui, deixando somente dor e infelicidade, mas que depois retorna, restaurando o estado de coisas anterior. Felicidade e infelicidade estariam ligadas, portanto, umbilicalmente.

A rima entre *occhi d'oro/becco d'oro/tesoro* nos revela um dado interessante: o tesouro do eu-lírico, suas confidências, são associadas ao ouro do olho e do bico do pássaro talvez para reforçar o valor que tudo isso tinha para ele. Não era qualquer pássaro, era um *merlo* com olhos e bico de ouro; nem era qualquer tesouro, eram suas confidências depositadas junto com os *vermetti* e os *pinoli* nesse bico de ouro.

Retomemos, contudo, o tema da felicidade e seu oposto, a infelicidade. Vemos que esse tema é de certo modo recorrente em *Cose leggere*: já citamos aqui o primeiro verso de “L'ultimo amore” (*che mi vorrebbe ad essere felice?*), acabamos de ver como o assunto é tratado em “Favoletta alla mia bambina”, mas vale também mencionar o poema “Mezzogiorno d'inverno”: nele o eu-lírico contempla distanciado um balãozinho de ar que sobrevoa Trieste, e imagina um garotinho em meio à multidão a chorar a perda de seu precioso bem, daquilo que lhe fazia feliz, em última análise, da felicidade. Vejamos o poema:

In quel momento ch'ero già felice
 (Dio mi perdoni la parola grande
 e tremenda) chi quasi al pianto spinse
 mia breve gioia? Voi direte: "Certa

bella creatura che di là passava,
 e ti sorrise". Un palloncino invece,
 un turchino vagante palloncino
 nell'azzurro dell'aria, ed il nativo
 cielo non mai come nel chiaro e freddo
 mezzogiorno d'inverno risplendente.
 Cielo con qualche nuvoletta bianca,
 e i vetri delle case al sol fiammanti,
 e il fumo tenue d'uno due camini,
 e su tutte le cose, le divine
 cose, quel globo dalla mano incauta
 d'un fanciullo sfuggito (egli piangeva
 certo in mezzo alla folla il suo dolore,
 il suo grande dolore) tra il Palazzo
 della Borsa e il Caffè dove seduto
 oltre i vetri ammiravo io con lucenti
 occhi or salire or scendere il suo bene.

O poeta lança mão de recursos pictóricos impressionistas, em pinceladas de azul e branco, e nos apresenta um belo quadro da paisagem triestina de inverno, com a graciosa e tocante imagem do garoto (imaginado pelo eu-lírico) que vê distanciar-se seu precioso bem perdido, o vagante balãozinho turquesa. Esse recurso às técnicas impressionistas de retrato da paisagem acaba por fazer o leitor assumir a postura privilegiada do eu-lírico: os dois contemplam distanciadamente a bela e clara paisagem e, emoldurada nela, o drama do garoto. O eu-lírico contempla distanciado atrás do vidro de um café, assim como quem lê o poema tem de transpor uma distância que separa o lido da imagem formada mentalmente. Tal afastamento tem um quê de nivelador, no sentido de que aproxima como expectadores da cena leitor e eu-lírico; ou seja, Saba utiliza tais recursos propriamente para que cada vez que leiamos o poema tenhamos a mesma experiência contemplativa do eu-lírico. Nesse sentido, vemos que a associação ao impressionismo teria por base algo muito característico da poética sabiana, que é o desejo de apreender o lirismo do momento, o instante fugaz e por isso mesmo revelador, mas também se relacionaria àquela tendência do poeta triestino a mergulhar no mundo externo, a se aprofundar na vida, expediente alcançado sempre por meio da

contemplação. Entretanto, como já comentamos, a contemplatividade em *Cose leggere* pressupõe certo afastamento: o olhar aqui tenta mais que desnudar o real, atingindo-o no que lhe é elementar e por isso mesmo verdadeiro; o olhar procura no mundo, intencionalmente, dados que ele já sabe que quer ver (no caso, os elementos de leveza); após isso ele estabelece consequentemente com as coisas visadas um liame, um vínculo de identificação, e mesmo de cumplicidade.

Desse modo, temos um eu-lírico cujo olhar diante da inusitada cena assumiria atitude de encantamento e mesmo de maravilhamento, ou seja, de espanto, no positivo sentido de surpresa diante de algo que não se espera; termos estes que participariam do campo semântico do verbo admirar (*ammirare*). Tal maravilhamento, porém, está articulado com a própria projeção imaginativa do eu-lírico, que pensa no garoto a partir da visão da bola. Reside nesse processo a hipótese da identificação que se instaura entre o eu-lírico e o (hipotético) garoto: é como se aquele reconhecesse neste elementos de si próprio. Mais além, o garoto seria a própria projeção do eu-lírico. Assim, o olhar obedeceria a uma dinâmica dupla, ou seja, apesar do distanciamento, tenta aproximar, tenta ligar: ele mantém a distância necessária ao desvelamento do que na cena é elementar e verdadeiro, e logo se aproxima em busca de pontos conciliatórios, de identificação.

Contudo, voltando aos recursos pictóricos impressionistas presentes no poema, vale notar que esses expedientes seduzem o olhar do leitor, que se deixa encantar pela cena graciosa e pela leveza descritiva da paisagem, deixando passar despercebidos, numa leitura menos atenta, determinados elementos latentes que impingiriam fissuras a toda essa graça e perfeição. E aqui chegamos finalmente ao ponto: a recorrente leveza do poema seria apenas um elemento aparente. Já no primeiro verso percebemos uma tensão, instaurada inicialmente pelo uso do advérbio *già* (já), que estabelece uma relação entre os tempos presente e passado, e nos dá indicação de que, até conquistar a felicidade, o eu-lírico teria passado por um tortuoso processo de sofrimento. Existiria, assim, uma oposição entre um passado de sofrimento e um presente feliz. O advérbio *già* anuncia a tensão, mas o fulcro desta é o adjetivo *felice* (feliz), que conclui o verso, e do qual deriva o substantivo felicidade. Parece estranho que esse substantivo seja causador de tensão, pois quando damos uma vista d'olhos em quaisquer dicionários à procura do significado de *felice*, sempre nos deparamos com a definição de estado de plenitude, de satisfação completa das necessidades. Mas o estranhamento é apenas aparente se pensarmos no já comentado contexto histórico em que foi gerada a coletânea. Mais além, em *O mal-estar na civilização*, Freud nos faz saber que o

conceito de felicidade, embora subjetivo e variável de acordo com as épocas, só se justifica na medida em que estaria ligado também ao de sofrimento; ou seja, a percepção de felicidade só se dá no horizonte da superação da dor. Em outras palavras, a felicidade se configuraria na perspectiva de uma alternância entre um estado de estabilidade, ao qual está associado o prazer, e outro de instabilidade, correspondente ao desprazer; maior a oscilação entre esses dois pólos, um positivo (prazer) e outro negativo (desprazer), maior a intensidade de prazer ou desprazer. Nas palavras do mestre de Viena:

A busca de felicidade apresenta dois aspectos: uma meta positiva e outra negativa. Por um lado, visa à ausência de sofrimento e de desprazer; por outro, à experiência de intensos sentimentos de prazer. Em sentido mais restrito, a palavra felicidade só se relaciona a esses últimos. (1974, p. 94)

Felicidade, portanto, teria profunda relação com a satisfação de nossos desejos, com a fruição do prazer (estabilidade). O eu-lírico parece resumir o quanto exposto até aqui sobre esse sentimento no verso-comentário *“Dio mi perdoni la parola grande e tremenda”*: ora, o eu-lírico se declara feliz, satisfeito, pleno, e ao mesmo tempo tem consciência da responsabilidade que implica tal declaração diante de uma existência que se faz na instabilidade, na eterna alternância entre a satisfação e a frustração dos desejos. E o poema parece estruturado propriamente com base numa oposição, numa oscilação entre os dois pólos, o da estabilidade e o da instabilidade. À estabilidade associaremos a idéia de leveza; à instabilidade, a de peso.

Desse modo, temos a situação seguinte: no momento em que o eu-lírico finalmente consegue alcançar o estado de estabilidade/felicidade (*In quel momento ch'ero già felice*), algo acontece e esse estado de coisas é rompido. O início emblematicamente narrativo do poema, *in medias res*, associado à pergunta posterior (*chi quasi al pianto spinse mia breve gioia?*) cria um efeito de suspensão e expectativa no leitor, o qual aguarda um forte motivo para a perda da felicidade; a suspensão é aumentada pela resposta (*Voi direte: "Certa bella creatura che di là passava, e ti sorrise"*) sugerida pelo eu-lírico à citada pergunta: contudo, o inusitado, em vez de uma grave causa para a perda de felicidade, temos como resposta a delicada cena do balãozinho que irrompe vagante diante dos olhos do eu-lírico. Tal recurso imprime um tom de comicidade e graça (leveza) ao poema, comicidade que se desfaz quando se prossegue na leitura e se vê que a perda do balãozinho se configuraria em verdadeira e

grande dor (peso) desse hipotético garotinho e na causa de seu choro (*egli piangeva certo in mezzo alla folla il suo dolore, il suo grande dolore*). Vemos então no poema um duplo movimento: de um lado a felicidade (leveza), de outro a infelicidade (peso): aquela estaria associada à graça e comicidade iniciais que logo se esvaem, quando se instaura uma atmosfera de dor, de infelicidade, mas não de dor dilacerante, e sim de uma espécie de dor serena, filtrada pelo olhar contemplativo do eu-lírico. O balãozinho constituiria, portanto, o núcleo tensivo do poema, ele se referiria tanto à leveza quanto ao peso, ele seria ao mesmo tempo a causa da dor e da esperança de felicidade. E aqui seria interessante referir-nos novamente ao poema “Favoletta alla mia bambina”, em que *pene* faz rima com *bene* e sugeriria, igual a este “Mezzogiorno d’inverno”, o estado de ligação umbilical entre um e outro, a felicidade e a infelicidade.

No verso *Un palloncino invece, / un turchino vagante palloncino* o uso do diminutivo *palloncino* aliado ao recurso aos sons nasais *an, in, on, un* reforçariam a impressão de leveza que o poeta quer imprimir à bexiga. A bexiga paira levemente acima de tudo (*e su tutte le cose, le divine/cose, quel globo dalla mano incauta/d'un fanciullo sfuggito (egli piangeva/certo in mezzo alla folla il suo dolore, / il suo grande dolore)*), com a leveza própria de todas as coisas que o poeta diz amar. Ela é vagante, ou seja, vaga acima do peso, representado pela dor do garoto, que é também a dor do eu-lírico, haja vista a perceptível identificação entre um e outro. Mas a bexiga é a causa da dor, assim, ela teria dupla significação: ela é leveza, mas também é peso. Mais além, diríamos que a bexiga poderia ser vista como a felicidade alegorizada, a felicidade que, inexoravelmente fugidia, distancia-se do garoto, o qual tenta obstinadamente recuperá-la. Desse modo, a bexiga aparece como um elemento de desestabilização daquela perfeição anterior; mas não a bexiga em si, porém tal objeto como um símbolo do prazer/felicidade que se tenta assegurar a todo custo e que constantemente nos escapa.

Sobre felicidade e infelicidade versa também o poema “Sopra un ritratto di me bambino”. Nele vemos um eu-lírico a olhar com admiração, mesmo com maravilha, uma foto sua quando criança, e a partir daí fazer uma espécie de balanço amargo de sua vida, um tipo de desabafo, opondo passado, presente e futuro, tempos os quais são vistos sempre por um viés negativo, com certo pesar (*Tedio è il presente, del passato ho solo rimorso; l'avvenire è una minaccia*). Vamos ao poema:

Com'eri bello, o fanciulletto, e come

Ne trasmuta la vita! Il vestitino
 Guardo alla marinaia; a simulata
 Nave t'appoggi, e buoni e dolci hai gli occhi,
 quasi intenti a un prodigio, e d'abbandono
 e d'ingenua goffaggine una posa.
 Altri tempi, fanciullo, altra stagione!
 Tedio è il presente, del passato ho solo
 Rimorso; l'avvenire è una minaccia.
 Pur fanciullo bennato, ch'io ti guardi,
 i tuoi riccioli biondi, la tua fronte
 luminosa, e alla vita e a me perdonò;
 che si', il volto è mutato, ed il dolore
 ci separano e gli anni; ma nel cuore
 lo so, lo sento, ancor, bimbo, son quello.

Já de início vemos uma estruturação interessante dos tempos verbais: no primeiro verso o pretérito imperfeito do indicativo (*eri*) nos remete a um passado que não deixou traços ou resquícios, mas logo em seguida vemos aparecer um verbo no presente do indicativo (*trasmuta*), presentificando propriamente a ação. Desse modo, há um *fanciulletto, bello*, que existiu no passado, mas que de certo modo ainda resiste, talvez não mais tão belo, visto que a vida o *trasmuta*, mas que ainda existe e resiste dentro do eu-lírico.

A oposição entre o menino do passado e o menino do presente segue por todo o poema, instaurando uma estruturação dupla, que se faz evidente a partir do segundo verso. De um lado, temos a descrição objetiva, com as características físicas e de vestimenta do garoto, além da descrição da pose feita por ele na foto; de outro lado, uma dimensão confessional e de desabafo que influencia tanto a visão da foto como a leitura que se faz do presente. Assim, vemos um garotinho vestido *alla marinaia* (sic), isto é, de marinheiro (segundo moda das vestimentas infantis da época), o qual se apóia num navio imaginário; um garotinho com os olhos bons e doces, e de tal modo verdadeiros e compenetrados que parecem quase ver um milagre (*quasi intenti a un prodigio*). Sua pose, no entanto, é artificial, pouco natural, porém ingênua (*d'ingenua goffaggine una posa*). O uso do adjetivo ingênua parece resguardar o menino do mundo adulto, dado que eram moda na época as poses suntuosas e solenes ao se fazer um retrato, e essa solenidade fazia que as poses fossem sempre impostadas, pouco

naturais. Não é o caso aqui, o garotinho é ingênuo, e por isso sua impostação de certo modo causa algum tipo de comoção, salvando-o da presunção do mundo adulto.

Logo em seguida, porém, a dimensão do desabafo se acentua, com três versos que servem como uma espécie de divisores do poema, os quais estabelecem uma separação entre a dimensão positiva do passado (o garotinho), o presente de dor e o futuro nem um pouco esperançoso: “*Altri tempi, fanciullo, altra stagione!/Tedio é il presente, del passato ho solo/rimorso; l'avvenire é una minaccia*”. A partir daí retorna a positividade, por meio da continuação do carinhoso retrato e da constatação de que esse garoto ainda existe, apesar da dor e dos anos que o separam do eu-lírico: *il dolore/ci separano e gli anni; ma nel cuore/lo so, lo sento, ancor, bimbo, son quello*.

“Sopra un ritratto di me bambino” pode ser lido, portanto, na perspectiva daquele acalentado desejo de inocência identificado por Ferroni em *Cose leggere e vaganti*. Mas aqui há uma dupla percepção: a do falimento da empreitada e ao mesmo tempo a constatação da resistência do menino. Em outros termos, o poema seria a manifestação de uma daquelas fissuras que comentamos, ou seja, ele deixa entrever que há ainda resquícios daquela dor da existência que foi motivo das coletâneas anteriores. Desse modo, por mais que o poeta se centre nas figuras leves e ingênuas, os pesos da existência continuam a acompanhá-lo: a lembrança existe e a dor é viva, não há como colmá-la para sempre. Mas em que pese tudo isso, o menino resiste, e se deve a ele toda a leveza que perpassa a inteira coletânea.

Conclusão

O presente trabalho tencionou seguir a descendente linha tensiva que se inicia em *Trieste e una donna*, cujo ponto de menor temperatura é a coletânea *Cose leggere e vaganti*. No primeiro capítulo, começamos o trajeto centrando atenção basicamente na relação que o eu-lírico estabelece com o sensível, inicialmente como tentativa de escape para as dores causadas pela crise conjugal entre o poeta e Lina; posteriormente, como busca de revelação do veio elementar que reside nas mínimas coisas. Nesse percurso, tentamos evidenciar a postura contemplativa assumida pelo eu-lírico, cujo foco era a percepção das coisas e a aderência sensual a estas por meio dos sentidos (em especial o olhar e a audição); em razão dessa atitude, vimos que, através da percepção do mundo, o eu-lírico conseguiria aceder àquela elementaridade – em que a dor assume papel central – e entrever sua característica perenidade, estabelecendo com esse veio essencial um vínculo solidário. Em decorrência disso, um aspecto marcante da poesia do triestino se nos tornou evidente: a desejada interação entre a dimensão da interioridade do poeta e o mundo exterior. Percebemos ainda que, em função dessa ambivalência, a contemplatividade em *Trieste e una donna* não se refletiu em distanciamento; ao contrário, a apreensão do mundo se faz justamente no contato com as realidades das pessoas mais humildes, mais torpes, e na percepção da igualdade entre o poeta e essas figuras, revelando um traço não propriamente cristão, mas de grande humanidade e compaixão da poesia do triestino. A aceitação da vida em toda sua variedade é o aspecto fundamental, portanto, dessa coletânea; é em função disso que até mesmo a dor é bem aceita, vista como um dado capaz de fazer o eu-lírico se aprofundar na *calda vita*. Essa aspiração à unidade se traduz numa poesia com acentuado tom impressionístico, que alguns criticaram, mas que o próprio Saba reconhece como o eficaz instrumento capaz de instituir uma primeira aproximação com o mundo, para, a partir daí, operar o estabelecimento da identificação solidária com as coisas.

No segundo capítulo, tratamos de *La serena disperazione* e de *Poesie scritte durante la guerra*. Procuramos perceber como essas duas coletâneas participariam de um processo cuja meta é a recuperação do canto, isto é, o resgate de temas e recursos que no passado se mostraram bem-sucedidos. Tentamos mostrar que tal processo evidenciaria uma crise criativa, a qual na verdade estaria ligada ao próprio desgaste emocional do poeta, em decorrência, inicialmente, da extenuante crise conjugal de que acabara de sair, e posteriormente por conta

da tenebrosa realidade da guerra da qual foi partícipe (mesmo que nos bastidores). Em razão disso, verificamos que em *La serena disperazione* a poesia se articula todo o tempo entre a tendência à permanência e ao resgate de elementos já presentes em *Trieste e una donna*; e, ao mesmo tempo, a percepção da falibilidade de tal recurso, baseada na constatação de que o momento é já outro e que a própria paisagem que tanto lhe oferecera refúgio anteriormente não é mais a mesma (a coletânea foi escrita em Bolonha). Nesse sentido, constatamos a dissociação daquelas realidades antes confluentes, a subjetiva e a exterior. Vimos que a oposição entre esses dois âmbitos é que prepondera nessa obra e, em razão disso, a dor, que antes era aceita como um elemento de união entre o eu-lírico e o mundo, acaba sendo rejeitada. Como instrumento de fuga, então, do sofrimento, percebemos que a coletânea é perpassada por uma proeminente tendência escapista por meio da dimensão da lembrança. É nessa chave de leitura, como pertencente a um processo de fuga da dor por intermédio da memória, que entendemos a constante representação de diversas figuras infantis na obra; ou seja, as crianças na verdade seriam a manifestação do desejo expresso pelo poeta de retornar a tempos mais felizes. Em termos estéticos, tudo isso se traduz numa destacada fragmentação temática e imagética, em que quadros se sucedem obedecendo apenas a um tênue eixo guia: justamente essa tendência à fuga da dor por intermédio da lembrança de tempos felizes.

Em *Poesie scritte durante la guerra* a dimensão do resgate se manifesta por meio da tentativa de recuperação de elementos da coletânea *Versi militari*. No entanto, também neste caso, constatamos o fracasso da empreitada pelos mesmos motivos vistos em *La serena disperazione*: o momento e as circunstâncias eram já outros. Nesse sentido, vimos que a experiência da guerra é radicalmente diversa nas duas coletâneas: se antes, em *Versi militari*, ela aparecia apenas como uma distante miragem, possibilitando uma feliz experiência de participação na comunidade do exército, em *Poesie scritte durante la guerra*, a guerra se faz tenebrosa e trágica, impossibilitando o riso. Desse modo, mesmo que Saba não tenha participado ativamente da luta, a tragédia se lhe mostrou de chofre por meio do sofrimento de companheiros seus. Companheiros estes que o poeta retrata sempre com muita afetividade, tentando evidenciar, por meio da história deles, o drama humano inerente a todas as guerras. Para tanto, ele lança mão de recursos já vistos em *Versi militari*, quais sejam a narrativa baseada em acentuado *verismo* e uso de expressões dialetais e vocábulos técnicos do exército.

Finalmente, no terceiro capítulo, tratamos de *Cose leggere e vaganti*. Nossa leitura dessa coletânea também teve por perspectiva a dimensão da fuga do sofrimento, ou seja,

percebemos a obra como um momento de respiro em relação a toda a tensão e a dor experimentadas antes. Desse modo, a leveza, declarada já no título, aparece como, na verdade, mais um desdobramento daquela tendência escapista; isto é, a obra seria a manifestação maior de um anseio de autopreservação e também de um desejo de inocência. Vimos ainda que tal leveza teria motivações circunstanciais: o período de composição da obra é dos mais felizes para Saba, o qual consegue retornar para Trieste e estabelecer uma vida relativamente calma com sua atividade como livreiro. Essa posição distanciada em relação aos males da vida se traduz esteticamente num olhar também distante, ou seja, numa contemplatividade que contrasta com aquela vista em *Trieste e una donna*: aqui o olhar contempla de longe, não mais em meio às coisas. Procuramos basear nossas análises interpretativas sempre na identificação dos elementos portadores de leveza (como as imagens evanescentes e airosas, as freqüentes figuras infantis e femininas etc), mas em contraposição a momentos que, a nosso ver, se constituiriam como resquícios ainda de dor. Desse modo, vimos que subjaz latentemente em *Cose leggere e vaganti* a oposição entre peso e leveza, ou, em outros termos, a ambivalência entre o risonho sentimento de felicidade, e o medo da perda desta e da volta da infelicidade.

Acreditamos, finalmente, ter conseguido alcançar o objetivo que nos propusemos no início dessa pesquisa, que era o de tentar entender melhor as razões para a descendente linha tensiva percebida nesse período da produção poética de Umberto Saba. Assim, para nós, tal linha descendente estaria estritamente vinculada à fuga do sofrimento e da dor, associada ao anseio de felicidade.

BIBLIOGRAFIA

I – Obras de Umberto Saba:

SABA, U. *Il Canzoniere*, Einaudi, Torino, 2004.

_____ “Il Canzoniere”. In: *Tutte le poesie*. Mondadori, Milano, 2001.

_____ *Il Canzoniere 1921*. Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milano, 1981.

_____ “Ernesto”. In: *Tutte le prose*. Mondadori, Milano, 2001

_____ “Quello che resta da fare ai poeti”. In: *Tutte le prose*. Mondadori, Milano, 2001.

_____ “Scorcciatoie e raccontini”. In: *Tutte le prose*. Mondadori, Milano, 2001.

_____ “Storia e cronistoria del canzoniere”. In: *Tutte le prose*. Mondadori, Milano, 2001.

II – Obras sobre Umberto Saba:

CACCIA, E. *Lettura e storia di Saba*, Milano: Bietti, 1967.

DEBENEDETTI, G. “Saba”. In: *Poesia Italiana del Novecento*. Roma: Garzanti, 1980 p. 127-176.

GIUDICI, G. “Saba: l'amore e il dolore”. In: Tordi, R. (a cura di) *Umberto Saba, Trieste e la Cultura Mitteleuropea: Atti del Convegno Roma 29 e 30 marzo 1984*. Milano: Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 1984, p. 63-72.

GUAGNINI, E. *Il punto su Saba*, Bari: Editori Laterza, 1987.

LAVAGETTO, M. *La gallina di Saba*, Milano: Einaudi, 1971.

_____ *Per conoscere Saba*. Milano: Mondadori, 1981.

LUPERINI, R. “Saba e la lirica antinovecentista”. In: LUPERINI, R.; CATALDI, P.;

- D'AMELEY, F. *Poeti italiani: il Novecento*. Palermo: G. B. Palumbo Editore, Università per stranieri di Siena, 1994, p. 181-204.
- _____ “La cultura di Saba”. In *Atti del convegno Internazionale «Il punto su Saba»*, Trieste, 25 - 27 marzo 1984, Trieste, Ed. Lint, 1985.
- MAIER, B. “Umberto Saba e Trieste”. In: *Dimensione Trieste: Nuovi saggi sulla Letteratura Triestina*. Milano: Istituto propaganda libraria, 1987.
- MENGALDO, P. V. “Umberto Saba”. In: *Poeti italiani del Novecento*. Milano: Mondadori, 1990.
- PINCHERA, A. *Umberto Saba*, La Nuova Italia, Firenze, 1974.
- POLATO, L. *L'Aureo Anello: saggi sull'opera poetica di Umberto Saba*. Milano: Francoangeli, 1994.
- PORTINARI, F. *Umberto Saba*, Mursia, Milano, 1963.
- RAIMONDI, P. *Invito alla lettura di Saba*. Mursia, Milano, 1974.
- VARESE, C. “Umberto Saba”. In: *Un'idea del '900: dieci narratori italiani del novecento*, Paolo Orvieto (a cura di), Salerno Editrice, Roma, 1984, p. 51-75.

III – Geral:

- ADORNO, T. W. “Palestra sobre lírica e sociedade”. In: *Notas de Literatura I*. São Paulo: Editora 34, 2009.
- AGUIAR E SILVA, V. M. de. *Teoria da Literatura*. Coimbra: Livraria Almedina, 1983, 5^a ed.
- BAUDELAIRE, C. e ELIOT, T. S. *Poesia em tempo de prosa*. São Paulo: Iluminuras, 1996.
- BENJAMIN, W. “Sur quelques thèmes baudelairiens”. In: *Oeuvres III*, Paris: Gallimard,

2000, p. 329-390.

BERARDINELLI, A. “Poesia del dopoguerra”. In: *Manuale di Letteratura Italiana: Storia per generi e problemi*, Torino: Editora Bollati Broringhieri, 1996, 4^a ed., p. 451-459.

_____ *La poesia verso la prosa*. Torino: Editora Bollati Broringhieri, 1994.

BOSI, A. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Ed. Cultrix, Ed. da Universidade de São Paulo, 1977.

CANDIDO, A. *Dialética da malandragem: caracterização das Memórias de um Sargento de Milícias*. São Paulo : Perspectiva : Editora da Universidade de São Paulo, 1989.

CHAUÍ, M. “Janela da alma, espelho do mundo”. In: Novaes, A. (Org.). *O olhar*. São Paulo: Cia. das Letras, 1988, p. 31-64.

FERRONI, G. *Storia della Letteratura Italiana*, Einaudi Scuola, Milano, 1991.

_____ “Le vie della modernità: dai crepuscolari agli ermetici”. In: BRIOSCHI, F.; DI GIROLAMO, C. (a cura di) *Manuale di Letteratura Italiana: Storia per generi e problemi*, Torino: Editora Bollati Broringhieri, 1996, 4^a ed., p. 407-432.

FREUD, S. *O mal estar na civilização*. Rio de Janeiro: Imago, 1974.

_____ *Cinco lições de psicanálise*. São Paulo: Ed. Nova cultural, 2005.

FRIEDRICH, H. *Estrutura da Lírica Moderna*. São Paulo: Duas Cidades, 1991.

HAUSER, A. *História social da arte e da literatura*. São Paulo: Martins Fontes, cap VII, p. 894-956.

LEOPOLDO E SILVA, F. “Bergson, Proust: tensões do tempo”. In: NOVAES, A. (Org.) *Tempo e história*. São Paulo: Companhia das Letras : Secretaria Municipal da Cultura, 1992, p. 141-154.

NUNES, B. “Experiências do tempo”. In: NOVAES, A. (Org.) *Tempo e história*. São Paulo: Companhia das Letras : Secretaria Municipal da Cultura, 1992, p.131-140.

POMORSKA, K. *Formalismo e Futurismo*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1972.

POZZI, G. *La poesia italiana del Novecento: da Gozzano agli Ermetici*. Torino: Einaudi, 1970.

SALINARI, C. e RICCI, C. *Storia della Letteratura Italiana. Con antologia degli scrittori e dei critici. Vol. 3. L'Ottocento e il Novecento*. Roma – Bari. Laterza, 1989.

TEZZA, C. *Entre a prosa e a poesia: Bakhtin e o Formalismo Russo*. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)