

**Alfredo Bosi**

**MITO E POESIA EM LEOPARDI**

**DEDALUS - Acervo - FFLCH**



20900120665

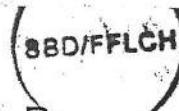
Tese de Livre-Docência  
em Literatura Italiana  
apresentada à Faculdade  
de Filosofia, Letras e  
Ciências Humanas da  
Universidade de São Paulo.

SBD-FFLCH-USP



223506

ex. 2



U. S. P.

FACULDADE DE FILOSOFIA LETRAS E

CIÊNCIAS HUMANAS.

BIBLIOTECA DE LETRAS

**SÃO PAULO**

**1970**

### AGRADECIMENTO

Deixo aqui consignada minha palavra de gratidão  
ao Professor Italo Bettarelli, que me iniciou nos  
estudos leopardianos e que se tem conservado  
na expressão de Francesco Flora, "fedelissimo  
alle lettere italiane".

A. B.

φαντασία .... σοφωτέρα μιμήσεως δημιουργός

"fantasia... demiurgo mais sábio do que a imitação."  
(Filóstrato - Vida de Apolônio, VI, c. 10)

"il più sublime lavoro della poesia è alle cose insensate dare senso e passione, ed è proprietà dei fanciulli di prender cose inanimate tra mani e trastullandosi, favellarvi come se fussero, quelle, persone vive."

(Vico - Scienza Nuova Seconda,  
Sez. Sec., XXXVII)

"La metafisica astrae la mente da' sensi, la facoltà poetica dev' immergere tutta la mente ne' sensi; la metafisica s' innalza sopra agli universali; la facoltà poetica deve profondarsi dentro i particolari."

(Vico - id., L. III, c. V)

"Sob o mito não jaz um pensamento, como acreditavam os filhos de uma cultura estetizante e artificial, mas ele mesmo é pensamento."

(Nietzsche - Considerações, Instôtu)

## APROXIMAÇÕES DE MÉTODO

Estudar um grande autor precisa de uma justificação que seja algo mais do que uma astuta "captatio benevolentiae". Em nosso caso, a primeira pergunta sensata é: - O que há de novo a dizer sobre Leopardi? E a resposta, necessariamente modesta, ficará no plano metodológico :

O que há de novo é a urgência de repor Leopardi na cultura contemporânea, na esperança de analisar as suas contradições à luz de um critério mais amplo que supere certos eternos retornos do mesmo da fortuna crítica leopardiana.

Essa fortuna atravessou mais de um século espelhando as várias correntes do pensamento italiano: foi romântica com De Sanctis, positivista e erudita com Carducci e os filólogos da "scuola storica", idealista com Croce e crocianos, estetizante com o grupo da revista Ronda e os poetas herméticos; enfim, fragmentista e abstracionista com Ungaretti.

Nos últimos vinte anos, porém, ou mais precisamente depois da II Guerra Mundial, abrir um comentário a Leopardi já é encontrar uma crítica ideológica (Luporini, W. Binni, Fubini) ou estilística (De Robertis, Contini). (1) Já são outros os problemas que o historicismo, de um lado, e os métodos neo-retóricos de outro formulam ao leitor contemporâneo : qual a poética reflexa de Leopardi ?

---

(1) V. para todos a bibliografia final.

que relações há entre essa poética e a sua ideologia? Ou, no outro campo: qual a técnica de composição das Operette morali? qual o tom e a estrutura dos grandes idílios? que importância têm as variantes do "Infinito"?

Ideologia e estrutura são, hoje, os pólos de reflexão nas ciências humanas.

É uma questão de enfoque preferencial, que subordina a si problemas já fundamentais em um passado não muito remoto: a biografia, as motivações psicológicas do texto, as intenções, a inserção da obra neste ou naquele gênero literário, as fontes, as influências...

Pode-se dizer que a tendência da melhor crítica de nossos dias não é, propriamente, abolir essas questões (o que seria vão dogmatismo), mas absorvê-las em outro nível de compreensão, gracas ao uso de categorias mais inclusivas que simplifiquem e formalizem as exigências dispareas de toda leitura.

Assim, o termo "ideologia", enquanto quer dizer modo histórico de entender o mundo, assume desde os níveis mais genéricos (a filosofia, a poética de Leopardi), até anotações descontínuas, de gênese emocional, que o escritor fez sobre a natureza ou os homens. É um termo que, sentido dialéticamente, permite acompanhar o mutável da história, o diacrônico, sem entregar-nos ao estilhaçamento de mil e uma anedotas, nem nos enrijecer no granito de um sistema abstrato.

A ideologia de Leopardi filtra-se de todas as formas pelas quais ele configurou respostas a seu mundo. Ela é seu pensa-

mento, sua poética, sua filologia, mas é também cada uma das motivações e justificações que ele confessa em centenas de cartas e nas milhares de páginas do Zibaldone; e é a "storia di un'anima" contada por ela mesma no esboço de um romance que mal chegou a redigir. Nessa linha integram-se na esfera da inteligibilidade também os fatores afetivos, conscientes ou não, do homem Leopardi.

Mas o fluxo da diacronia só se entrega à nossa análise quando seccionado em estruturas: as formas que nela se movem sedimentam-se na história e lhe dão uma face visível. As obras, grandes sistemas de signos, deixam ver como se compõe o universo de significação de um escritor: de resto, sem a presença desses conjuntos organizados, nem sequer se proporia a questão de ajuizar do escritor en quanto escritor.

Ora, é cada vez maior o cuidado que se toma ao analisar as relações entre o dinamismo ideo-afetivo de um artista e a estrutura de sua obra. O pensamento, hoje, desconfia das relações simples, ou simplistas, de causa e efeito: fala em condições, em possibilidades. Nega a substância; sugere relações e processos. Abstém-se de supor finalismos fatais: propõe uma dialética concreta entre as situações e as possíveis respostas do sujeito (2).

---

(2) Estabelecer liames causais entre o social e o estético é tarefa que exige extremo "esprit de finesse". Estamos diante de ordens fenomenicas que não vivem o mesmo "tempo". Como diz Franckastel: "L'ordre des genèses reste nécessairement distinct de celui des structures qui n'évoluent plus" (La réalité figurative, Paris, Gonthier, 1965, pág. 16).

É nessa cautelosa fenomenologia da cultura que devemos entender os nexos entre a história ideológica e a estrutura textual para não resvalarmos em novos dogmatismos.

Em uma linha de forças complementares, pode-se dizer que o "sentido" de um fenômeno cultural qualquer só emerge depois que relacionarmos o devir histórico e as estruturas "inertes".

Este parece ser, aliás, o pensamento genuíno dos estruturalistas quando não movidos por enfatuações polêmicas:

"Seria grave erro considerar como sinônimos a estática e a sincronia. O fragmento estático é uma ficção: é só um processo científico auxiliar, um modo particular do ser (...). As tentativas de identificar a sincronia, a estática e o campo de aplicação da teleologia de um lado, e de outro a diacronia, a dinâmica e a esfera da causalidade mecânica (...) criam a ilusão superficial e danosa de um abismo entre os problemas da sincronia e os da diacronia" (3).

Posição análoga, a de Lévi-Strauss:

"A distinção entre sincronia e diacronia é uma distinção, em larga escala, arbitrária. É certo que a sincronia pura não existe, e quando pretendemos estudar um fenômeno em nível sincrônico, devemos perceber que já estamos na dimensão diacrônica. A sincronia limitada a si mesma seria completamente despida de significado (4)."

(3) Roman Jakobson - "Principes de phonologie historique", em Troubetzkoi - Principes de phonologie, 2a. ed., Paris, 1964, págs. 333-336.

(4) Entrevista à revista Aut Aut, nº 77, setembro de 1963. Na Anthropologie structurale, encontramos afirmação mais categórica: "A dialética estrutural não contradiz o determinismo histórico; ela o chama e lhe dá um novo instrumento" (Paris, Plon, 1958, pág. 266).

De qualquer modo, a linha de intersecção do tempo vivido com as estruturas passa necessariamente pela nossa consciência que, no dizer de Husserl, é sempre consciência de (de fenômenos, de estruturas cognitivas e afetivas), isto é, é sempre intencionalidade, sem deixar de ser duração, sentimento do tempo.

Se centrarmos a análise literária na concreção histórica e formal da obra, sem dúvida as categorias mais úteis, porque mais inclusivas, serão as de ideologia e estrutura; as relações entre ambas abraçarão todos os problemas relevantes de composição, de semântica e de situação do objeto no processo cultural. Mas essa análise "positiva" não se acha fatalmente presa a uma cosmovisão de cunho positivista. Ela pode - e deve - supor o caráter intencional e operante da consciência como a primeira mola do ato artístico.

Seria, aliás, estranho falar em "expressão" e em "invenção" quando não se funda um discurso filosófico acerca da atividade estruturante de quem exprime e inventa. Pouco importa se o crítico, ocupado na leitura das imagens ou na relação destas com a dinâmica social, se abstinha de ferir diretamente a realidade do sujeito operante: o essencial é que, omitindo-a embora, não a ignore nem a negue, porque nesse caso cederá facilmente à tentação de um coisismo anônimo e cerebrino. E o fetiche da obra sem inventor forçará o seu espírito a conjecturar as mais arbitrárias teorias de interpretação que, na falta de uma consciência intencional, se aferrarão sempre mais ao princípio do Inconsciente, princípio curiosamente chamado a explicar a origem de toda a cultura no contexto cibernetico do neo-racionalismo atual.

As ideologias e as estruturas que se reconhecem na obra literária não existem senão quando as constitui a intersubjetividade que se instaura do autor para o leitor. E, nessa realidade interpessoal, são as operações fundantes da imaginação, da memória, da emoção (não passiva, mas ativa, como o provaram as belas análises de Scheler e de Sartre), da inteligência e da vontade, que compõem o texto enquanto projetam e resolvem as tensões da cultura latentes no escritor.

A duração e as coisas, o vir-a-ser e o-que-já-veio-a-ser, o processo e as estruturas só adquirem uma feição reconhecível na arte se os situarmos a partir das operações subjetivas que os tornaram evidentes aos nossos sentidos.

Diz Jean Rousset, citando e comentando uma afirmação de Jean Starobinski: "Não existe estrutura sem uma 'consciência estruturante'; e eu precisaria: sem um consciência singular" (5).

Os pólos dessa atividade chamam-se expressão e invenção. Opus humanum, o texto é humano enquanto projeta, revela, exprime, transpõe uma realidade a ser comunicada; e é obra enquanto essa informação se faz no campo dos signos, no nível das combinações sensoriais, enfim por meio das unidades significantes que tendem à "boa forma", transmutando o fenômeno expresso em fato estético.

Mostrar a homologia entre os "sentimentos do tempo" comuns e as estruturas que se dão aos nossos sentidos: eis o árduo trabalho de toda teoria literária. A função da análise é levantar dados na

---

(5) Jean Rousset - "Les réalités formelles de l'oeuvre littéraire", in Paragone, fev. de 1967, pág. 9.

esperança de decifrar um mínimo de relações. E o seu ideal, descobrir o Lógos que se fez carne.

Foi aceitando essas exigências de método que comecei a ler Leopardi. Sem dúvida, o Leopardi da primeira adolescência fôra a revelação de um estado de alma. Como Pirandello, que li comovido pelo drama da pessoa encarcerada na forma burguesa do seu papel (drama romântico, mas que é o cerne de toda psicologia social), Leopardi me chamava como a resposta, primeiro mítica, depois estoica, à fragilidade do homem, à indiferença da natureza.

A adolescência é matriz confusa de muitos sonhos. Dentre os abortivos, prematuros e enjeitados, alguns vingam e vêm à luz do pensamento. "Quod impetus fuit, nunc ratio". O interesse afetivo por Leopardi levou-me a conhecer os melhores leitores seus, aqueles que, reagindo às leituras de filósofos em busca de sistema como Gentile, procuravam discernir os fulcros do estilo e da poética leopardiana, insistindo nos tons idílico, elegíaco ou heróico dos Cânti. Era a leitura como gozo da palavra perfeita, música ainda arcádica de um sentimento já romântico; leitura de Flora e De Robertis, Contini e Bacchelli.

Mas essa forma de ler, que via a beleza absoluta em uma poética historicamente atizada por um só escritor, não permitia nenhuma análise precisa, ideológica ou estrutural. E, não por acaso, coincidiu com a poesia hermética, a "prosa d'arte" e o intuicionismo ingênuo de alguns crocianos menos hegelianos do que o mestre.

O pós-guerra, porém, trazendo uma renovação de estudos históricos e lingüísticos, além de toda uma poética realista conatu-

ral à Resistência, afetaria também as leituras leopardianas. Formaram-se duas linhas paralelas. Uma, de integração histórica, que via as várias poéticas de Leopardi como mediadoras entre a ideologia e o canto: bons exemplos, os ensaios de Luigi Russo e de Walter Binni, dois crocianos "de esquerda", e o estudo do marxista Cesare Luporini. Outra, de tendência estilística, que rastreava nas mírícias do texto relações concretas com a pessoa e a cultura do escritor: exs., os finos comentários de Mario Fubini e de Emilio Bigi (6), nas fronteiras com o método de Leo Spitzer. É claro que o objetivo de todos (ressalvados os pontos de ênfase) era relativizar o caminho de Leopardi, substituindo o Poeta Absoluto pelo texto em situação.

Esses e outros estudos fazem parte de uma renovação crítica profunda por que passa hoje a cultura italiana. E foi, em larga escala, com a intenção de aprofundar esses esforços que comecei a trabalhar em Leopardi, buscando integrar em um outro nível metodológico muitas das descobertas já feitas, e escolhendo alguns pontos vitais da obra e da poética leopardiana. Esses pontos me induziram a repensar o problema do mito como vinculação concreta entre ideologia, afetividade e estrutura literária.

A importância do mito na literatura é um problema aberto. Desde essência mesma da ficção até mero expediente retórico, o mito tem figurado sempre como um fator de relevo no tratamento das grandes obras literárias.

Não cabe aqui discutir as várias teses da Antropologia e da

---

(6) V. para todos a bibliografia final.

História das Religiões que enfrentam as questões liminares do conceito e da função do mito nas culturas arcaicas ou tecnologicamente primitivas. Mas é necessário conhecê-las para manter um contínuo entre as ciências humanas e a teoria literária, e saber manejar-las como hipóteses de trabalho.

Valendo-nos de uma classificação do crítico norte-americano Richard Chase, admitiríamos três teorias já clássicas ou tradicionais sobre a posição dos mitos nas culturas primitivas ou arcaicas (7):

1) Teoria da degeneração (Irmãos Grimm, Max Müller). Os "märchen", ou contos populares, seriam os resíduos dos mitos primordiais, (O "ariano" explica-se pelo fato de a teoria ter nascido no âmbito da lingüística indo-germânica do século XIX). Os contos, por sua vez, passariam com o tempo a canções de ninar. Assim, o mito tende, por sua própria natureza irracional, a diluir-se em ilusões pedagógicas que se esvaziam com as gerações (8).

2) Teoria da precedência do conto popular (Andrew Lang, Hartland, W. Wundt). O "folk tale", fenômeno universal, aparece antes dos grandes mitos, como os de Perseu, Ulisses, Jasão, Mauí (herói maori), os quais se compõem de narrativas anônimas em torno de pessoas e animais reais ou fictícios. Wundt insiste na derivação conto-mito sobretudo no caso dos mitos cosmogônicos. O mito seria então um gênero literário compósito, que estruturaria em um estilo mais elaborado as narrações populares.

---

(7) Em Myth and Method, ed. por James E. Miller Jr., Univ. of Nebraska, 1960, págs. 127-143.

(8) Essa concepção levou a limitar o pensamento mítico, dêle fazendo um grau imperfeito na escala da lógica humana: espécie de embrião que hoje veríamos como um fóssil. Reitera-se em alguns estudiosos clássicos do mito como resíduo pré-lógico (Frazer, Lévy-Bruhl).

3) Teoria do mito como explicação funcional (Ottfried Müller, B. Malinowski). Como se sabe, para os funcionalistas, os mitos, os ritos e as artes são formas nascidas para satisfazer às necessidades básicas de nutrição, reprodução, habitat, segurança etc. (9). De qualquer forma, a tese se propõe principalmente para os mitos maiores das origens e dos fins, que surgiram depois dos contos populares, mas obviamente antes das alegorias didáticas com que os apresenta a tradição literária.

Richard Chase dá exemplos de antropólogos funcionalistas como a última palavra assente sobre a matéria.

É claro, porém, que devemos levar em conta o aparecimento de estudos mais ou menos recentes que interpretam o mito em um contexto psicanalítico (Jung, O. Rank, Neumann, Kerényi) ou fenomenológico (Mircéa Eliade, Paul Ricoeur, Van der Leeuw), ou, enfim, numa linha que se poderia definir "em torno do estruturalismo": Dumézil, Lévi-Strauss, Cazeneuve, Sebag.

Para todas as correntes acima, que têm em comum o a priori do Inconsciente ou do Sujeito Transcendente, o mito está condicionado a uma necessidade de auto-imagem que existe em cada sistema social. Como estrutura organizada pelo Inconsciente (ou, de qualquer modo, anterior à consciência do indivíduo), o mito é um dado que se repete na vida comunitária, isto é, assume materialmente a forma de rito, pois só assim fixa uma imagem permanente da condição humana (Cazeneuve). O mito protege o animal humano exposto ao mundo sem

---

(9) Malinowski - Una teoría científica de la cultura. B. Aires, Ed. Sudamericana, 1948, cap. "Teoria das necessidades".

a segurança instintiva das outras espécies animais (Lacan, "La causalité psychique", p. 157) (10).

Daí, a sua estabilidade, ou, segundo a tônica que lhe dá Lévi-Strauss, a sua atemporalidade. Os mitos, enquanto expressões intelectuais de base, são "imagines mundi", sistemas de signos que preexistem às mudanças da sociedade e até mesmo as condicionam.

É natural que essa última perspectiva, tomando por modelo da sociedade o sistema fonético da "langue", tenda a privilegiar o caráter sincrônico e invariante de todas as formas culturais: mito, arte, direito... Na abordagem de Jung, ao contrário, acentua-se o caráter dramático, expressivo e projetivo da linguagem mítica. Onde o estruturalismo faz prevalecer a noção de mito-forma, a psicanálise de Jung prefere a de mito-conteúdo, de mito-arquétipo (11)

(10) In "L'Évolution psychiatrique", janeiro-março de 1947, apud Caze neuve - Les rites et la condition humaine. P.U.F., 1958, pág. 24.

(11) Paul Ricoeur notou com argúcia essa diferença, do ponto de vista da atividade inconsciente que estrutura os mitos :

"..., les lois linguistiques désignent un niveau inconscient et en ce sens, non réflexif, non-historique de l'esprit; cet inconscient n'est pas l'inconscient freudien de la pulsion, du désir, dans sa puissance de symbolisation, c'est plutôt un inconscient kantien que freudien, un inconscient catégoriel, combinatoire. Je dis inconscient kantien, mais par égard seulement pour son organisation, car il s'agit bien plutôt d'un système catégoriel sans référence à un sujet pensant (...) aussi bien cet esprit inconscient peut-il être dit homologue à la nature; peut-être même est-il la nature" ("Structure et herméneutique", in Esprit, nov. 1963).

Numa linha kantiana ortodoxa situam-se os estudos belíssimos de Ernst Cassirer para quem os mitos, como as línguas, são categorias simbolizadoras do Espírito, que condicionam a nossa visão do real. Em Sprache und Mythos (trad. em esp. Mito y Lenguaje, B. Aires, Galatea, 1959), refutando as concepções de Max Müller segundo as quais o mito seria um auto-engano da mente próprio dos tempos primitivos, Cassirer defende uma teoria simbólica que inclui mito, arte, linguagem e ciência, numa palavra, todas as atividades espirituais. Em suas palavras:

"Dêsse ponto de vista, o mito, a arte, a linguagem e a ciência aparecem como símbolos; e não no sentido de puras imagens"

Os mitos, segundo um enfoque puramente estrutural, são os "discursos da sociedade", "é um discurso para o qual não há emissor pessoal: um discurso, portanto, que se recolhe como um linguista que se põe a estudar uma língua mal conhecida, e cuja gramática ele tenta construir, sem cuidar de saber quem disse o que foi dito"(12) (grifo nosso).

Este é um pomo de discórdia entre as correntes que pretendem hoje explicar a linguagem mítica. Se um Lévi-Strauss e um Roland Barthes privilegiam a sintaxe dos mitemas, isto é, a sua recom binação formal por um processo de "bricolage", que se utiliza de franjas e resíduos para chegar a uma estrutura(13), un. Paul Ricoeur,

---

por meio de sugestões e interpretações alegóricas, se refiram a uma realidade, mas considerando-os como forças que criam e estabelecem, cada uma delas, seu próprio mundo significativo "(pág. 13). E adiante: "A forma mítica de conceber não é algo sobreposto a certos elementos já definidos da existência empírica; pelo contrário, até a própria "experiência" primária está impregnada dessa atividade de imaginar mitos e como que saturada de sua atmosfera" (pág. 15). Cf, Leo Lugarini - "Cassirer e il mito come problema filosofico". In Aut Aut, nº 101, set. 1967 (pp. 7-26).

(12) Lévi-Strauss - "Réponses à quelques questions", in Esprit, nov. 1963, pág. 640.

(13) Em La pensée sauvage (Paris, Plon, 1962), L.-Strauss propõe fecundas homologias entre mito e arte. Ambos teriam por gêne se a atividade própria do pensamento concreto, que se assemelha à "bricolage", em que o homem se vale de eventos e objetos dados para compor uma estrutura. Em termos saussurianos, mito e arte resultam de materiais herdados diacrônicamente, mas que se combinam em uma realidade sincrônica. De onde, a concreção, a fixidez, a aparência de algo já feito ("poema") para todo sempre, que nos transmite uma narração mítica, eternamente igual a si mesma. Pelo processo de "bricolage", o mito, embora decaído a figura retórica, poderá vir a ser significante de

fenomenólogo, e um Mircéa Eliade, historiador das religiões,acentuam a semântica do mito, o seu ser simbólico, em suma, o seu sentido original e recorrente no drama histórico vivido.

A explicação estrutural ou combinatória é, para Ricoeur (14), possível, mas insuficiente, e carece de uma integração na camada primária (simbólica) que dá sentido à narração mítica.

Contribuição sugestiva deste pensador é o seu ensaio de formular uma tipologia dos mitos fundamentais, o que abre novos horizontes para a tematização da história literária.

Em Finitude et culpabilité (15), Ricoeur propõe quatro gran

---

um novo significado, isto é, poderá entrar na composição de uma construção artística nova e desta receber uma carga ideológica que em outro contexto não teria. Esse ponto de vista contorna a dificuldade do enfoque de Jung, que dá ao mito um conteúdo simbólico fixo e, portanto, pouco flexível a integrações culturais não arbitrárias. Cremos, por outro lado, com Goldmann e Lefebvre, que a precariedade das estruturas se explique pela própria dialética da história, a qual inverte com o tempo o sinal valorativo dos conjuntos míticos.

(14) Ricoeur - "Structure et herméneutique", cit.

(15) Paul Ricoeur - Finitude et culpabilité, IIa parte: "La symbolique du mal", pág. 162 e segs. (Aubier, 1960). Ricoeur, que não é antropólogo, mas filósofo de filiação husserliana e existencialista, classifica os mitos "dentro" da tradição semítica e indo-europeia, precisamente a infra-estrutura do pensamento ocidental, tanto greco-latino como judeu-cristão. Essa congenialidade e com os mitos estudados permite-lhe colher o seu sentido vivido e operante nas estruturas mentais em que eles aparecem. Lévi-Strauss, ao contrário, pesquisando como etnólogo áreas americanas, e valendo-se de estudos alheios sobre mitos asiáticos e oceânicos, toma como ponto de honra um tipo de abordagem "de fora", cuidosa tão somente de registrar relações formais e estruturas exemplares. O dissídio entre ambas as visadas é de grande alcance metodológico para o uso da noção de mito em teoria literária: se, de um lado, a herança cultural de onde emerge

des classes de mitos, à luz de um critério que leva em conta não só o tipo da narração como também o sentido genérico que o mito manifesta :

a) mitos da criação, cosmogônicos e, em geral, teogônicos ; incluem os mitos do "eterno retorno";

b) mitos da queda, que explicam a entrada do Mal e da História no cosmos. São, por excelência, os mitos da finitude e da culpa, da paixão e da morte. Abrem, por sua vez, caminho para os ritos salvíficos da passagem ou expiação, do velho e do novo Adão;

c) mitos trágicos, que configuram e fixam a finitude em si própria, incompreensível ao homem, fatal e irresgatável na sua predestinação. São mitos que, cronologicamente, se situariam entre os da criação e os da queda consumada, pois trágico é que após a criação deva ocorrer a queda, mas, idealmente, operam além dos mitos da queda enquanto definem o homem contra o destino ou insistem na sua impotência final em face dos deuses;

a tipologia de Ricoeur garante um maior grau de afinidade entre certos mitos religiosos e inúmeros tópicos da arte ocidental, de outro as hipóteses combinatórias de Lévi-Strauss ajudam-nos a entender como os artistas se aproveitam de símbolos tradicionais para reordená-los em novos sistemas de signos. Mas (e este é um outro discurso), atrás do dissídio há, latente ou patente, uma divergência que é, nesta segunda metade do século XX, o "divortium aquarum" do pensamento ocidental: entre os que crêem e os que não crêem no sentido da história e do "humanismo" ("nous croyons que le but dernier des sciences de l'homme n'est pas de constituer l'homme, mais de le dissoudre", diz L.-Strauss em La pensée sauvage, cit., pag. 326).

d) mitos da alma exilada, isto é, do homem dilacerado entre o corpo e o espírito. Mito dionisíaco e órfico, supõe que a alma eterna deva liberar-se, pelo canto e pela palavra, do corpo corruptível. O corpo deriva a sua mortalidade das cinzas dos titãs fulminados por terem trucidado o mais jovem dos deuses, Dionísio, que, por sua vez, infundiu o sopro divino na alma humana. O mito do ser dividido ganha força no pensamento pitagórico e, sobretudo, platônico, sendo responsável por toda uma linha dualista e ascética no mundo antigo e medieval.

A partição acima abrange, em suas articulações internas, os mitos titânicos ou prometeicos: o herói trágico (que veicula as paixões dos deuses vencidos pelos olímpicos) rebela-se contra a finitude a que se reduziu o mundo arcaico quando o caos foi ordenado em cosmos. A revolta, tem, portanto, duas faces: uma voltada para a Terra-Mãe, inconsciente ctônico e caótico: e nessa dimensão é trágica, porque o passado é irreversível; e outra, voltada para a imagem do homem rebelde e culpado: e nessa dimensão, revolta e queda são a mesma coisa. Nas palavras de Ricoeur: "Em face de Zeus, Prometeu" (16). Na tradição semítica: em face de Iahwé, não o par arquétipo de Adão e Eva, mas a Serpente, símbolo das forças ctônicas e das divindades da vegetação, que, já sem poder absoluto sobre o Éden, se valem da astúcia a induzem o homem à desobediência (17).

Criação, queda, tragédia da revolta impotente, exílio no cárcere

(16) Op. cit., pág. 207.

(17) V, as numerosas fontes citadas, pág. 239.

cere do corpo - eis as linhas de força que, com várias ramificações, sulcam o pensamento mítico e condicionam a "forma mentis" das religiões e dos estilos ocidentais.

Ao lado desse enfoque simbólico e "conteudístico" das grandes séries míticas, as análises da Antropologia estrutural podem parecer singularmente áridas e petulantemente vazias de sentido dramático. Mas é engano: o objetivo de um Lévi-Strauss é igualmente fascinante, pois, se colimado, fará coincidir o sistema dos mitos, do ponto de vista formal, com o próprio sistema de signos que constitui a linguagem (18).

Em vez de imobilizar os grandes mitos, como discursos monossilábicos, o etnólogo vai em busca de pequenas frases (mitemas) que, no processo de "bricolage", servem de materiais plásticos para a construção de novas unidades funcionais, variando "conforme o papel que cada cultura lhes atribui no interior de um sistema de significações" (19). "Os significados transformam-se em significantes e vice-versa" (20).

O que interessa ao método estruturalista não são os possíveis e discutíveis símbolos morais recorrentes em algumas séries

(18) Subsiste, porém, uma diferença de função: os signos da língua são meios de comunicação; os do sistema mítico, meios de pensamento (cf. La pensée, cit., pág. 90).

(19) Op. cit., pág. 73.

(20) Op. cit., pág. 31.

míticas privilegiadas, mas os processos pelos quais a mente humana articula as suas relações com o real e as concebe pela recombinação de algumas frases narrativas básicas. Como diz exemplarmente Paolo Caruso, comentando Le cru et le cuit: "Lévi-Strauss ocupa-se só mente das relações - ou seja, das estruturas - e não dos térmos postos em relação" (21).

As palavras de Lévi-Strauss são, nesse sentido, categorias:

"Constataremos apenas que se podem construir estruturas lógicas análogas, por meio de recursos léxicos diferentes. Os elementos não são constantes, mas tão somente as relações" (op. cit., pág. 72).

Mais adiante, analisando as tipologias indígenas de gritos de pássaros:

"Os térmos nunca têm significação intrínseca; a sua significação é de "posição", função da história e do contexto cultural de um lado, e de outro da estrutura do sistema em que são chamados a figurar" (op. cit., pág. 74).

Assim, tanto sob o ângulo da fenomenologia (Eliade, Van der Leeuw, Ricoeur), quanto sob o do estruturalismo, a ambição é universal: colher o sentido ou a sintaxe do espírito humano pela análise do mito. Para ambos, as histórias que há milênios o homem conta de suas origens e de suas formas de enfrentar o natural e o social, assumem formas de ciência do concreto, de modus operandi analógi-

---

(21) In Aut Aut, nº 88, julho de 1965, pág. 68.

co, aquém das incertezas e dos sofismas com que nos envolve tantas vêzes o raciocínio delitivo.

Essa afirmação do pensar mitopoético conhece avoengos ilus-  
tres no século XVIII, em Vico, Montesquieu, Rousseau e Herder e, no  
século XIX, em Chateaubriand e nos românticos em geral, vindo a  
formalizar-se com os mestres da sociologia positiva, Comte e  
Durkheim. Em nosso século, a Psicanálise, a Antropologia de um  
Marcel Mauss, de um Boas e de um Radcliffe-Brown preparam a  
formulação do estruturalismo, cujo rigor se deve ao próprio modelo  
tomado por norma, a lingüística de Saussure.

Dessa abordagem creio que se deva reter a noção de mito co-  
mo mediador analógico entre o homem e a natureza; seus esquemas  
de oposições e de transformações fundam a inteligibilidade da vida pa-  
ra a cultura que os elabora.

"O pensamento selvagem aprofunda seu conhecimento por  
meio de imagines mundi. Constrói edifícios mentais que lhe facilitam  
a inteligência do mundo em tudo quanto êsses edifícios se lhe assemelhem,  
Nesse sentido, pôde-se defini-lo como pensamento analógi-  
co" (22).

Em síntese, pode-se ver o mito ora como uma estrutura, no  
sentido mais rígido do termo, "entidade autônoma de dependências in-  
ternas" (23), ora como um síntese das condições vividas pela sociedade  
que o formula; desse último ponto de vista, semântico, o mito é uma  
micro-ideologia que espelha situações sociais e éticas de um grupo.

(22) Op. cit., pág. 348.

(23) Hjelmslev, apud Bastid, Sens et usages du terme structure, Haia,  
Mouton, 1962, pág. 37.

ou mesmo, nos casos-limite, de um único indivíduo. Enquanto mito subjetivo, Ele é uma neurose, lembra Merleau-Ponty que aproxima a análise freudiana da estrutural (24).

Seja como fôr, não está a nosso alcance definir com uma fórmula "ne varietur" a origem e a posição do mito na cultura. O que nos importa é incorporar como hipóteses de trabalho algumas visadas que as ciências humanas vêm sugerindo à teoria literária. E elas nos dizem:

que o mito é uma força cultural em função das necessidades básicas do homem ;

que é autoconsciência da sociedade em forma analógica; enfim, que é modelo exemplar para o ser humano entender sua natureza e sua história.

Admitida a coexistência dessas afirmações, o problema que nos deve ocupar de perto é o dos liames entre mito e literatura.

O nexo tradicional que nos propõe o grande filão historicista de Vico e Herder aos românticos é uma relação de precedência no tempo e no ser.

Os mitos centrais das eras arcaicas teriam sido assumidos pela epopéia, pela tragédia e, no caso da Idade Média, pelos romances, não diretamente, mas por meio de processos evocativos e narrativos.

---

(24) *Éloge de la philosophie*, Gallimard, 1960, pág. 161. Nos dois volumes de *Mythologiques*, *Le cru et le cuit* (1964) e *Du miel aux cendres* (1966), Lévi-Strauss exemplifica exaustivamente sua concepção de mito como fábula-código da passagem do natural para o cultural. As linhas mestras da teoria já se encontram nos capítulos 9 a 12 da *Anthropologie structurale*, Plon, 1958.

Um estudioso recente como Mircéa Eliade não faz senão reiterar a tese viquiana do sacerdote-poeta:

"Pelo menos essas pesquisas (sobre a criação mitológica) puseram em relevo o papel dos indivíduos criadores na elaboração e na transmissão dos mitos. Muito provavelmente, esse papel era ainda mais importante no passado, quando a "criatividade poética", como se diria hoje, era solidária e tributária de uma experiência extática" (25).

O mito religioso original estaria para a poesia e a tragédia como o pensamento concreto (atemporal) para o pensamento afetado de história. E não só: o mito, tornando-se categoria historicizável, sofre pressões ideológicas diversas, segundo as funções que deverá exercer na estrutura social dos povos letRADOS. Assim, a identidade formal de pensamento mítico e invenção poética deve conhecer uma análise diferencial à medida que a arte vai emergindo como uma atividade complexa na vida em sociedade.

Acredito que tanto o processo formativo dos mitos ("pensée analogique", de Lévi-Strauss; "ratio analogica", como Baumgarten define a arte no prefácio de sua venerável Aesthetica), quanto o conteúdo humano que fixam, sejam comuns à arte. Mas a obra poética já não é mais só o mito, assim como a forma analógica de pensar não é o único modo de traduzir o sistema de inserção da cultura na natureza. Os mitos constantes de um poema acham-se muitas vezes orientados, rodeados e soldados pelo tecido conectivo de um pensa-

---

(25) Aspects du mythe, Gallimard, 1963, pág. 179.

mento dialético que, se os inclui como grandes conjuntos imagéticos, os supera como realidades simbólicas.

Nessa perspectiva, o Hamlet pode transpor o mito de Édipo (26), mas de modo algum se exaure nessa assunção. É mito, mas não só mito, porque é mito na história.

Por outro lado, uma obra literária pode estar medularmente presas a um mito, como é o caso das tragédias gregas, ou a um anti-mito, como a ficção de Kafka, o teatro de Beckett e a literatura-denúncia de Brecht: casos todos em que a relação, embora exista, foi afeitada intensamente por uma consciência crítico-histórica que se impõe e deve impôr-se ao leitor. Às vezes, o mito de uma regeneração universal, projetado na sociedade futura, é pressuposto e vetor de um entrecho de costumes dentro da mais rígida ortodoxia do realismo socialista...; outras, o romance crítico e "realista" da burguesia vela (e re-vela) uma profunda nostalgia pelo paraíso perdido de um regime mais "natural" (Balzac).

Os mitos podem estar presentes com tôdas as letras, como nos diálogos morais de Leopardi, nos poemas de Blake e de Hölderlin, nos dramas finais de Pirandello (La nuova colonia, I giganti della montagna); nos romances de Thomas Mann ou nos "Ultimi Cori" de Giuseppe Ungaretti; mas podem ser também uma poderosa sugestão na sua quase ausência literal: o mito porreteico nos romances de Malraux, Hemingway, Camus; os mitos órficos em Mallarmé e Rilke; o mito do paraíso terrestre em Bernardin de Saint Pierre e Chateaubriand.

(26) Cf. Freud - Interpretation of Dreams, trad. de A. A. Brill, págs. 181 e segs; Ernest Jones - Hamlet and Oedipus, Garden City, Anchor, 1949; Ernst Kris - Psicoanálisis y Arte, trad. esp. B. Aires, Paidos, s.d..

Schlegel dizia que a poesia clássica, natural e direta, era a poesia da posse; à poesia moderna, "romântica", não restava senão a nostalgia da perda. Essa partição lembra as oposições de Schiller e do próprio Leopardi jovem entre "poesia ingênua" e "poesia sentimental" e explica-se dentro de um contexto de cultura que se justifica míticamente por um desejo de fugir ao presente conflituoso e reintegrar-se em um estado "natural", no universo imoto de um passado alheio a todo contraste. Era um momento de crispação defensiva que certas camadas da cultura dominante estavam vivendo desde a Revolução Industrial e, com maior dramaticidade, desde a Revolução Francesa.

No entanto, visto no fluxo da história européia, nada tem de momento isolado. A partir do renascimento urbano, das grandes descobertas e inventos e das correntes humanistas em geral, calou fundo na consciência dos intelectuais o processo de desmitização, a que os historiadores preferem chamar secularização e os teólogos dessacralização; e é em face desse fenômeno que se deve colher o sentido das obras mais ricas de nossa cultura.

Como todo processo, a recessão das certezas medievais não se deu sem contragolpes do pensamento "selvagem", isto é, mitopoético, em busca de novos equilíbrios. À Renascença opõe-se a Contra-Reforma, e foi sob o signo desse conflito ideológico que emergiu o estilo barroco. Por outro lado, a negação do Barroco "reacionário" já estava em germe no Antibarroco racionalista de Descartes, Galileo e Newton, que dará seus frutos no século das luzes, de Fontenelle e Bayle a Voltaire, Lessing e Beccaria, homens cujo objetivo último não foi senão

propor a destruição de todos os esquemas míticos da nobreza e do clero ainda dominantes na esfera das superestruturas; mas sabemos o quanto os conceitos de Razão e de Natureza se estruturam míticamente para os homens da Enciclopédia...

A vitória burguesa, visível na Inglaterra e na França, parcial e lenta nas nações menos industrializadas, pode parecer a ruptura drástica com aqueles mesmos esquemas, mas, na verdade, herdou uma dupla carga de mitologias, pois o Romantismo acabou por cindir-se, conforme as motivações ideológicas dos seus filhos, em correntes opostas e simétricas (27). Uma, defensiva, volta-se para a salvação de um mundo sentido como natural (agora, religiosamente), arcaico, imaginário e onírico, que o novo estilo de vida contrastava: é a evasão dos Hölderlin, Nautilus, Brentano, Kleist, Schlegel, Chateaubriand, W. Scott, "lakistas", De Maistre...; a outra, prometeica, levaria ao limite possível a consciência das conquistas liberais que o Iluminismo levedara: é o desafio de Blake, Byron, Shelley, Hugo, Michelet, Proudhon, Heine, Büchner, Dé Sanctis, Mazzini... Quanto aos grandes pessimistas, Leopardi, Vigny, Schopenhauer, são figuras refratárias a essa alternativa: marginais na cultura progressista mas já desenganados da religião tradicional, encerram-se em uma postura estoica que reflete uma espécie

(27) Alguns pontos de referência no "mare magnum" da bibliografia: G. Lukács - Breve storia della letteratura tedesca dal Settecento ad oggi. Milano, Mondadori, 1960; K. Manheim - "O pensamento conservador", em Ensayos de sociología y Psicología social, trad. F. C. E., 1959; P. Hazard - La crise de la conscience européenne, 3 vls. 1935; F. Strich - Classicismo e romanticismo tedesco. Milano, Bompiani, 1953; M. Fubini e outros - La cultura illuministica in Italia. Torino, ERI, 1964; O. M. Carpeaux - Historia da Literatura Ocidental, Parte VI e VII. Rio, O Cruzeiro, 1962.

espécie de titanismo sem um horizonte social próximo.

Em um nível mais alto de abstração, arriscaria a hipótese (ideal, cultural, não cronológica) de uma vertente hegeliana de direita e uma de esquerda, que percorreriam toda a cultura romântica: a primeira absorvendo na própria consciência (não lógica, mas mitopoética) as etapas da história que culminam na contemplação passiva e beata do tempo passado, recomposto mágicamente no presente, de onde o viés conservador de seus representantes; a segunda, projetando para o futuro a dialética da Idéia e, portanto, exprobando às classes vitoriosas o seu mesquinho estilo filisteu de pensar e viver. A cada corrente quadram mitemas e combinações intencionais de mitemas, que, em última instância, dão forma às respectivas visões do mundo: basta comparar o misticismo onírico de um Novalis e o medievalismo de Scott com as imprecções de Shelley e a corrosão satírica de Heine para sentir que há utopias e utopias.

Mas, como acenamos linhas atrás, um Leopardi, um Vigny e um Schopenhauer situam-se idealmente em uma cultura não-hegeliana (em Schopenhauer, abertamente anti-hegeliana e neokantiana): negando sentido à História, e pensando em termos adialéticos, as suas perspectivas põem-se em antítese a qualquer idéia de progresso e acabam em um estoicismo trágico, precursor de uma filosofia do absurdo, que parece ser o limite fatal de todas as filosofias anti-historicistas.

O código e a mensagem míticos fermentam todo o Romantismo: não foi por acaso que a sua formulação mais dogmática, o idealismo

alemão, erigiu a mitologia "como condição de toda arte" (28) e vinculou arte e sonho (29) por uma intuição fecunda que seria explorada pelo Decadentismo e pela Psicanálise.

Os sonhos de retorno e as utopias de um futuro em que o Absoluto calasse na imanência do coração humano foram as atitudes de espírito simétricas que exprimiram mais cabalmente as opções da ideologia romântica.

Na segunda metade do século, o afirmar-se maciço da burguesia européia já não é sequer contrastado por uma ampla nobreza decadente como nos anos da Restauração. Unem-se agora os vários estratos do poder para enfrentar o inimigo comum, o proletário, que amadurece os seus conflitos e reponta ameaçador nos maiores centros urbanos de toda a Europa, como se viu em 1848. Os mitos adâmicos e prometeicos que abraçavam e redimiam o destino do homem burguês vão-se adelgacando e só os encontramos na literatura reduzidos à dimensão capilar da psicologia individual. Triunfa um realismo de consciência infeliz de que o romance de *Ema Bovary* é a mais perfeita expressão.

A literatura parnasiana e "objetiva" é, grosso modo, homóloga desse novo estado de coisas, que parece, à primeira vista, hostil a qualquer construção do pensamento mitopoético. Mas não: a *Mimesis estilizada* de Flaubert, Thackeray, Eça, Goncourt, Machado de Assis, Turguiénev... é um documento complexo das vicissitudes daquele a quem Lukács chamou "herói problemático", titã castrado por uma rede

(28) Schelling - Filosofia da Arte, p. 400 (apud Croce, Estética, 10a. ed., Bari, Laterza, p. 235).

(29) Schleiermacher - Licões de Estética, págs. 75-91 (apud Croce, op. cit., p. 354); A. Béguin - L'âme romantique et le rêve, 2a. ed., Paris, José Corti, 1967 (A 1a. ed. é de 1937).

social que os vínculos econômicos estreitam cada vez mais. Esse herói degradado pelas análises de amarga sátira, freqüentes na ficção da época, é um cétilo em face das grandes ações, que já ninguém pratica, e das grandes crenças, que já ninguém vive. O romancista, ciente da precariedade da personagem, volta as costas às grandes ilusões românicas e asila-se no templo da consciência artística, "impassível". Seu mito privado é a arte pela arte, de que são exemplos fanáticos os Goncourt e os parnasianos; seus ritos estendem-se do exotismo oriental ao helêni co : Hérédia, Leconte de Lisle, Carducci e o Flaubert de Salammbô vão, entre outros, plasmindo um tipo de alienação estetizante, revelando, na verdade, o próprio apoucamento burguês das energias mitopoéticas.

O caráter impessoal (no fundo, impotente) que essa arte pretende assumir reclama da ciência contemporânea um penhor de validade . Com o naturalismo ex-professo de Zola, Maupassant, Capuana e Verga, a ciência de Darwin e de Claude Bernard vem dar apoio ao sentimento de um Fatum diante do qual o herói reconhece a força dos seus limites . Do naturalismo ao pessimismo a inflexão é rápida: Pirandello, Deledda, Strindberg, Ibsen, Hardy, Hauptmann, já coetâneos da poesia simbolista, fazem da sua tensão com a sociedade filistéia o substrato psicológico de uma criação entre mítica e trágica.

A poesia, a partir de Baudelaire, recompõe cada vez mais árdua e lúcidamente o universo mágico que os novos tempos renegam. A condição do poeta expulso da República é agora um fato íntimo e insuperável. Os Lautréamont, Rimbaud, Verlaine, Wilde, "scapigliati", enfim, as vanguardas artísticas em toda parte vão marcando o descompasso

enorme entre a praxis cotidiana e o sacerdote-poeta que acaba oficiando em altares marginais os seus ritos cada vez mais herméticos (30).

O mundo ocidental lança-se, por sua vez, à aventura imperialista na África e em todo o Oriente; e sempre há de encontrar os Kipling ("the burden of the white man" ...), os D'Annunzio, os Oriani e os Papi ni que fazem suas as sortidas bélicas da Pátria, confundindo na mesma retórica o super-homem e o super-império. Os mitos nacional-colonialistas, parto monstruoso da IIa. Revolução industrial, encontraram terreno em uma Alemanha e em uma Itália retardatárias na expansão mundial e acabaram inflamando as duas grandes guerras deixando um saldo pesado de mitemas racistas e classistas que envenenam até hoje a nossa cultura.

A poesia seguiu o caminho aberto pelos simbolistas, isto é, radicalizou as mitologias particulares como resposta cada vez mais consciente e cada vez mais desamparada às tensões violentas que se exerciam sobre a estrutura mental do poeta. O Surrealismo e o Expressionismo são viveiros de mitos parciais em que se projetam e se configuram veleidades de liberação titânica ou demoníaca de homens cuja força de ação se inflete sobre si mesma, incapaz de dominar estruturas cada vez mais anônimas. Terror objetivo que se subjetiva no alto realismo de Kafka. Por sua vez, o romance moderno de Proust, Joyce e Svevo aprofunda a sagrada dimensão do eu-literário, única explorável em meio à terra estéril da cidade. Demiurgo da própria impotência, o seu

(30) Lembro alguns pontos de referência: Wilson - Axel's Castle, 1931 ; M. Raymond - De Baudelaire au surréalisme, 2a. ed., 1940; G. Michaud - Le message poétique du symbolisme, 1947; C. M. Bowra - La herencia del simbolismo, trad., 1951; Luzi - L'idea simbolista, 1959; J. M. Cohen - Poetry of This Age, 1959; Friedrich - La lirica moderna, trad. 1958.

mito é a memória, mãe das musas, e o seu poder imagético é onanista misto de frenesi e demissão. Esse eu, que cresce em todas as direções do possível para afinal não sair de si mesmo, cultiva tantos "mythoi" quantas sensações e lembranças guarda em si o homem que escreve. São nomes que encarnam de todo a lúcida gratuidade dessa arte, são André Gide e Paul Valéry.

No outro extremo, a literatura engajada, que se põe como alternativa e tábua-de-salvação nos anos de resistência política, é outra grande manipuladora de mitos prometeicos e utópicos (31). Mitos que na última catástrofe, ganharam finalmente maior espessura ideológica sem, contudo, se remarem do vício de um individualismo feroz, que na literatura italiana se reconhece na figura trágica de um Cesare Pavese.

O mito, ora como código do pensamento concreto, ora como sua explícita mensagem, está presente mesmo quando, transformado em seu avesso, se rarefaz ao máximo. Há sempre palavras míticas no processo de escolhas e descartes do mais árido e impessoal dos escritores: o mundo das suas opções semânticas tem um subsolo pré-consciente que nunca cessaremos de perscrutar na esperança de descobrir como se resolvem em linguagem as tensões com o mundo, que dão sense ao comportamento verbal.

O mito é noema e noesis, pensamento já formado, mas, sobre

(31) Cf. os sugestivos ensaios de R.-M. Albérès reunidos em La révolution des écrivains d'aujourd'hui (Paris, Corrêa, 1949), a propósito dos temas prometeicos em Malraux, Bernanos, Sartre, Camus, Aragon, Anouilh e Montherlant.

tudo, forma de pensar, atividade estruturante (32) que, sob a pressão de mil e um condicionamentos, garante a própria sobrevivência da arte no tempo. E o poeta será talvez o homem capaz de simbolizar com maior intensidade tanto a condição de estar-no-mundo de todos os seres como a de dizer a sua pertença ao mundo. Por isso, não só transmite as mensagens míticas da cultura em que cresceu, como também inventa, hábil homo faber, novas rôdes de significantes.

Enfim, o poeta é, mais do que qualquer outro ser, aquela máquina de fazer deuses de que fala Bergson definindo o homem. Ele mitifica a própria capacidade de criar mitos: o que é a vanguarda formalista, se não uma agressiva exaltação do homem enquanto animal tecno-simbólico, eterno manipulador de signos? Espelho contra espelho, a poesia dos "novíssimos" - para ficar com o nome italiano - ainda guardaria nas dobras de sua capa de metal brunido, a doce nostalgia de um herói cultural, Mercúrio alípede, pai das artes (da indústria e do comércio) e correio de mensagens cifradas.

---

Em linhas gerais, pode-se resumir o exposto até agora afirmando que a analogia entre mito e arte se impõe em vários níveis.

Já em Paul Ricoeur abre-se um caminho moderno para a análise tópica, que busca afinidades de sentido global entre mitos e temas de poesia.

---

(32) "Pelo mesmo processo mediante o qual o homem vai extraindo a linguagem do seu próprio ser (como a fianneira extraí o fio da sua roca), também vai enovelando-se com ela" (Humboldt, apud Cassirer - Mito y Lenguaje, cit., pág. 15).

Com o estruturalismo a analogia opera no nível dos processos: as palavras combinam-se variamente para compor a língua; os mitemas fazem outro tanto, com a diferença de que o arbítrio existente na relação som-sentido, próprio da langue, se reduz no caso do mito, pois os mitemas já são unidades não-arbitrárias, isto é, já são unidades portadoras de um significado.

A atividade "poética" é, formalmente, paralela à atividade mítica (o que foi a descoberta genial de Vico na Scienza Nuova): não nos admiremos, portanto, que, no nível macroscópico das ideologias, ocorram afinidades entre os grandes mitos e os grandes temas da poesia.

- - -

Vendo no pensamento mítico uma analogia de base com a invenção poética, afasta-se de pronto o preconceito acadêmico que relega o mito a resíduo verbal de culturas arcaicas, situando-o entre os "recursos de estilo", os lugares-comuns ou as fontes de uma retórica obsoleta. Como aceitar, sem cair num beco mesquinho, uma leitura de Leopardi ou de Blake que acaba rotulando os mitos da queda e do paraíso entre as figuras de retórica, decorativas ou enfáticas, coladas a uma ossatura "lógica" do pensamento?

Estudando a obra de Leopardi, em particular os Canti e as Operette morali, impressionou-me a força expressiva e compositiva de imagens, símiles e alusões que se poderiam reportar diretamente aos mitos da Idade de Ouro, da queda e, até certo ponto, ao mito de Prometeu. Mas confesso que não me pareceu razoável uma hipótese totalizante que delegasse toda a responsabilidade da obra leopardiana a essas unidades mitopoéticas, assim como resulta irrisória a hipótese contrária

~~ria, que atribui às metáforas e aos tópicos míticos um simples valor de expediente da elocução.~~

O que, no trato dos textos, parece mais fecundo é ver naqueles mitos, de um lado a projeção de uma ideologia "in progress" de Leopardi e, de outro, uma força estruturante das formas idílicas, elegíacas e até mesmo didáticas, que compõem materialmente as páginas do escritor.

As tensões que Leopardi sofreu, como homem preso à sua circunstância, deram-lhe um substrato ideológico, mas o poeta só passou a existir quando esse substrato assumiu uma face. Ora, o pensamento mítico perfaz o caminho que separa a ideologia da forma poética. A história precipita-se nas estruturas quando a poesia faz de tempo e ser uma só e mesma coisa.

A análise dos contextos é, aqui, a regra metódica de Euro.

O mito não pode existir fora da cultura. A fábula da queda não poderia ter vingado como "leitmotiv" em pleno Quattrocento florentino, nem entre as luzes voltairianas da Enciclopédia, momentos ambos de euforia burguesa e de uma auto-imagem expansiva da razão humana; mas pontilhou a longa marcha das contradições que essa mesma cultura burguesa conheceu desde o Pré-romantismo. A negação passional ou estóica de um Vigny e de um Leopardi da idéia de progresso espiritual, e a sugestão, em um Chateaubriand e em um Scott, de um retorno ao natural e ao arcaico, não foram por acaso motivos bastantes para a reemergência dos mitos da queda e do paraíso perdido?

Entretanto, essas mesmas estruturas e imagens, modelos de explicação do real, são, como insiste Lefebvre, "equilíbrios precários

dentro de hierarquias múltiplas e móveis", pois, dentro de um amplo contexto comum, uma é a direção do "retour à la nature" no jovem Rousseau, que culminará na reedição do bom selvagem, e outra, aparentemente menos rica de fermentos libertários, é a direção de Leopardi que chegou, pouco a pouco, a negar à mesma natureza a maternidade benigna com que a santificara o autor de Emile.

Afunilando ainda mais a questão: pode-se dizer que o próprio conjunto da obra de um escritor, enquanto constelação de sinais dentro de vários contextos, já é um novo contexto fechado de referências, onde adquirem valor de posição relativa os mitos, símbolos e opções estilísticas em geral.

Quando descemos à análise interna do texto, tendo já percorrido a "selva selvaggia" das tensões culturais, deparamo-nos com um sistema simbólico que importa decifrar sob pena de diluí-lo no genérico das grandes correntes históricas. Nesse organismo estético, os grandes mitos diferenciam-se, graduam-se em matizes de imagens conforme exprimam melhor este ou aquêle afeto, conforme articulem melhor este ou aquêle pensamento. É nesse nível micro-estrutural de invenção e jôgo, de escolhas e descartes, que opera a "techné" e se tece o estilo. No entanto, a mera análise estocástica de fonemas, palavras e torneios, mesmo quando referida a um "núcleo psíquico" do escritor, só chegará a resultados muito magros e parciais, caso não fôr iluminada pela conexão contínua com os eixos da ideologia e da estrutura de que o mito é feliz convergência.

A análise interna que se limitasse a apalpar simetrias e as simetrias no corpo das frases de um texto nos contaria, quando mui-

to, o que está presente, isto é, o que foi materialmente montado na obra; mas, como observa Pierre Macherey (33), não nos contaria o que essa concreção vai implicando sem dizer-lo maciçamente. Por isso, só a análise dialética, que põe em tensão o "ausente" da gênese com o presente literal do corpo, pode conferir à leitura a dignidade do inteligível.

Essa análise é difícil. E fatalmente deixa lacunas, pois como se poderá vincular, sempre e em toda parte, a letra ao espírito sem certo risco de arbitrio? As relações entre a cultura, a vida e o texto de um poeta são ainda mais delicadas do que as existentes entre a infra- e a supraestrutura de uma sociedade. Mas é necessário perseguirlas, oportunamente, sob pena de regredirmos ao zero filosófico do caos ou à angústia paralisante do acaso. E é questão fechada de honestidade apontar os vazios do contínuo cultura-vida-obra, como fazem os biólogos que, não renegando embora a hipótese da evolução, anotam com o maior escrúpulo todos os "missing links" entre o animal e o homem.

---

#### Objeto deste ensaio.

A hipótese pela qual o poeta pode transpor seus contrastes ideológicos para a chave do pensamento mítico ajuda a reconhecer os momentos centrais da sua trajetória.

1. O bloqueio afetivo que Leopardi acusa desde a infância e o seu viver à margem da cultura contemporânea levaram-no a compor

---

(33) Pierre Macherey - Pour une théorie de la production littéraire, Paris, Maspéro, 1966.

as próprias tensões sacralizando o que lhe pudesse servir de refúgio: primeiro os Antigos (de onde um Giacomo precocíssimo erudito); depois, e sobretudo, a Natureza. O esforço de radicalizar os mitos da Idade de Ouro e do bom selvagem enriquece-o no esquema "natureza vs. razão", reiterado nas primeiras notas do Zibaldone, nas cartas, nas canções patrióticas e no discurso contra a poética romântica (1818).

2. Mas o dogmatismo com que preferira o Antigo ao Moderno, a Natureza à Cultura, não resiste, pois era impossível ao jovem Leopardi viver "in abstracto", fora da consciência de sua época, e repetir os ícones verbais de um estilo que lhe parecia ingênuo e imediato, mas que, em última análise, não rompia os moldes da Arcádia. É o que o próprio poeta chama a sua "conversão filosófica" (1819). A físsura alarga-se pouco a pouco: aos idílios de 1819-21 seguem-se as seis canções de 21-22 e as densas páginas do Zibaldone que põem em crise a fé absoluta em uma Natureza próvida e ampliam a zona da negatividade e do mal; este passa de histórico a cósmico. A visão mito-poética do paraíso cede à certeza de que esse jardim "natural" perdeu para sempre o viço:

"Vissero i fiori e l'erbe,

vissero i boschi un dì".

Idade de Ouro e queda procuram, nas canções exemplares "Alla Primavera" e "Inno ai Patriarchi" um difícil equilíbrio que as canções dos suicidas Bruto e Safo já não manterão.

3. No período em que prepara e escreve as Operette e a tradução de Epíteto (1823-27), Leopardi procura compor o próprio "sistema" no andamento de uma prosa intencional cujos mitos influem, já

sem os meandros de qualquer incerteza, para a reflexão sobre o destino do mundo e do homem. Rejeita os sulcos tradicionalistas dos primeiros românticos, mas desdenha também os caminhos da promissão que os segundos, liberais, abrem à revelia das santas alianças. Organiza, com resíduos do sensismo pré-idealista a sua teoria da decadência: algo como a visão de uma entropia cósmica, que ensina ser fatal a dor, não deixando outras vias de escape além das ilusões, das memórias infantis (matéria por excelência da poesia) e do tédio que o próprio hábito de viver favorece ("assuefazione").

O mito da queda sem remissão parece ser a micro-ideologia operante nessa renúncia extremada ao progresso histórico, que é o eixo temático das Operette.

4. A partir de 1828 ("Risorgimento"), Leopardi tenta superar a aridez a que o reduzira a sua experiência de vida e de pensamento desde a primeira adolescência. Embora sem rejeitar os quadros do sensismo, o fato de responder mais virilmente à trama das relações humanas dá um novo tom à retomada do velho idílico (os grandes poemas de 1828-30) e abre caminho para uma atitude de rebelde piedade em face da miséria comum.

Essa "nuova poetica" (34), de que são exemplos o "Dialogo di Tristano e di un amico", os "CXI Pensieri" e o poema-testamento "La ginestra", assume, nos momentos limite, as dimensões de protesto que eu não hesitaria em chamar prometeico.

---

(34) Expressão de Walter Binni - La nuova poetica leopardiana. Firenze, Sansoni, 1947.

Em síntese: para cada constelação de idéias e afetos em Leopoldi encontrou-se uma unidade expressiva central, isto é, um mito como forma de comunicação mais rica e aderente. Hipótese que vai ao encontro da bela definição platônica de mito como a via humana e mais breve da persuasão.

Um dos cuidados maiores na análise que se segue será o de ver o mito na sua bivalência:

a) como expressão de mensagens ideo-afetivas;

b) como concreção sonora e imagética de um código poético.

O mito, enquanto significado, remete o espírito para os modos de existir do poeta; enquanto significante, fixa a atenção para a própria corposidade sonora (fonemas, ritmos, métrica) e imagética do texto (35).

Esse caráter bifronte do mito obriga-nos a percorrer um caminho circular que vai do significado ao significante e volta deste para aquele, sem que se possa isolar por muito tempo qualquer setor da totalidade poética.

Leo Spitzer, repropondo uma imagem de Schleiermacher, chamava "círculo filológico" esse método ideal de interpretação literária (36). Que as categorias já não sejam hoje as retóricas de conteúdo e forma, nem as idealistas de intuição e expressão, mas as linguísticas

---

(35) Dizia Valéry: "Le vers a pour fin une volupté suivie, il exige sous peine de se réduire à un discours bizarrement et inutilement mesuré, une certaine union très intime de la réalité physique du son et des excitations virtuelles du sens."

(36) Em Stilistica e storia del linguaggio, trad., Bari, Laterza, 1958, cap. I.

de mensagem e código, significado e significante, nada obsta a ver na-  
quela direção do espírito uma rica hipótese de trabalho no esforço de  
decifrar o mistério da obra literária.

## CAPÍTULO I

### A NATUREZA, OS ANTIGOS

"Leopardi é o ideal moderno de um filólogo,  
os filólogos alemães nada podem fazer"

(NIETZSCHE, Considerações Inatuais, "Pri  
meiros pensamentos", § 109).

Em seu ensaio sobre a interpretação, Paul Ricoeur (37) pro-  
põe que se chame "arqueologia do sujeito" o resultado a que chega-  
riam as ciências humanas ao sondarem o passado de um homem me-  
diante os símbolos que a sua linguagem desvela. Para Ricoeur, a her-  
menêutica pode colher pelo menos dois estratos:

- o símbolo vinculado à sua formação de base (inconsciente);
- o símbolo entendido na sua intencionalidade (consciência :  
construção do real).

Bifronte, a linguagem simbolizadora é, em primeiro lugar ,  
necessidade; depois, escolha. Inventário e invenção seriam as suas  
dimensões. Em termos lingüísticos, langue e parole.

Na análise de um sistema complexo, como é uma obra cen-  
trada sobre mitos, fazer "arqueologia do sujeito" não consiste apenas  
em rastrear as situações psíquicas que se projetam nos signos, mas  
também e sobretudo descobrir como uma certa visão mítico-ideológi-  
ca passou de receptiva à ativa, isto é, a construtora de um universo  
literário .

---

(37) Em De l'interprétation, Paris, Seuil, 1965.

De Leopardi os mais antigos documentos, entre cartas e páginas de erudição redigidas desde os doze anos de idade, revelam uma existência murada, toda entregue às imagens dos Antigos e alheia ao que não fosse a atenta refacção de uma vida remota, sobre cujos vestígios se debruçaria perdendo a saúde em sete anos de "studio matto e desperatissimo" (38)

A condição existencial do jovem Leopardi, tal como ele a refletiu desde cedo, lembra a de um recinto fechado que tem por janelas obras arcanae onde se fala de beleza, de glória, de liberdade. Mas quais as coordenadas reais de Giacomo? O pequeno burgo de Recanati já era um sítio marginal de uma província estagnada, as Marcas, milenarmente sujeitas ao domínio pontifício :

"Qui tutto è morte, tutto è insensataggine e stupidità. Si mera vigliano i forestieri di questo silenzio, di questo sonno universale" (39).

E nesse "paesetto" de clima seiscentista, quem mais se encastelava no culto de uma tradição hostil ao novo século, era precisamente o Conde Monaldo Leopardi, pai do poeta, "último espadífero da Itália", e autor de uns retrógrados Dialoghetti que o filho esconjurou como "infamissimo scelleratissimo libro" (40).

(38) Carta a Giodarni, 2 de março de 1818.

(39) Carta a Giordani, 30 de abril de 1817.

(40) Carta a Giuseppe Melchiorri, 15 de maio de 1832.

No palácio recanatense, longe da história europeia do seu tempo, o adolescente precoce (41) escolheu a alternativa de uma existência ainda mais reclusa e refratária, encerrando-se na biblioteca paterna de onde saiu, no seu dizer, para sempre arruinado pelo raquitismo, pela semicegueira, pela inépcia da pessoa toda em relação à vida material.

Esses anos da última infância e da adolescência foram decisivos para que nêle se estruturasse uma percepção do ser humano como

(41) Os estudiosos têm sido unâimes em ressaltar essa triste precocidade. O primeiro depoimento vem do próprio Conde Montaldo: "Em 1807 (Giacomo contava nove anos de idade), convidei para morar em casa D. Sebastiano Sanchini, sacerdote que instruiu Giacomo e seu irmão menor até 20 de julho de 1812, quando deram ambos pública prova de Filosofia. Naquele dia acabaram os estudos escolares de Giacomo (então com 14 anos), pois o preceptor já não tinha mais o que ensinar-lhe ("Memoriale ad Antonio Ranieri", em Tutte le Opere, ed. Flora, cit., p. LVI).

Dessa educação consta que o menino leu Homero no original aos dez anos, aos onze exerceu-se em amplificações latinas, aos doze compôs vários poemas ("Notti puniche", "Catone in Africa", "I Re Magi" ...), aos treze verteu em oitava rima a *Ars Poetica* de Horácio, aos catorze escreveu a tragédia Pompeo in Egitto e vários epigramas. Entre os quinze e os dezesseis, já sózinho, empreendeu uma ingente obra de reconstrução filológica que espantaria eruditos encarquilhados de Roma. Trata-se da redação de uma Storia dell'astronomia dalla sua origine fino al 1811; da edição comentada de três biografias, Porfirii de vita Plotini et ordine librorum eius comentarius graece et latine e versione Marsili Ficini emendata cum notis amplissimis et prævia commentatione; De viris doctrina claris (versão do grego de um livro de Esíquo Mílesio); De vitis et scriptis rhetorum quorundam qui secundo post Christum saeculo vel primo declinante vixerunt. Além de uma antologia patrística: Fragmenta Patrum secundi saeculi, et veterum auctorum de illis testimonia collecta et illustrata.

Sobre o valor científico desses trabalhos conhece-se um juízo do arqueólogo alemão Creuzer, editor das *Opera Omnia* de Plotino (Oxford, 1835-37), através da alusão de Sainte Beuve: "...lui qui travailla toute sa vie, il trouve quelque chose d'utile dans l'œuvre d'un jeune homme de seize ans" (apud De Sanctis, G. Leopardi, Laterza, 1953, p. 14). Juízo valorativo, o do historiador Niebhur: "eruditissimi sunt Hurhius et comes Jacobus Leopardus" (apud De Sanctis, op. cit., p. 16).

queda, esvaziamento, perda. A imagem recorrente que Leopardi foi construindo de si é a de um ser que, por um acaso injusto e irreversível, caiu de um tempo absoluto de fantasia e jogos pueris para a enfermidade conatural à vida adulta :

"io mi son rovinato con sette anni di studio matto e desperatissimo in quel tempo che mi s'andava formando e mi si doveva assodare la complessione. E mi son rovinato infelicemente e senza rimedio per tutta la vita, e rendutomi l'aspetto miserabile, e dispregevolissima tutta quella gran parte dell'uomo, che è la sola a cui guardino i più" (42).

"... si persuada che la natura e la fortuna cospirarono a danno mio quando nacqui. La natura mi diede poco valore; la fortuna m'ha impedito sempre e sempre m'impedirà ch'io non possa mettere in opera neanche questo poco" (43).

E deplorando o salto da infância à decrepitude :

"Io credo che voi sappiate che dall'età di dieci anni... io mi diedi furiosamente agli studi, e in questi ho consumato la miglior parte della vita umana (...). La fortuna ha condannato la mia vita a mancare di gioventù perché dalla fanciullezza io sono passato alla vecchiezza di salto, anzi alla decrepitezza sì del corpo come dell'animo" (44).

É, na expressão forte de Croce, a imagem de uma vida estrangulada: "una vita strozzata" (45).

(42) Carta a Giordani, 2 de março de 1818.

(43) Carta a Leonardo Trissino, 23 de outubro de 1820.

(44) Carta a Giulio Perticari, 20 de março de 1821.

(45) Em Poesia e non poesia, Bari, Laterza, 1948, p.102.

A configuração do mito da Idade de Ouro como infância irrecuperável enraíza-se na própria experiência vital de Leopardi. Será o seu lastro, a sua situação constitutiva.

Tudo está em aceitar esse dado de realidade sem "piétiner sur place", isto é, sem enrijecê-lo em um esquema causal onipresente que deixaria à sombra os processos ideológicos e literários que compõem a obra leopardiana.

Algo, porém, se esclarece com esse dado. É ele que empresa às canções iniciais a tonalidade afetiva, mitizadora do infantil, do natural, do primitivo, tanto na vida de um homem como no curso da História. É por ela que o antigo aparece sempre vigoroso e puro; o moderno, turvo e mole. Será uma visão quase clínica das coisas que dirá tantas páginas das Operette morali e se estenderá, nos momentos-limite, ao cerne da Natureza, como no belo texto do "giardino malato" constante do Zibaldone. Enfim, o mesmo lastro responderá pelo absenteísmo político de Leopardi e, mesmo, por certa sua ausência dos problemas sociais até os anos maduros, quando em Florença ou em Nápoles o rodeavam amigos já empenhados na luta liberal. O titanismo do último Leopardi não misturaria suas águas com as correntes progressistas que preparavam o Risorgimento; antes, manter-se-ia ocluso na postura de quem acredita viver em um

"secol superbo e sciocco",  
como dirá na "Ginestra", testamento ideológico.

Aceita a função dos conflitos subjacentes à escritura, importa frisar que elos não se exprimem senão pelas formas que a cultura

lhes oferece (46).

O Leopardi adolescente que se vê como um ser condenado à decrepitude formou-se em uma leitura sensista dos clássicos, que lhe propunha uma variante da "religio naturae". Não que os Antigos ensinem fatalmente o natural em oposição ao racional. Foi, aliás, o inverso que determinou o modo de ler gregos e romanos de um Boileau ou de um Voltaire. Os clássicos ensinam o que se puder escolher da sua múltipla experiência. Hoje sabemos que há um registro hedonista e um registro estóico entre os possíveis modos de ler os grandes autores da Antigüidade. Virgílio já foi profeta sibilino, tuba heróica ou agreste avena conforme o leram Dante, Camões ou os Arcades. "Make it new", é a divisa de um Ezra Pound.

Para Leopardi, formado no gosto neoclássico, os Antigos teriam dado, em princípio, apenas modelos acadêmicos de linguagem. Mas essa não era a única variável. O seu contexto o punha em relação polêmica com os filhês progressistas do tempo que exploravam os aspectos racionais da herança clássica. E as consequências desse complexo ideológico se fariam sentir desde os estudos juvenis do precoce filólogo.

A primeira obra significativa de Leopardi, o Saggio sopra gli errori popolari degli Antichi (1815), apresenta alguns traços de uma crítica iluminista das abusões antigas, mas já fundidos com textos onde se

(46) Sobre a contextualidade de toda expressão emotiva, e até mesmo do sentimento do eu, nada conheço de mais belo e persuasivo que os ensaios de Marcel Mauss, recolhidos em Sociologie et Anthropologie (Paris, P.U.F., 1950), e, em particular, o que trata das "técnicas do corpo". De igual rigor metodológico, lembro a obra de G. H. Mead, Mind, Self and Society (University of Chicago Press, 1934). A integração dinâmica do psicológico e do social é trabalho prévio ao tratamento dos fatores genéticos da obra.

impõe o fascínio que sobre o autor exercia a matéria sujeita a exame. A pretensa demolição dos mitos acaba virando um mosaico das fantasias mais estranhas da mente primitiva.

Pouco vale o bom senso convencional do rapazinho erudito perante "os erros grosseiros que os Antigos cometaram acerca da Divindade". Mera retórica escolar é a conclamação ingênua aos sábios "para que se rebelem contra os malaugurados prejuízos dos povos" (47). São frases que nos dão só uma face da moeda. O reverso é a sedução que os objetos da astrologia e da mitologia popular exerciam sobre o jovem Leopardi: os céus e a terra, os deuses e os heróis, o mundo mágico dos oráculos e das fábulas.

Nessa ambivalência vem à tona a dialética do sensismo de um Diderot ou de um Verri, cujo espírito na aparência séco e analítico nunca se apartava das imagens da Natureza e da Arte. E não ocorre o mesmo com o neo-racionalismo estruturalista, imerso na pesquisa do pensamento selvagem e de um Inconsciente criador de mitos? Na verdade, a imagem tão batida de um Iluminismo cerebral é quase sempre um ídolo polêmico de fundo retrógrado. Para combatê-la há, em nossos dias, toda uma vertente historiográfica que sabe discernir, entre os mitos ilustrados, o da natureza, que lhe é tão inerente como o da razão.

"A descoberta da natureza, do estado da natureza, do homem natural, não foi, nos Setecentos, oposta à razão e ao homem racional,

(47) Pelas citações precisas sabe-se que Leopardi teve em mãos o Dictionnaire Philosophique, de Bayle, e a Histoire des Oracles, de Fontenelle.

embora mais tarde se tenha fixado a antítese; tal como se deu não foi um fato reacionário, mas a descoberta de um outro plano para levar adiante a batalha burguesa pela democracia" (48).

O fato é que alguns passos do Ensaio Leopardiano parecem repetir o momento polêmico do racionalismo setecentista. A abertura do livro é sintomática :

"Il mondo è pieno di errori, e prima cura dell'uomo deve essere quella di conoscer il vero." (...) Si deridono con ragione i progetti di riforma universale. Frattanto è evidente che v'ha che riformare nel mondo, e per tutti gli abusi, quelli che riguardano l'educazione sono, dopo quelli che interessano il culto, i più perniciosi."

O tom parece ainda pura encyclopédie. E com cadência voltai-riana :

"Ma perché mai deve il fanciullo crescere fra gli errori?"

Entretanto, a imagem assídua das mesmas ilusões antigas e dos mesmos "erros" do vulgo próximo da infância e imerso na fantasia e no sonho, fez o jovem Leopardi queimar depressa a etapa da crítica ilustrada, cujo resultado ideológico fatal seria a noção de progresso.

Em verdade, sempre que a idéia de progresso convive com uma teoria racionalista, ela tende a rejeitar o pólo mítico para os antípodas do pólo "civilizado". Ora, toda a Gestalt de Leopardi o impedia de ver ou de aceitar uma conotação de valor na passagem do Antigo ao Moderno, do "ingênuo" ao "sentimental". Assim, Leopardi não poderia assumir e,

---

(48) Giuseppe Petronio, "Illuminismo, Preromanticismo, Romanticismo", in Società, nº 5, outubro de 1957.

de fato, não assumiu, a alternativa liberal do Iluminismo; antes, apegou-se à pura vertente naturista que, não dialetizada, vai desaguar no pessimismo radical dos seus anos maduros (49).

A crença inicial na sacralidade da Natureza e no vigor dos Antigos tende, em Leopardi, a fixar-se no centro de uma constelação de elegias que choram uma Idade de Ouro perdida por obra da razão e do "progresso".

O que não foi mediado pela vivência das relações sociais, mas absorvido uma vez por todas em um complexo emocional, irá com o tempo exprimir uma defasagem perante a História. Collingwood observou, a propósito de Rousseau, que a tendência a um retorno à pureza antiga, matriz de uma das correntes do Romantismo, acabou neutralizando os seus fermentos iluministas.

A reflexão quadra inteiramente a este Ensaio sobre os arroso populares dos Antigos, Leopardi, apesar de alguns acenos críticos, imerge complacente nas fábulas arcanae que inicialmente pretendia "corrigir". Nessa perspectiva, o Ensaio é o material ainda caótico de onde se depreenderá a ideologia mítica do estado natural. De Sanctis chama-o, com inteligência, "matéria arqueológica do engenho leopardiano" (50).

(49) Impõe-se, mutatis mutandis, o paralelo com Schopenhauer que, nesses mesmos anos, elaborava O Mundo como Vontade e Representação (1818). O filósofo, retomando a seu modo o empirismo radical de Hume e dos sensistas, e vendo em um Kant céitico o modelo dos pensadores (para melhor esconjurá Hegel), tirou consequências de uma negatividade absoluta no que toca à vida em sociedade. O empirismo que se recusa à dialética aflui no pessimismo ou, no melhor dos casos, na indiferença.

(50) Op. cit., p. 22.

Uma primeira intuição do jovem artista, fecunda e de viquiana memória, foi a de aproximar o selvagem da criança e do vulgo. Os "errori" serão referidos ora a um, ora a outro, como se uma só forma de pensar os articulasse. E o que definia, para o nosso afetuoso meleiro de crenças, o pensamento selvagem? A aderência sensível do primitivo e do rústico aos fenômenos naturais: o estado de participação ditaria as primeiras fantasias, nascidas do espanto ou do desejo. No capítulo dedicado às crenças religiosas, Leopardi refere-se à divinização das paixões transformadas em fenômenos naturais:

"A volúpia, a libido, o palor, a febre, a tempestade receberam templos e incensos."

Os desejos e os temores abriram caminho para os oráculos, comuns não só no Egito e na Grécia, mas também na Índia e, em plena Idade Média Cristã, na Irlanda, em cuja caverna de São Patrício se encerravam os penitentes por oito dias e oito noites sem outro alimento além de pão e água; do antro saía o pecador com a mente grávida de visões horríficas, mas para sempre purgado e absolvido dos seus crimes.

Dos oráculos passa Leopardi à magia, aos sonhos, às visões do meio-dia, aos terrores noturnos. Há trechos de beleza encantatória nessas descrições que seguem de perto a palavra dos Antigos.

O crítico Giuseppe De Robertis chamou a atenção para a prosa leopardiana, ao mesmo tempo comovida e minudente, que se vai filtrando no trabalho das notações, em parte traduzidas, em parte refeitas (51). Do ponto de vista genético, essa prosa revela uma familiaridade cada vez maior com as fantasias primitivas. Como estrutura, ela pas-

---

(51) Saggio sul Leopardi, Firenze, Vallecchi, 1946, p. 30.

sa da clareza convencional dos momentos de crítica ilustrada para uma construção complexa, cheia de incisos, que deixa transparecer a versão de línguas poderosamente sintéticas como o grego e o latim. Exemplo feliz dessa transposição livre para o italiano de passos clássicos dispares é o quadro do meio-dia que abre o sétimo capítulo do Ensaio:

"Tutto brilla nella natura all'istante del meriggio. L'agricoltore, che prende cibo e riposo; i buoi adraiati e coperti d'insetti volanti, che, flagellandosi colle code per cacciarli, chinano di tratto in tratto il muso, sopra cui risplendono interrottamente spesse stille di sudore, e abboccano negligemente e con pausa il cibo sparso innanzi ad essi ; il gregge assetato, che col capo basso si affolla, e si rannicchia sotto l'ombra; la lucerta che corre timida a rimbucarsi, strisciando rapidamente e per intervalli lungo una siepe; la cicala, che riempie l'aria di uno stridore continuo e monotono; la zanzara, che passa ronzando vicino all'orecchio; l'ape che vola incerta, e si ferma su di un fiore, e parte, e torna al luogo donde è partita; tutto è bello, tutto è delicato e toccante."

Nunc etiam pecudes umbras et frigora captant;

Nunc virides etiam occultant spineta lacertos;

Thestylis et rapido fessis messoribus aestu.

Allia serpyllumque herbus contundit olentes.

At mecum raucis, tua dum vestigia lustro,

Sole sub ardenti resonant arbusta cicadis.

(Virg. Buc., 2, v. 8 sqq.)

In quel momento, dice Nonnus, il sole stesso sembra imbrunire per il calore."

E mais abaixo cita Catulo segundo o qual, na Idade de Ouro, rei nando ainda sobre a terra e piedade e a virtude, costumavam os habitantes do céu descer muitas vezes para visitá-la:

"Praesentes namque ante domos invisere castas  
Heroum et sese mortali ostendere coetu,  
Caelicolae, nondum spreta pietate, solebant."

(Carm. 6 4).

O texto prossegue contando como, passada a idade da inocência, os fantasmas divinos, aparecendo em pleno sol a prumo, não mais consolavam, mas aterravam os mortais. À vista de Pâ os homens sentiram pânicos terrores.

Nessas luminosas refacções dos mitos hauridos em Homero e Virgilio, Lucrécio e Catulo, Teócrito e Ovídio, o estilo de Leopardi se fazia todo sensações. No passo transcrito surpreendem-se um olhar atento e um ouvido finíssimo à cata das formas, dos movimentos, dos mínimos rumores do campo sob a soalheira meridiana. Pouco a pouco, a no meação dos fenômenos naturais torna-se o processo único de construir o período. E, como nos clássicos, esse plasticismo brilhante procura dispor-se em uma harmoniosa unidade. Mas nem sempre o consegue. As solicitações das imagens arcana eram, no jovem escritor, ainda mais ponderosas que a sua força de síntese: temos o esboço variado de cores e sons; não temos ainda o quadro que deverá esperar pelas canções e pelos grandes idílios para compor-se.

De qualquer maneira, a Natureza, espelhada pelos olhos dos poetas antigos, será a realidade central de Leopardi a partir desse ensaio paradoxalmente escrito para contrastar os "enganos" do pensamen-

to selvagem. A atividade mitopoética superou aqui felizmente - o plano didático das intenções.

O Ensaio era "bricolage" de versões. Depois de escrevê-lo, Leopardi pôs-se a traduzir intensamente, já agora com a consciência de estar substituindo a mera filologia pela obra poética.

Data de 1816-17 a conversão do "vero" ao "bello", marcada pelas traduções dos Idílios de Mosco, da Batracomiomachia, atribuída a Homero, do Canto I da Odissséia, do II da Eneida e do Moretum pseudovirgiliano. O que fôra coleta de dados sensíveis muda-se em visão de um mundo concreto e orgânico de fantasia que o jovem poeta quer transpor para a clave dos versos italianos. Destas palavras de Leopardi a Giordani depreende-se a consciência da passagem:

"Estive por muito tempo à cata da erudição mais peregrina e recondita, e dos treze aos dezessete anos mergulhei profundamente nesses estudos, e tanto, que escrevi uns seis ou sete tomos não pequenos sobre coisas eruditas (a qual fadiga é justamente o que me arruinou); e alguns literatos estrangeiros que estão em Roma, e que eu não conheço, tendo visto certos escritos meus, não os desaprovaram, e me exortavam a tornar-me, diziam, um grande filólogo. Há um ano e meio eu, quase sem perceber, me tenho dado às belas letras, que antes descurava; e tôdas as minhas coisas que o sr. viu e outras que não viu foram feitas nesse tempo, de modo que, tendo sempre cuidado dos ramos não fiz como o carvalho que

"A vieppiù radicarsi il succo gira,

Per poi schernir d'Astro e di Borea l'onte";

para o que estou agora inteiramente voltado" (52).

O entusiasmo de Leopardi pela beleza dos textos antigos leva-o a compor diretamente em grego duas odes que finge serem de autor ignorado. Reproduzimos, na página anexa, os textos e a tradução latina do próprio Leopardi (53).

Se na primeira ode, "A Eros", tem-se apenas um Anacreonte menor, aguado por certo Arcadismo rococó (cf. aquêle "roseis vinculis", que atam o deus adormecido), na segunda já aflora o motivo lunar, tão grato à poesia madura de Leopardi, e aqui trabalhado com o mais rigoroso respeito às cadências da tradição. Não o edulcorado sentimentalismo com que os ultra-românticos evocarão a face de Silene: mas a forma, a côr, o errar quieto pela noite, o silêncio, a luz nítida e cândida. Leopardi começou nessas versões a assimilar dos clássicos um andamento solene mas despojado de toda retórica. É a pureza da visão antiga que ele consegue reconquistar.

O quanto havia de consciente nessa poética juvenil documenta-se pela carta aos redatores da "Biblioteca Italiana" (54) que Leopardi enviou à revista a fim de rebater um artigo de Madame de Staél, publicado em janeiro de 1816, sob o título "Sulla maniera e l'utilità delle traduzioni". A escritora, divulgando idéias dos Schlegel e de Schiller, opõe

---

(52) Carta a Giordani, 30 de maio de 1817.

(53) As notas e a versão italiana devem-se a Sergio Solmi, responsável pela edição das Opere de Leopardi, Napoli, Ricciardi, I, pp. 254-255.

(54) "Lettera ai Sigg. Compilatori della Biblioteca Italiana in Risposta a quella di Madama la Baronessa Di Staél-Holstein ai Medisimi". Leopardi escreveu-a aos dezoito anos de idade (18.7.1816). A carta não foi publicada.

à antiga poesia mitológica a poesia nórdica, toda paixão e originalidade, nascida e criada sob o signo da religião medieval. E aos Italianos encarece a urgência de traduzirem os bardos germânicos e escandinavos, relegando de vez toda uma linha de acadêmicas imitações latinas. Ora, ninguém mais avesso a essa romantização da poesia italiana que o poeta Giacomo Leopardi. Todas as imagens com que dava corpo ao seu desejo de transcender os próprios limites eram imagens tomadas àqueles mitos, àquela poesia, nas suas palavras, a única verdadeira: "porque a única natural, e de todo vazia de afetação".

Leopardi inverte a hierarquia de opções que Mme de Staél propusera, na esteira do Romantismo alemão. As palavras da "ilustre Dama", que recomendara a absorção de novos modelos, respondem em termos opostos e simétricos:

"Lêde os Gregos, os Latinos, os Italianos, e deixai de lado os escritores do Norte, e caso desejardes lê-los, se é possível, não os imiteis, e se assim mesmo quiserdes imitá-los, fechai para todo sempre, eu vos esconjuro pelas nove Irmãs, Homero, Virgílio e Tasso, e não queirais enxertar nos seus celestes Poemas um Fingal e uma Temora, pois sairiam monstros mais ridículos que os Sátiros , mais obscenos que as Harpias."

Nas fábulas góticas, onde os espíritos clássicos "encontram assaz freqüentemente exageros e imagens gigantescas", o nosso poeta não reconhecia a fonte real da beleza: a "vera castissima santissima leggiadriSSima natura."

• • •

A Natureza, os Antigos são as duas faces da mesma ideologia

mítica, o universo de significados a que respondem os significantes do estilo "ingênuo", isto é, não-sentimental, em que foram tecidas as primeiras versões literárias de Leopardi.

No contacto assíduo com as fontes clássicas, Leopardi será mais fiel que um tradutor quinhentista, Annibal Caro, até hoje proposto como exemplar nas escolas secundárias. A Eneida virgiliana vertida por Annibal Caro data de 1566. Chamaram-na "la bella intedeole" pela largueza de critério que a presidiu. São de ler os severos comentários de Francesco De Sanctis para quem o tradutor diluiu, à força de análise, o tonus unificante do original (55).

Leopardi, embora aceite a desenvoltura do texto de Caro, vê nessa mesma qualidade uma negação da nobreza contida do verso virgiliano. E, de fato, a sua Eneida é muito mais sintética e muito mais literal que a do poeta renascentista. Leopardi está consciente de que a solução melhor não é partir para um outro texto, que se limite a correr bem em outra língua embora se afaste do espírito que ditou a es- critura original. O texto de Caro é fluente, mas visa a um italiano analítico e burguês (Leopardi diz "familiar"): logo veste a nua dignitas virgiliana de locuções triviais, frouxas, prolixas, divulgando com certa procacidade o que é em si mesmo nobre e distante.

Haverá aqui traços de um modo de pensar da fidalguia provincial, um resíduo de ideologia aristocrática que se esforça para nimbar o legado clássico de uma perfeita atemporalidade.

A versão de Caro resultava de um compromisso com o leitor

---

(55) Op. cit., p. 64.

medianamente culto das côrtes citadinas. Caro foi um típico literato-humanista, divulgador dos clássicos.

O esforço de Leopardi tradutor, como o do Leopardi filólogo, era, ao contrário, o de atingir a palavra antiga na sua inteireza absoluta; lê-la e amá-la como revelação de uma Idade de Ouro, espelho sem mancha da própria Natureza.

"As letras e singularmente a poesia vão a contrapelo das ciências; porque, se estas se põem a caminhar sempre para cima, aquelas quando nascem são gigantes, mas com o tempo se apequenam."

E conferindo um valor absoluto à poesia antiga:

"Feliz tempo aquele em que o poeta na natureza, fresca virgem intacta, vendo tudo com os próprios olhos, não se angustiando em buscar novidades, pois tudo era novo, e criando sem o saber as regras da arte, com aquela negligência de que agora toda a força do engenho e do estudo mal pode dar-nos a imagem, cantava coisas divinas e eternamente duradouras" (56).

É a poética do ingênuo ontológico que o faz traduzir quase literalmente o Segundo Canto da Eneida.

Confrontem-se as traduções de Caro e de Leopardi com o original do episódio virgiliano de Laocoonte (II, 199-233). Os 35 versos latinos passam a 44 em Leopardi, mas se estendiam, em Caro, a 52: Tome-se um momento da descrição: o da saída das serpentes do meio das águas.

(56) Le poesie e le prose, ed. Flora, I, 557.

Virgílio:

"Fit sonitus spumante salo; jamque arva tenebant  
 Ardentesque oculos suffecti sanguine et igni  
 Sibila lambebant linguis vibrantibus ora"

(vv. 209-11).

Caro:

"L'acque sferzando sì che lungo tratto  
 Si facean suono e spuma e nebbia intorno  
 Giunti alla riva, con fieri occhi accesi  
 Di vivo foco e d'atro sangue aspersi  
 Vibrâr le lingue e gittâr fischi orribili"

(vv. 353-357).

Leopardi:

"Strepito sorge, spuma il mare: e' sono  
 sul lido già, di foco e sangue infetti  
 le reventi pupille, e con le lingue  
 vibrare lambon le fischianti bocche."

(vv. 297-300)

Na tradução de Caro perde-se todo vigor sintético. Tudo é variante ou explicação. O que Virgílio diz em um só hemistíquio denso e duro:

"Fit sonitus spumante salo",

Caro dilui em dois decassilabos (hendecassilabos italianos), acrescendo notações por sua conta :

"L'acque sferzando sì che lungo tratto

Si facean suono e spuma e nebbia intorno."

Não se pode negar certa melodia fácil no segundo verso, que prismatiza em sensações múltiplas o todo coeso do poeta latino: som, espuma, névoa. Leopardi era o primeiro a reconhecer a riqueza verbal e a perícia métrica de Caro. Mas o seu critério era outro. Não se tratava de explicar Virgílio em italiano, mas de recuperar aquela "no breza" superiormente ingênuas que os modernos teriam perdido.

Daí advém a literalidade de Leopardi. Onde

fit sonitus,

strepito sorge;

onde

spumante salo,

spuma il mare;

soluções que atendem não só à camada semântica mas também à camada fonética da linguagem.

O cotejo é, aliás, todo favorável a Leopardi. A imagem bem definida das serpentes de olhos ardentes injetados de sangue e de fogo,

ardentes oculos suffecti sanguine et igni,

empola-se na retórica de Caro, que fala em "feros olhos acesos de vivo fogo e de atro sangue aspergidos"; ao passo que em Leopardi se reduz a

"di foco e sangue

le roventi pupille",

o que é a mesma "parole" de Virgílio, com a ênfase na sensação de ardor veiculada pelo adjetivo "roventi" a conotar o rubro do ferro incandescente.

Na oração final é ainda Leopardi que vai manter a sonoridade

da oclusiva bilabial, /b/, reiterada com fins onomatopaicos:

(Virg.) Sibila lambebant linguis vibrantibus ora

(Leop.) Vibrate lambon le fischianti bocche.

Caro fecha, menos que mediocremente :

Vibrâr le lingue e gittâr fischi orribili.

Com a versão do Canto II da Eneida Leopardi cumpre a passagem do filólogo ao artista e toma consciência de que só um poeta pode entender a beleza antiga e transcrevê-la para outro registro :

"... letta l'Eneide (sì come sempre soglio, letta qual cosa è, e mi pare veramente vella), io andava di continuo spasimando, e cercando maniera di far mie, ovi si potesse in alcuna guisa, quelle divine bellezze (...). Messomi all'impresa, so ben dirti avere io conosciuto per prova che senza esser poeta non si può tradurre un vero poeta, e meno Virgilio, e meno il secondo Libro della Eneide, caldo tutto quasi ad un modo dal principio alla fine; talché qualvolta io cominciava a mancare di ardore e di lena, tosto avvisavami che il pennello di Virgilio divenia stilo in mia mano" (57).

O que o poeta acreditava tocar com a sua leitura-escritura era um estrato metafísico e atemporal da arte antiga; algo que participava, ao mesmo tempo, do natural e do mítico:

"quel divino mezzo che è il luogo di verità e di natura, e da che mai non si è dilungata un punto la celeste anima di Virgilio" (58).

Leopardi estava absolutamente alheio a compromissos didáticos e a qualquer empenho de tornar acessível aos contemporâneos a

(57) Le poesie e le prose, ed. Flora, I, 617.

(58) Id., ib.

substância do poema clássico. A êsse respeito, impressiona a certeza de um valor absoluto que ele atribui à palavra de Hesíodo no prefácio à *Titanomachia*. O jovem tradutor procura ferir a essência mesma da poesia teogônica quando nela descobre e isola a categoria do terrível. Operando uma genuína redução fenomenológica em um texto sepulto durante séculos sob o peso de comentários dispersivos e miúdos, Leopar di crê contemplar sem véus a face da poesia primitiva:

"Leggendo questi versi par di leggere Omero e Pindaro; altri aggiunga, se vuole, Milton: io non l'aggiungo perché la semplicità loro non si trova in poeta non greco. La terribilità semplicissima di questo luogo dovrebbe farlevi studiare assai" (59).

O poder de "desvelamento" da Antiguidade teria sido, a crer nas análises de Heidegger, apanágio de um Hölderlin e de um Nietzsche. Ora, Giacomo Leopardi parecia ao mesmo Nietzsche o único escritor moderno cuja leitura se pudesse recomendar aos jovens:

"Aconselho-os a se aperfeiçoarem no estilo grego de preferência ao latino, e especialmente em Demóstenes. Simplicidade! E voltam-se igualmente para Leopardi, talvez o maior estilista do século" (60).

Fruto extremo da visão atemporal, mítica, dos Antigos é o longo Discurso sobre a poesia romântica que Leopardi escreveu em 1818.

Era de esperar que, a certa altura do seu itinerário, o jovem

(59) Id., p. 562.

(60) Dos "Papéis Póstumos" (1874-1875) acrescidos às Considerações Inatuais (versão italiana, Milano, Monanni, 1926, p. 311).

Leopardi cruzasse com a grande poética europeia do tempo, o Romantismo, já então maduro na Alemanha e na Inglaterra e em fase de vitoriosa instauração na França.

O que importa aqui é justamente a área do Romantismo refletivo e polêmico, que Mme. de Staél, nas pegadas dos Schlegel, divulgava em toda a Europa.

A nova pregação Leopardi opõe o seu Discorso di un Italiano intorno alla poesia romantica, escrito em 1818, quando já havia estruturado os seus ideais estéticos em torno de um só mito: a Idade de Ouro ou, em termos de poética, a arte clássica. E a sua filosofia subjacente era simples: os Antigos estavam mais próximos da fonte dos valores, a Natureza.

Os românticos também acreditavam centrar seus ideais na volta à Natureza. Mas, no fundo, e Leopardi o viu bem, o alvo era outro: a liberação dos sentimentos.

No Leopardi do Discorso negam-se ambas as molas da reação anticlássica: o medievismo e o sentimentalismo. Afirmando-se Italiano, mostra não ter em si nenhum ponto de contacto com a arte góticofeudal, portanto "bárbara", que as novas modas querem reviver. Sensista, o seu pólo estético e a Natureza em si, não o ego; a pura imagem, não o sentimento.

As vertentes espiritualistas Leopardi só poderia dizer um enérgico não, que foi o Discurso, obra marginal naqueles anos em que se romantizam, no plano do puro sentimento, as origens medievais, bárbaras, das nações europeias. Tempo de romance histórico e de lírica narcisista.

É mais fácil entender a situação ideológica precisa e as marchas e contramarchas do discurso leopardiano quando se têm em vista as primeiras canções do poeta.

O discurso diz-se de "um Italiano" e o adjetivo, polêmico no contexto, explicará toda a sua força nas canções "All'Italia" e "Sopra il monumento di Dante". O amor da pátria acha-se fundado nas lembranças de Atenas, de Esparta e de Roma, que, por sua vez, são figurações míticas do homem natural, não viciado pela razão.

O discurso abre-se com o ardor de quem vai defender a mais cara cidadela:

"Se alla difesa delle opinioni de' nostri padri e de' nostri avi...",

cidadela que o poeta teme desertada pelos próprios habitantes, pois os primeiros versos que escreveria depois desse momento polêmico serão de decepção:

"O patria mia, vedo le mura e gli archi  
e le colonne e i simulacri e l'erme  
torri degli avi nostri,  
ma la gloria non vedo,  
non vedo il lauro e il ferro end'eran carchi  
i nostri padri antichi"

("All'Italia").

A imagem das torres desertas já assume conotação negativa no Discorso, em que se deplora que os defensores da boa causa se abriguem "dentro a recinti di muraglie e di torri".

E o tom e o léxico aguerrido

("L'armi, qua l'armi: io solo  
combatterò, procomberò sol io")

explicam-se : para o jovem Leopardi é o seu próprio mundo-de-vida que as novas correntes assediam; é o intenso convívio de sete anos de "studio matto e disperatissimo" que é preciso salvar; é, em suma, o seu mito pessoal que se vê apoucado nas palavras do opositor, o Cavaleiro Lodovico Di Breme:

"Senz'altro, le Osservazioni del Cavaliere a me paiono pericolose."

A medida que o discurso avança, o tom patriótico, alheio aos estratos mais pessoais de Leopardi, vai cedendo às motivações estéticas; à defesa da poesia natural contra a poesia "psicológica"; à proposta de uma doutrina mimética da palavra contra toda intrusão da análise sentimental no tecido do poema.

Leopardi retoma o espírito e a letra da poética empirista que atravessa o século das luzes. Na crítica a Di Breme o argumento mais repetido é sempre o comércio que a poesia deve entreter com os sentidos, "para os quais ela nasceu e viverá enquanto fôr poesia."

O mal dos românticos está em "praticar a poesia com o intelecto e arrastá-la do visível para o invisível, das coisas para as idéias, e transmutá-la de material e fantástica e corporal que era, em metafísica, racional e espiritual."

Leopardi aborrece nos modernos a veleidade de criar uma poesia que não seja concreção, mas vago floreio sentimental; e, polemizando com Di Breme, argui de incoerência o escritor romântico que evita as fábulas da Grécia para se comprazer em bruxedos medie-

vais.

A rigor, Leopardi carecia de distância histórica e crítica para ver que o medievismo dos seus adversários não era mais mítico do que a sua própria postura neoclássica. Via as características do movimento apenas sob o ângulo estreito da polémica literária, sendo-lhe fácil pôr em xeque um divulgador menor como o Cavaliere Lodovico Di Breme.

Os sentidos captam a Natureza; a fantasia persegue a verossímil; a memória coleta as imagens exemplares dos antigos: até aí vai o poeta leopardiano. A espiritualidade moderna, ao contrário, na sua faina de abstrair e de projetar as camadas emotivas, perde o natural, ignora o verossímil, despreza o vinho forte das fições primitivas, aguando assim toda grande poesia. Como se vê, a lógica do Discorso, enquanto se opõe à poética romântica, é, como esta, maniqueia: o bem emerge de uma natureza imutável de que os mitos são a mimesis feliz; o mal advém de uma razão decaída que crê progredir quando, na verdade, apenas traduz as condições vis de homem moderno:

"...è necessario che non la natura a noi, ma noi ci addattiamo alla natura, e la poesia non si venga mutando, come vogliono i moderni, ma nei suoi caratteri principali sia, come la natura, immutabile"(gr. meu).

E mais adiante:

"...l'ufficio del poeta è imitar la natura, la quale non si cambia, né incivilisce."

De ambas as proposições emergem os traços mais fortes do que seria para o jovem Leopardi o pensamento poético: a-histórico, imu-

tável, coextensivo à Natureza.

O Discorso, liberto em certa altura da necessidade de provar, toca o fulcro do "mito pessoal" de escritor e assume um andamento eloquente. Evoca as imagens primordiais, a memória dos patriarcas, as estações cosmogônicas de Hesíodo: temas das canções míticas "Alla Primavera o delle favole antiche" e "Inno ai Patriarchi". E a infância é, mais uma vez, declarada homóloga da vida primitiva, uma e mesma coisa com a Natureza:

"...quello che furono gli antichi siamo stati noi tutti e quello che fu il mondo per qualche secolo siamo stati noi per qualche anno, dico fanciulli e partecipi di quella ignoranza e di quei timori e di quei diletti e di quelle cadenze e di quella sterminata operazione della fantasia; quando il tuono e il vento e il sole e gli astri e gli animali e le piante e le mura de' nostri alberghi, ogni cosa ci appariva o amica o nemica nostra, indifferente nessuna, insensata messuna; quando ciascun eggetto che vedevamo ci pareva in certo modo accennando quasi nostrasse di volerci favellare; quando in nessun luogo soli, interrogavamo le immagini e le pareti e gli alberi e i fiori e le nuvole, e abbracciavamo sassi e legni, (...); quando i colori delle cose quando la luce quando le stelle quando il fuoco quando il volo degli insetti quando il canto degli uccelli quando la chiarezza dei fonti tutto ci era nuovo e disusato..."

A fantasia mantém na infância um poder transfigurador capaz de recriar a Idade de Ouro:

"Io stesso mi ricordo di avere nella fanciullezza appreso col l'immaginativa la sensazione di un suono così dolce che tale non s'è de-

*in questo mondo; io mi ricordo d'essermi figurate nella fantasia, guardando alcuni pastori e pecorelle, dipinti sul cielo d'una mia stanza tali bellezze di vita pastorale, che, se fosse conceduta a noi così fatta vita, questa già non sarebbe terra ma paradiso, e albergo non di uomini ma d'immortali."*

Na polêmica que desenvolvia contra a voga "psicológica" e "analítica" (61), Leopardi propunha uma concepção icástica da arte. Ícone da natureza, o poema deve ser imagem e só imagem: algo que desperte, de repente, a fantasia e transponha sem véus nem brumas para a "immaginativa" o que os sentidos tomam ao mundo corpóreo.

É através dessa elaboração fantástica, peculiar à imaginação, que Leopardi funda, no Discurso, a autonomia da arte. Os fantasmas da poesia não têm nenhum compromisso com a lógica do discurso abstrato. A fantasia, livre, deve continuar produzindo e combinando imagens só a partir dos sentidos. Apesar de ilusórias, essas imagens serão verossímeis, pois, tendo origem nas sensações, elas reconduzem, em última instância, à Natureza.

Mas, como é forçoso admitir que há uma pressão crescente da análise, do artifício, da afetação sentimental, males da idade romântica, pensa Leopardi, não resta ao poeta senão liberar a imaginação,

---

(61) Leopardi transcreve entre aspas alguns termos que lhe sabem ao jargão moderno: "psicológico", "análtico", "massas". Não se pode ignorar a prevenção purista que essas palavras, extra-literárias, deveriam despertar no admirador de Parini e de Monti. O Discurso tem, aliás, toda uma estrutura exortativa e, no fundo, defensiva: o prólogo e o epílogo apostrofam os Italianos a reagirem contra a "barbárie" dos novos invasores (no caso, os românicos ingleses, alemães e franceses).

"como e quanto pode", reimergindo-a na visão do cosmos e na leitura dos que souberam ver franca e vigorosamente a Natureza: os Antigos (62).

Trata-se de uma poética radicalmente arcaica, no sentido etimológico da palavra. E, em face do romantismo de um Shelley, de um Byron e de um Hugo, uma poética singularmente passadista, na medida em que recusa a afirmação da psique individual na gênese do poema. Hoje, mudados os contextos, e integradas as operações da consciência no processo do fazer poético, a exigência de Leopardi parece moderníssima.

Também hoje se busca uma atividade estruturadora do poema (do romance, do drama) que transcendia os limites de subjetividade de um só indivíduo.

Também hoje se reconhece na fabulação mítica um processo prévio e análogo ao da técnica narrativa.

Também hoje vê-se no pensamento selvagem uma lógica do concreto que não é apanágio da mente "primitiva", mas subsiste no sonho e na arte.

Mas hoje sabe-se que a arcana ingenuidade do fabulador ou é mais um mito do homem "civilizado", ou, caso tenha existido, não é mais recuperável no contexto de uma civilização industrial.

---

(62) O contra-veneno receitado para essas tendências "analíticas" e "psicológicas" é, sempre, o estudo dos clássicos. Que ensinam um modo de reconquistar, pela imitação, a naturalidade perdida. Leopardi se debruçaria até os últimos anos sobre textos gregos e latinos: vejam-se, no Zibaldone, as copiosas anotações filológicas e estilísticas que fez durante quinze anos de leituras e versões. Para uma compreensão orgânica do problema, recomendo o belo ensaio de S. Timpanaro Jr., La filologia di G. Leopardi, Firenze, Le Monnier, 1955.

No começo do século XIX, fazia sentido a poesia "analítica", desprezada por Leopardi como antinatural. O jovem da pequena nobreza de uma província obscura, ainda ligada ao feudalismo pontifício, via com desconfiança aquelas efusões individualistas que, no entanto, significavam algo em face das novas estruturas sociais. Era-lhe fácil desbuxar quadros satíricos da literatura "moderna", fazendo contraste entre o expressionismo patético desta e a severa pureza e a nobre contenção dos antigos.

Ao gôsto vulgar dos modernos não soam bem as teclas delicadíssimas da Natureza: "ci vogliono urtoni e picchiate e spuntonate romantiche per scuotterli e svegliarli", "A imaginação dêsses leitores que resiste bravamente aos suspiros de um poeta terno e infeliz por uma dama de Avinhão (alude a Petrarca), deve por força ceder o seu tanto aos rugidos de um assassino por uma turca (alude ao Giaurro - sic - de Lord Byron). E quem nem move a pálpebra quando o poeta lhe mostra um filete de sangue no peito de um guerreiro jovem e valoroso, há de dar algum sinal de vida ante o espetáculo de um soldado ébrio arroncado e desventrado por uma bala de canhão; enfim, quem não dirige sequer a face para uma colina verde e batida pelo sol, mister é que, embora de soslaio, volte seu olhar para um imenso rochedo retalhado e nu, que avança do flanco de uma montanha e pende horrivelmente sobre um abismo obscuro de não sei quantas milhas."

E quanto ao verdadeiro "pathos", não era, nos Antigos, um sentimentalismo mórbido, compósito, esmiuçado por amor da análise psicológica: não era uma "sensibilidade impuríssima e desnaturadíssima", mas "intinta e espontânea, modestíssima, esquiva", como a que

se adverte no episódio do Odisseia em que Penélope suplica a Fêmio que silencie sobre a volta dos Gregos, pois estes renovam a sua dor pela ausência de Ulisses; ou nos passos da Iliada que narram a separação de Heitor da companheira, o pranto de Hécuba, o colóquio de Priamo e Aquiles. Sem falar na emoção sóbria que suscita a leitura da virgiliana fábula de Orfeu no Livro quarto das Geórgicas.

Nos românticos, antes "voyeurs" ("curiosacci") que sensíveis, a franca e ingênuas afetividade degrada-se, vira efeito calculado, maneirismo senil, descaramento ("sfacciataggine"), "materia schifosissima che solamente a pensarne mi fa stomacare."

E, procurando dar mais um golpe certeiro:

"...certamente a morte da mulher amada é um tema patético, e julgo que se um poeta, colhido por essa desventura, ao cantá-lo não faça chorar, melhor é que desespere para sempre de comover as corações. Mas por que o amor deve ser incestuoso? Porque a mulher trucidada? Por que o amante um exemplo de celerado e monstruosíssimo de todos os lados?" "Até agora os poetas foram cisnes e não corvos a voejarem em torno da carniça..."

O Discurso, suma ideológica e poética dos primeiros mitemas de Giacomo Leopardi, caminha a força de dualismos radicais: Antigo - Moderno, Clássico-Romântico, Natureza-Civilização, Sentidos-Razão, Fantasia-Sentimento. E a exortação aos jovens para que redimam a Pátria pisada pelo estrangeiro é mais um mitema internamente dual (Latinidade vs. Barbárie) no conjunto do complexo abrangente que temos examinado: o mito da Idade de Ouro projetado na Natureza e nos Antigos.

Mas essa configuração, válida para o corte sincrônico 1815 / 1818, estava sujeita ao desequilíbrio e à passagem para uma nova estrutura mitopoética.

## C A P I T U L O   II

## FINITO, INFINITO

Or che resta? or poi che il verde  
è spogliato alle cose?

(LEOPARDI, "Nelle nozze della sorella  
Paolina")

"A expulsão do Paraíso e a noção de si  
mesmo são a mesma coisa"

(KLAGES, Die Grundlagen der Charakterkund,  
1926).

A poética do jovem Leopardi parece continuar as vertentes árcades e neoclássicas do século XVIII. Mas o neoclassicismo das suas canções patrióticas é apenas a páginas de uma linguagem tradicional, de um gosto formado pela imitação de Petrarca a Sannazzaro, de Tasso a Monti. Observou agudamente Francesco Flora:

"Os traços externos da linguagem leopardiana estão compostos quase em um catecismo poético, em que para cada pergunta a resposta é imutavelmente a mesma. Nessa língua o fado é acerbo e duro; o tempo é idade ("etade") ou sazão; as ilusões são erros, enganos, larvas, fantasmas e finalmente delírio; a Esperança diz-se "Speme" ou "Spene" (e une-se a "tanta" e "cotanta"); os devaneios e os jogos são "trastullo" e "sollazzi". Nessa língua, que parece fixada uma vez por todas por Francesco Petrarca e retomada por Pietro Metastasio, "anima" é "alma", "core" quase sempre "cor"; a juventude é a verde idade ou a idade nova ou a flor dos anos meus; rosto é semelante e os olhos viram amiúde luzes, lumes, raios; a jovenzinha é donzela, o jovem "garzone" ou "garzoncello".

Plácida e queda é a noite, cándida e tática a lua, como tática

"é a selva"(63).

Tem seus riscos aplicar um método que abstraia estilemas de contextos radicalmente diversos. Sabe-se que Leopardi aprendeu muito com os neoclássicos. É notório o seu apreço juvenil pela "pureza" de Monti e de Parini. Mas ler as canções e os idílios de 1818-22 atrás de uma rede de conotações arcádicas desvia o eixo da interpretação. Pois o que há de plácido e tênuem Metastasio assume no Hino aos Patriarcas e na Canção à Primavera um andamento diverso, ora concitado ora patético. O que os árcades fruem lânguidamente (a felicidade, ameno encontro com a vida rústica), Leopardi canta como perda que talvez só a fantasia possa recuperar.

Há, no fundo, uma inversão de sentido na intencionalidade estética: o poeta neoclássico sai em busca de fábulas que o integrem platicamente nos ideais e na praxe literária do seu tempo: Leopardi combina certos mitos em oposição ao espírito romântico-moderno. A retomada das imagens arcanas não se faz às cegas: é voluntária e, como se viu no Discurso, polêmica.

Mas nem os temas que se constelavam em torno do mito da Idade de Ouro (os Antigos mais felizes que os Modernos; a Natureza mais benigna que a Razão), nem a poética que lhes era afim (a poesia como fôgo dos sentidos) permaneceriam fixos após a elaboração do Discurso. Em que mudaram e qual o sentido da crise é o que se propõe esclarecer neste capítulo.

## ■

---

(63) Storia della lett. italiana, Milano, Mondadori, 1955, t. I, pág. 79.

Consider-se a canção "Alla Primavera o delle favole antiche".

Podemos lê-la segundo a poética explícita de Leopardi jovem, "ut pictura poësis", isto é, rigorosamente como uma rede de imagens?

Na representação de uma natureza primordial, que ainda ignora a face do homem, teria Leopardi transposto ingenuamente o mito como o faria um Vincenzo Monti, alheio a toda inflexão analítica ou sentimental?

É preciso ler com atenção esse poema difícil (no qual críticos dispares como De Sanctis e Voesler viram quase só um arabesco precioso), para medir a sua proximidade e o seu afastamento em relação à poética do sensismo.

A canção tem cinco estâncias de igual extensão (dezenove versos cada uma) e de igual esquema rítmico:

I	v. 2 informe	v. 8 sciolte	v. 14 spenti	v. 18 amara
	v. 5 inerme	v. 10 sepolte	v. 17 lenti	v. 19 impara;
II	v. 2 orecchio	v. 8 romito	v. 14 onda	v. 18 caccia
	v. 5 specchio	v. 10 fiorito	v. 17 immonda	v. 19 braccia;
e assim, sucessivamente.				

Como o "Inno ai Patriarchi", que lhe está muito próximo pelo tema e pelas formas, a canção espraia-se em estâncias longas. E a distensão é acentuada pelos numerosos "enjambements" e pela alta freqüência de decassílabos em relação aos hexassílabos (14:5); estes constituem regularmente o 1º, o 5º, o 11º, o 13º e o 16º verso de cada unidade estófica.

Trata-se de um modelo cuja parcimônia de rimas (4 em 19 versos) concede um considerável grau de liberdade na decisão das palavras

terminais; libertas da constrição fônica, estas ampliam a faixa da escolha semântica, acrescendo-lhe portanto o peso na aferição da intencionalidade estética.

Vejamos o que o poeta fêz da potencialidade semântico-sono ra que é o esquema da canção. Esta é a estrofe de abertura:

Perché i celesti danni  
ristori il sole, e perché l'aure inferme  
zeffiro avvivi, onde fugata e sparta  
delle nubi la grave ombra s'avvalla;  
credano il petto inerme  
gli augelli al vento, e la diurna luce  
novo d'amor desio, nova speranza  
ne' penetrati boschi e fra le sciolte  
pruine induca alle commosse belve;  
forse alle stanche e nel dolor sepolte  
umane menti riede  
la bella età, cui la sciagura e l'atra  
face del ver consunse  
innanzi tempo? Ottenebrati e spenti  
di febo i raggi al misero non sono  
in sempiterno? ed anco,  
primavera odorata, inspiri e tenti  
questo gelido cor, questo ch'amara  
nel fior degli anni suoi vecchiezza impara?

Versos que podem ser glosados d'este modo:

Na primavera o sol restaura os danos causados por um inver-

no inclemente: o zéfiro remove os ares malsãos, dispersando a sombra pesada das nuvens; os pássaros confiam-se ao vento; a luz do dia move até as feras para o amor e a esperança (vv. 1-9). Mas virá o retorno da estação dizer que a Idade de Ouro também volta ao homem, gasto cedo demais pelo conhecimento? (vv. 10-14). Não será definitiva a treva? (vv. 15-16) E tu, primavera, ainda tentas este coração que aprendeu a ser velho em plena juventude? (vv. 16-19)

O movimento inicial configura o renascer da Natureza em planos sucessivos:

- o do céu, onde o sol é a brisa afastam a chuva e as nuvens;
- o da terra, onde os pássaros e as feras se entregam à esperança de um tempo feliz.

E, na série causal (perché... perché...), a ordem semântica vai do negativo (inverno) ao positivo (primavera), em imagens e modulações simétricas:

celesti danni	-	ristori il sole
l'aure inferme	-	zefiro avvivi
fugata e sparta	-	l'ombra avvalla.

Há como que um rito de passagem do pólo doença/morte para o pólo saúde/vida, clara transcrição do retorno sazonal. E mais: a alegria da primavera encontra feliz correlato no ressurgir dos animais que se confiam ao vento para conceber novos desejos de amor.

Até este ponto Leopardi obedece à sua concepção juvenil do poema como translação de imagens primordiais.

No entanto, a estrutura sintática do período todo (de que os versos portadores das imagens citadas são a série causal), faz saltar

aos olhos o caráter preparatório e funcional da representação.

A realidade, "l'atra face del ver", responde na pergunta central em que a dúvida ("forse") supõe uma resposta negativa:

forse alle stanche e nel dolor sepolte  
umane menti, riede  
la bella età, cui la sciagura e l'atra  
face del ver consumse  
innanzi tempo?

No processo sintático-semântico do período, Leopardi trai a certeza de que já não é possível ao poeta moderno ser puro espelho da Natureza. A metáfora da "bella età", que resume as imagens luminosas da abertura, brilha isolada sobre um fundo lutooso:

stanche e nel dolor sepolte  
.....  
(x) cui la sciagura e l'atra  
face del ver consumse

E o mito pessoal calca a conotação da queda precoce:

innanzi tempo.

Os grupos nominais afins a "bella età" - "di febo i raggi", "pri mavera odorata" e "nel fior degli anni" - também aparecem entre expressões saturadas de negatividade. Assim, os raios de Febo estão ensombra dos pelos epítetos "ottenebrati" e "spenti" que o advérbio "in sempiterno" reforça. De "primavera odorata", imagem valorizada como vocativo e como início de verso, salta-se para a crua metonímia do eu.

"questo gelido cor",

desdobrada em novo contraste entre natureza e sentimento:

questo ch' amara

nel fior degli anni suoi vecchiezza impara

A ambigüidade do discurso em uma canção que se deseja mítica desde o título ("o delle favole antiche"...) leva a duas constatações de níveis diferentes:

a) no plano histórico-literário, a precariedade de uma poética figurativa em pleno Romantismo e, em particular, nas condições existenciais vividas por Leopardi;

b) no plano estético, a convergência de dois tipos de atividade poética no mesmo texto: a estruturante, própria do pensamento concreto, que re-colhe dados sensoriais em um r êde imagética (ainda, com certa larguezza de vista, o ut pictura poësis); a reflexiva, ou de segundo grau, que trabalha, em termos psicológicos, aquêles dados da mensagem. A primeira seria ingênua, primordial, mitopoética; a segunda, nos termos de Leopardi, sentimental, analítica, moderna.

A dualidade de processos ajuda a entender melhor a condição literária do poeta Leopardi e, sob um ângulo mais lato, a condição do escritor nesse momento central da poética romântica.

A conquista de uma poesia do emissor já fôra alvo da corrente "sensible" da Ilustração (Rousseau, Diderot, Foscolo, o jovem Goethe...). O Leopardi que escrevera o Discurso anti-romântico e as canções patrióticas de 1818 não era ainda capaz de ver do alto e em bloco a própria situação histórica. Escorava-se na tese neoclássica da poesia-fócone para rebater a nova exigência da poesia-expressão pessoal. E, projetando a sua realidade singular, pretendia repor em circulação os mitos de uma Antigüidade intemporal e perfeita.

Mas o significante clássico não pode sustentar-se isolado: já na primeira estrofe de um hino dedicado às fábulas antigas irrompe a nota analítico-sentimental havia pouco exorcizada como traição à pura mímese da Natureza.

A reflexão do jovem Leopardi mostrou-se, de início, incapaz de perceber quanto era ilusório o refúgio nas imagens antigas; cedo ou tarde haveriam de impor-se, no tecido mesmo do poema, as razões do refúgio a denunciarem a veleidade do programa.

Mas, precário embora, esse programa foi responsável por uma dicção nobre, pela sintaxe complexa e pelo esforço construtivo que distinguem a poesia juvenil de Leopardi daquela vagueza e lassidão que as leitoras de Lamartine reconheceram nas Méditations poétiques como espelho dos seus próprios abandonos sentimentais. Há uma viril contênsão nos poemas de 1818-22. Nêles, as imagens só depois de fortemente articuladas deixam emergir o núcleo emotivo.

## II

Os idílios de 1819-20 marcam nitidamente a passagem de uma poética da transparência para uma poética que vê a Natureza como o outro.

A modernidade de idílios como "L'infinito", "Alla luna" e "La sera del di di festa" vem da ênfase posta na beleza ausente feita presente pela memória e pela imaginação.

Opera-se nos idílios a inflexão romântica de um poeta que negara a poesia da vida interior.

Em termos de interpretação cultural: o sensismo neoclássico não tinha condições de perpetuar-se íntegro durante todo o Romantismo, momento em que a cultura européia centrava os seus valores na

exploração da subjetividade. Seria ingênuo supor que um poeta (porque poeta maior) possa produzir absolutamente fora do seu tempo pelo fato de declarar-se contra o seu tempo. Adorno, defendendo Bach dos seus entusiastas, põe a nu as raízes ideológicas dos que negam ao compositor todo vínculo com o Iluminismo e o envolvem na aura protetora de um Barroco atemporal. O passo é longo, mas cito-o inteiro, porque tem lição :

"A mais singela reflexão histórica deveria bastar para que se desconfiasse da estampa que se oferece de Bach. Contemporâneo dos enciclopedistas, Bach morreu seis anos antes do nascimento de Mozart e só vinte anos antes do de Beethoven. Nem a mais audaz especulação teórico-construtiva acerca da "discronia" da música se atreverá a sustentar a tese de que um "eu" individual pode manter substancialmente vivo algo que foi dissolvido pelo espírito da época, como se a verdade de um fenômeno pudesse dever-se exclusivamente a seu atraso. O mau individualismo e a superstição da atemporalidade coincidem aqui: só o arbítrio pode tentar isolar o indivíduo da sua relação - polêmica embora - com o estágio histórico da consciência. A objeção de que Bach, na sua oficina praticamente a-histórica (aonde chegaram, porém, todas as inovações técnicas do tempo), não conheceu nada daquele espírito da época e viveu só com a experiência do pietismo, isto é, de uma tendência hostil à Ilustração, deve-se responder que o pietismo, como todas as configurações da Restauração, trazia em si mesmo as forças da Ilustração a que se opunha. O sujeito que se crê capaz de aprisionar a Graça mediante a imersão em si próprio, mediante uma reflexão da sua "interioridade", já saiu, sem dúvida, da ordem dogmática, pôs-se a si mesmo como base e entrou de modo autônomo na escolha da heteronomia" (64).

Na Leopardi idílico assiste-se à penosa cisão (romântica) de sujeito e objeto que a Idade de Ouro fundia míticamente. Visto o mundo em termos de um eu que contempla, o horizonte das sensações exibe seus limites, apequena-se :

---

(64) T.W. Adorno, Prismas, trad. esp., Barcelona, Ariel, 1962, pp. 143-44.

Ahi, ahi, ma conosciuto, il mondo  
 non cresce, anzi si scema, e assai più vasto  
 l'etra sonante e l'alma terra e il mare  
 al fanciullin, che non al saggio appare".

Da "immaginativa" o poeta extrai uma possibilidade estética :  
a ficção do infinito, poética homóloga às novas certezas: o resfriamento da Natureza, a entropia histórica, o mito da queda.

Leopardi acedeu à esfera da arte romântica, da arte do in-de  
finido, a seu modo, e com o coração pesado por não poder abraçar a  
 alternativa clássica. O seu romantismo que se define como impotência  
 distingue-o dos românticos confessos, um Lamartine, um Manzoni, um  
 Hugo, apologistas do estilo moderno.

## X

O que estrema a poesia idílica de Leopardi é uma intencionalidade nova da sua escritura. Aceita a passagem de uma visão neoclássica para uma visão romântica, nem por isso entregou-se à nossa consciência o fenômeno estético. Temos a hipótese de um contexto que concorreu para que o emissor reestruturasse a sua visão do mundo: de uma filosofia naturista, ele inflexiu para o mito romântico da queda. Mas é no tecido das opções semântico-sonoras do poema que vamos reconhecer a direção, a visada, a intencionalidade própria dessa nova consciência poética.

Leopardi neoclássico olha-e-vê-a-Natureza-bela; logo, digna de ser imitada.

Leopardi idílico olha-para-lembrar-um-mundo-perdido; logo, digno de ser cantado.

Antes, uma poética icônica. Agora, uma poética da visão ficcional, motivada pela nostalgia do que os olhos não mais apreendem : poética da imaginação e do sentimento. O idílio leopardiano é recuperação do finito (o que já se viu) em termos de fingimento do infinito (o que não se pode ver).

A ênfase na memória poética faz refluir a beleza do universo para o mundo do sujeito onde vêm a coexistir presente e passado. Nessa perspectiva, o idílio leopardiano coincide de todo com o que a teoria fenomenológica postula como essência do lírico: a recordação(65).

Um primeiro golpe de vista na camada semântica de L'infinito e de Alla luna dá-nos um paralelismo de situações: Mirare e rimirare são os verbos escolhidos para significar uma ação do espírito que já não é o neutro guardare. Trata-se de um olhar que é coextensivamente ad-mirar, um voltar-se atento e solene para o objeto:

Ma sedendo e mirando...

(L'infinito)

O graziosa luna,

io venia pien d'angoscia a rimirarti

(Alla luna)

O mirar-admirar envolve a relação eu-objeto de conotações afeitivas que caberá ao adjetivo traduzir plenamente :

"caro", o outeiro,

"graciosa", "dileta", a lua.

Transpõe-se a barreira entre a poesia que recolhe os dados

---

(65) Cf. Emil Staiger, Conceptos Fundamentales de Poética, B. Aires, Rialp, 1968.

da paisagem e a poesia que os transcreve no registro da memória e do sentimento. O que é aquela passagem do Antigo ao Moderno que propõem os românticos alemães (66).

Nos idílios leopardianos a semântica da visão é complexa: o seu contexto é a dor da perda, que se compensa, porém, com a fantasia,

io nel pensier mi fingo  
e pela memória :

e mi sovviene l'eterno  
e le morte stagioni, e la presente  
e viva, e il suon di lei

(L'infinito)

E pur mi giova  
la ricordanza; e il neverar l'estate  
del mio dolore! Oh come grato occorre  
nel tempo giovanil, quando ancor lungo  
la speme e breve la memoria ha il corso,  
il rimembrar delle passate cose  
(Alla luna)

Memória e ficção instauram aqui uma nova ótica que ultrapassa de todos os lados a ótica da nua mímese naturista.

A sebe está aquém do horizonte e o seu limite físico é significado pelo demonstrativo (questa), como, no primeiro verso, quest'ermo

---

(66) Para A. W. Schlegel, a poesia própria dos Antigos era a poesia da posse; a dos Modernos, a da nostalgia. Para Chelling, a primeira é arte do finito, a última do Infinito. E Hegel viu na passagem da arte clássica à arte romântica um passo na direção do reino da Consciência, o que já significaria a fase de agonia da arte cuja morte ele julgava fatal com o advento da pura Ideia. Leopardi, sensista e adialético, lamenta como decadência o que Hegel aceita como progresso.

colle. Entretanto existe, além dela, uma possibilidade não-finita da fantasia. Está constituída a poética idílica de Leopardi que se reiterará nos chamados "grandes idílios" de 1828-29 (67).

Da ótica idílica tratou um estudioso de Leopardi, Piero Bibongiari, que aprofundou uma imagem do próprio poeta. O crítico aproxima um passo do Zibaldone e os Appunti e Ricordi de 1828. No seu riquíssimo diário estético e moral, Leopardi, glosando palavras do Essai sur le goût de Montesquieu, evoca o "prazer que experimentava quando menino, e mesmo depois, quando olhava o céu através de uma porta ou de uma casinhola de passagem" (Zib., 12.7.1820). Na prosa fragmentária dos Appunti, lê-se:

In proposito della figura di Noe nella storia sacra si ricordi quella finestrella sopra la scaletta onde io dal giardino mirava la luna o il sereno... sdraiato presso a un pagliaio a San Leopardo sul crepuscolo vedendo venire un contadino dall'orizzonte avendo in faccia i lavoranti di altri pagliai ec. torre isolata in mezzo all'immenso sereno come mi spaventasse con quella veduta della camerottica per l'infinito ec. (68).

A visão é restringida pela janelinha para que da "camerottica" os olhos possam sentir o espanto do infinito. Mas outros passos do Zibaldone, redigidos em torno dos primeiros idílios, nos dão a medida da consciência crítica que presidiu à fatura de "L'infinito" e de "Alla luna".

(67) Ou seja, os poemas "A Silvia", "Le ricordanze" ("Vaghe stelle dell'Orsa"), "Canto notturno di un pastore errante dell'Asia", "La quiete dopo la tempesta" e "Il sabato del villaggio". De incerta datação é "Il passero solitario".

(68) Apud Piero Bibongiari, Leopardi, Firenze, Vallecchi, 1966, p. 307.

Em um texto datado do outono de 1819, lemos:

Il sentimento che si prova alla vista di ina campagna o di qualunque altra cosa vi'ispiri idee e pensieri vaghi e indefiniti, quantunque dilettoissimo, è come un diletto di chi corra dietro a una farfalla bella e dipinta senza poterla cogliere: e perciò lascia sempre nell'anima un gran desiderio: pur questo è il sommo dei nostri diletti, e tutto quello ch'è determinato e certo è molto più lunghi dall'appagarci di questo che per la sua incerteza non ci può mai appagare.

Logo em seguida, comentando um passo de Corinne em que Mme. de Staél faz o elogio da música enquanto arte que se volta para as fontes da alma:

La parola nella poesia non ha tanta forza d'esprimere il vago e l'infinito del sentimento se non applicandosi a degli oggetti, e perciò producendo un'impressione sempre secondaria e meno immediata, perché le parole, come i segni e le immagini della pittura e della scultura, hanno una significazione determinata e finita (grifo meu).

O fato de deporar a finitude do signo não-musical já é Romanismo, embora nessa altura Leopardi não dispusesse de distância histórica para admiti-lo.

O que importa é ver como essa posição determinou, na fatura dos idílios, uma estrutura nova que tenta compensar, nos níveis semântico e sonoro, as limitações do signo verbal.

A crítica italiana já provou à saciedade o caráter de ficção consciente de "L'infinito", citando os rascunhos do poeta. Dentro da perspectiva que escolhi, o fenômeno interessa enquanto ilustra o processo de crise que sofreram na mente de Leopardi as imagens de uma Natureza benigna, aberta ao homem, eterna reiteradora da Idade de Ouro. Em termos de poética, essa crise significa, já o vimos, passagem da mímesis à contemplação intencional da Natureza.

A paisagem passa a confortá-lo não pelo que lhe entrega, aqui e agora, aos sentidos,

(Sempre caro mi fu quest'ermo colle  
é variante posterior a

Sempre caro mi è quest'ermo colle),  
mas pelo que lhe subtrai, forçando-o a imaginar,  
e questa siepe, che de tanta parte  
dell'ultimo orizzonte il guardo esclude...  
.....  
io nel pensier mi fingo;  
processo que lhe trará a única felicidade possível:

Così tra questa  
immensità s'annega il pensier mio;  
e il naufragar m'è dolce in questo mare.

Essa dimensão da Natureza, frusda in absentia, dá ao termo  
ídio uma acepção nova, que contrasta com a denotação pacífica na  
Arcádia.

A nova ótica é responsável pela poética do remoto, do arcaico, do longínquo, uma das invenções mais fecundas do pensamento estético de Leopardi. A partir de 1820, encontram-se no Zibaldone formulações esparsas mas nítidas dessa poética cujo sentido último é o de resgatar com a fantasia os limites impostos pelo "vero" sensista (69).

Para não sobrecarregar o texto de citações escolhi apenas três, mas suficientemente probantes:

Indipendentemente dal desiderio di piacere, esiste nell'uomo una capacità immaginativa, la quale concepisce le cose che non sono, e in cui le cose reali non sono. Il piacere infinito si trova così nella

(69) Dizia um venerando sensista, Epicuro: "Recordai que, mesmo sendo mortais por natureza, e tendo por sorte um tempo finito, havíeis alcançado, com meditações sobre a Natureza, o infinito e o eterno contemplado" (in Sentencias Vaticanas, apud Mondolfo, El Infinito en el Pensamiento de la Antiguedad Clásica, B. Aires, Ed. Imán, 1952, p. 547).

immaginazione.

L'anima s'immagina quello che non vede, che quell'albero, quella siepe, quella torre gli nasconde, e va errando in uno spazio immaginario, e si figura cose che non potrebbe, se la sua vista si estendesse da per tutto, perché il reale escluderebbe l'immaginario (Zib., julho de 1820).

Texto que vale por uma interpretação de L'infinito.

E piacevole per se stesso, cioè per non altro se non per un'idea vaga e indefinita che dèsta, un canto (il più spregevole) udito da lungi, o che paia lontano senza esserlo, o che si vada a poco a poco allontanando e divenendo insensibile... un suono qualunque confuso... un canto udito in modo che non si veda il luogo da cui parte; un canto che risuoni per le volte di una stanza...; il canto degli agricoltori che nella campagna si ode sonare per le valli, senza però vederli, e così il muggito degli armenti (Zib., 16.10.21).

Em termos precisos de ars poetica:

Non solo l'eleganza, ma la nobiltà, la grandezza, tutte le qualità del linguaggio poetico, anzi il linguaggio poetico esso stesso, consiste, se ben l'osservi, in un modo di parlare indefinito, o non ben definito, o sempre meno definito del parlar prosaico e volgare (Zib., 12.10.1821).

Hoje sabemos que a análise estrutural, na esteira do formalismo e das intuições de poetas como Mallarmé e Valéry, repropõe a teoria da ambigüidade do signo poético, que seria, ao mesmo tempo, referencial e autônomo. Para Leopardi, essa opacidade (autonomia?) do significante poético vem de um modo de falar não-definido, único adequado ao ato de fingir uma outra existência, atemporal, mística.

Passando do nível da poética explícita para o das estruturas sonoras de um idílio ("L'infinito"), verificam-se algumas constantes que se podem vincular à poética do indeterminado.

Tomemos os três primeiros versos:

Sempre caro mi fu quest'ermo colle  
e questa siepe che da tanta parte  
dell'ultimo orizzonte il guardo esclude.

O contraste finito/infinito, que rege todo o poema, constrói-

se pela aposição de obstáculos - a colina, a sebe-, objetos que limitam a visão do último horizonte,

Para nomear os óbices o texto apresenta sintagmas em que correm consoantes explosivas, em geral surdas:

questo colle,    questa siepe,    tanta parte.

Mas para significar a ambiência e para qualificar os objetos, são fonemas continuativos e nasais que ocorrem com maior freqüência:

sempre, caro, mí, fu, ermo, ultimo, orizzonte.

Aceitando como hipótese de trabalho uma velha teoria, agora renovada por Jakobson, de que há sempre alguma relação entre significante e significado, procurei estender a pesquisa ao corpo do poema, isolando uma variável: os sons nasais. Na medida em que se tomam esses fonemas como indicadores de uma sensação de alongamento (em oposição aos explosivos, descontínuos por excelência), parece boa estrada, na análise de um poema centrado na idéia do infinito, verificar a sua freqüência.

Em termos absolutos, as 220 sílabas métricas do texto contam 65 sons nasais e nasalizados (70); o que dá a média de 3,25 nasais por verso (hendecassílabo italiano).

É claro que o significado estilístico da freqüência só se entende quando esta é submetida a um exame de distribuição. Feita a análise, verifica-se que os versos nos quais é mais alto o número de nasais conotam precisamente a consciência intencional de infinito:

---

(70) Para o foneticista Carlo Battisti, as vogais seguidas de nasal, em italiano, parecem um timbre levemente nasalizado, desde que se encontrem no interior de sílaba fechada (*Fonetica Generale*, Milano, Hoepli, 1938, pp. 183-184).

Ma sedendo e mirando interminati (10 nasais)

vo comparando e mi sovviene l'eterno (8),

immensità s'annega il pensier mio (7),

io nel pensier mi fingo; ove per poco (6)

Em sentido oposto, os versos que significam o aqui e agora, a presença sensível do limite, contam com o mais baixo número de sons nasais:

e questa siepe che da tanta parte (2)

dell'ultimo orizzonte il guardo esclude (3)

odo stormir tra queste piante, io quello (3)

e viva e il suon di lei. Così tra questa (2).

Só um verso parece contradizer a relação infinito (s. nasal)/finito (não-nasal):

spazi di là da quella e sovrumani,

que também se refere à idéia de um infinito imaginado; mas, considerando com atenção, vê-se que a palavra inicial, "spazi", já foi qualificada no verso anterior por "interminati" (4 nasais), e que o adjunto adverbial "di là da quella" alude, em última análise, a uma imagem finita ("siepe"); enfim, que a palavra mais comprometida com a noção de infinito é justamente a única portadora de nasais no verso "sovrumani", a que se segue, no v. seguinte, "silensi".

Assim, nos limites estreitos de uma variável, verifica-se a passagem estrutural de uma poética de sensações descontínuas para uma poética afetada de duração subjetiva, imaginária.

Se, alargando a seleção dos fonemas, aplicarmos o critério que opõe as consoantes continuativas às explosivas, verificaremos

que, nos versos abaixo,

Ma sedendo e mirando interminati  
spazi di là da quella, e sovrumani  
silensi e profondissima quiete  
io nel pensier mi fingo,

só há uma palavra de sentido pleno em que não ocorrem continuativas, quiete; mas Leopardi, lendo-a com diérese (qui-e-te), alongou seu tempo prosódico.

Ao lado dessa oposição, ainda se encontram as de abertura e de timbre das vogais, a que já se fizeram corresponder contrastes de luz e sombra, prazer e dor, alegria e depressão (71).

Nos versos de abertura, vogais abertas, orais ou nasais, ocorrem em sílabas tónicas de palavras que designam espaço ou tempo continuado, aberto:

Tanta parte, interminati spazi, silènzi, etérno, immensità,  
mare, quiète.

Em oposição, as vogais fechadas tónicas marcam a oclusão espacio-temporal:

ultimo, orizzónte, esclude, voce.

Até aqui a análise deteve-se nos traços distintivos do fluxo sonoro. Mas podem-se tomar unidades maiores, supra-segmentares, como as células rítmicas.

Tentemos estabelecer o seguinte paralelo :

---

(71) Sem falar na copiosa literatura pós-simbolista sobre a matéria, cf. pesquisas recentes no âmbito da psicologia da linguagem: J. M. Perfalvi, "Relations entre l'aspect phonétique et la signification des mots de la langue", in Année psychologique, 1967, f. 1, pp. 119-125. Cf. também as páginas sugestivas de um gestaltista, Wertheimer, "The relation between the sound of a word and its meaning", in American Journal of Psychology, 1958, n° 71, pp. 412-415.

fonema explosivo	ritmo sincopado
-----	-----
fonema continuat.	ritmo espraiado

Ora, o que marca o ritmo dos idílios leopardianos é precisamente a cadeia verbal que, pelo processo do "enjambement", se distende e ultrapassa os limites métricos. Nesse ritmo espraiado Leopar di compôs os seus recitativos, cujos decassilabos soltos os distanciam daquele andamento cadenciado que cortava o idílio árcade (72).

Dolce e chiara è la notte e senza vento  
e queta sovra i tetti in mezzo agli orti  
posa la luna e di lontan rivela  
serena ogni montagna.

(La sera del dì di festa)

io quello  
infinito silenzio a questa voce  
vo comparando

(L'infinito)

Era il mattino e tra le chiuse imposte  
per lo balcone insinuava il sole  
nella mia cieca stanza il primo albore.

(Il sogno)

e di fanciulla  
che all'opre di sua man la notte aggiunge  
odo sonar nelle romite stanze  
l'arguto canto.

(La vita solitaria)

Na medida em que é válida a hipótese do isomorfismo, proposta pela teoria gestáltica da expressão (73), esse distender-se do ritmo nos idílios significa uma postura contemplativa, no fundo nostálgica, em face da Natureza e do passado. Uma intenção de fingir a in-

---

(72) Para uma justa avaliação da liberdade rítmica de Leopardi em face dos modelos clássicos, cf. o ensaio de Vincenzo Pernicone, "Storia e sviluppo della metrica", in Tecnica e Teoria Letteraria, a cura di Momigliano, Milano, Marzorati, 1948.

(73) Segundo a expressão do mesmo Wertheimer, cit., e de Rudolf Arnheim, "The Gestalt Theory of Expression", in Psych. Review, 1949.

finitude mediante a visão ou a lembrança alongada, demorada, dos seres no espaço e no tempo.

## X

A poesia como ficção dá à Natureza o caráter de outro. Quando Leopardi confessa que lhe é doce naufragar nas águas da fantasia, comunica o desejo profundo de abolir a alteridade do espaço-tempo mediante a imersão no puro Inconsciente. Mas entre o desejo e a união subsiste o intervalo da consciência infeliz que conhece, isto é, separa o eu do outro:

Algumas noites atrás, antes de me deitar, tendo aberto a janela do meu quarto e visto um céu puro, um belo raio de lua, e sentindo um ar tépido e cães que ladram ao longe, despertaram em mim algumas imagens antigas, e pareceu-me sentir um movimento no coração: e pus-me a gritar como um desvairado pedindo misericordia à Natureza cuja voz me parecia ouvir depois de tanto tempo (Carta a Giordani, 6.3.1820).

O testemunho tem uma significação notável. Leopardi confessa que perdeu durante algum tempo o sentido do natural: aflorando este, há um momento de iluminação intenso e rápido como o relâmpago a cuja luz se distingue algo de belo e terrível para, depois, voltar-se à noite da subjetividade. Noite em que só a fantasia será capaz de recriar, com símbolos e não mais com a pura visão, a plenitude daquele átimo.

O intervalo assim coberto tem consequências no plano estético. Max Bense, ao traçar a linha de separação entre a poética dos clássicos e a poética dos modernos, atribui à primeira um conceito ontico do Belo e à segunda um conceito semântico:

Ao passo que na estética clássica se dão coisas belas por si mesmas... a Lua, o Sol, o Vento, a Rosa..., na estética moderna as

coisas fazem-se belas sómente através do signo que nelas se acha"(74).

A "semantização" da Natureza é um processo que corre paralelamente à crise da concepção mimética de arte.

Em Leopardi, a situação espiritual espelhada nos idílios permanece nas grandes odes-canções de 1821-22 : "Bruto minore", "Ultimo canto di Saffo" e "Inno ai Patriarchi o dei principii del genere umano". A intuição do descompasso entre o imaginário e o real ganha contornos narrativos e discursivos, embora não se percam aqueles traços propriamente líricos que marcaram a poesia de Leopardi a partir de "L'infinito".

O que se vê é, de um lado, o esforço construtivo para condensar em imagens simbólicas (Bruto, Safo) a emergência do eu no momento da queda; de outro, a extensão do idílio solitário ao mito coletivo, às fábulas antigas, aos princípios do gênero humano. Ambas as aberturas (para o indivíduo, para a História) entram já em um horizonte romântico.

Pretendo esboçar apenas o significado mais geral dessas canções do ponto de vista do roteiro témático de Leopardi.

No monólogo de Bruto, o poeta isola o herói de toda praxis e o faz blasfemar contra a Virtude;

Stolta virtù, le cave nebbie, i campi  
dell'inquiete larve  
son le tue scole.

---

(74) M. Bense, Asthetische Information, p. 30, apud Gillo Dorfles, Simbolo, comunicazione, consumo, Torino, Einaudi, 1962, p. 60.

Em face da derrota, prego de uma inútil virtude, resta o desafio soberbo do suicida ao "fado indigno", aos "marmóreos numes".

As observações que já se fizeram sobre o titanismo da canção (75), deve-se acrescer uma nota sobre a sua linguagem, solene e gélida, que dá à palavra do herói um quê de lapidar. Linguagem do protesto absoluto contra o Destino, contra os deuses e, nos limites do "sistema" leopardiano, contra a Natureza, capaz de assistir indiferente à ruína do justo:

E tu,  
candida luna...  
tu sì placida sei?

A ode a Bruto vale como um epítápio de tudo quanto, no mundo antigo, significava beleza e coragem. Com o suicídio do varão estoico sepultam-se as imagens da Idade de Ouro e sela-se a certeza da queda.

In peggio  
precipitano i tempi; e mal s'affida  
a putridi nepoti  
l'onor d'egregie menti e la suprema  
de' miseri vendetta. A me dintorno  
le penne il bruno augelo avido roti;  
prema la fera, e il nembo  
tratti l'ignota spoglia;  
e l'aura il nome e la memoria accoglia (76).

(75) Cf. Walter Binni, Corso sul Leopardi, Roma, Ateneo, 1966, vol. II, pp. 23-24.

São palavras do poeta ao amigo De Sinner: "Os meus sentimentos em face do destino foram e serão sempre os que exprimi no "Bruto minore" (Carta, 24.5.1832).

(76) "Para pior / precipitam-se os tempos; e mal se confia / a pútridos descendentes / a honra de nobres mentes e a suprema / vingança dos infelizes. À minha volta / bata as penas ávido o pássaro negro;/ calque a fera, e a tempestade / arraste o despójo ignorado;/ e o vento acolha o nome e a memória."

No Ultimo di Saffo, Leopardi trabalha ainda mais enérgicamente o tema da ruptura entre eu e objeto, que a situação idílica já configura va. A Natureza passa a outro absoluto:

Bello il tuo manto, o divo cielo, e bella  
sei tu, rorida terra. Ah! di cotesta  
infinita beltà parte nessuna  
alla misera Saffo i numi e l'empia  
sorte non fanno.

A beleza terrível do céu e da terra não guarda relação alguma com o ser humano, eu solitário, entregue à finitude de uma vida mortal, sem raízes na Natureza, e cujo horizonte vem a ser e l'altra notte e la silente riva.

Sem o aparato retórico que engessava a figura de Bruto, último herói da liberdade republicana, o suicídio de Safo, mulher que o destino fez não bela e não amada, assume a força de um emblema pessoal, mais patético e moderno que a imagem do varão romano.

O confronto deste poema com os idílios ajuda a ver melhor a polaridade infinito-finito e a oposição Idade de Ouro-queda, que nitidamente a sustém. A situação de base é a mesma e à mesma área semântica pertencem alguns adjetivos que a caracterizam:

1. Sempre caro mi fu quest'ermo colle (L'infinito)
2. O mia diletta luna (Alla luna)
3. Oh come grato occorre il rimembrar (Alla luna)
4. O cara luna, al cui tranquillo raggio danzan le lepri nelle selve (La vita solit.)
5. Oh dilettose e care sembianze agli occhi miei (Ult. Canto di Saffo)

E, no Inno ai Patriarchi, evocando a Idade de Ouro;

Fu certo fu ...  
 se, amica un tempo  
 al sangue nostro e dilettosa e cara  
 questa misera piaggia, e aurea corse  
 nostra caduca età.

A faixa comum diz que o mundo natural, presente aos olhos, é móvel de introspecção. Até aqui, o momento idílico por excelência. O outro passo, com o descobrimento da ótica (imaginária, ficcional) do infinito, leva à alternativa seguinte:

- ou o naufrágio no tempo absoluto em que se reconquista poëtica, oníricamente, o paraíso perdido ("L'infinito");

- ou a negação de toda saída: o canto do ser-para-a-morte, a certeza da queda de um tempo mítico de ilusões no tempo real, histórico e psicológico. Nesta segunda possibilidade encerra-se o universo de significações do poema a Safo. A Natureza, causa cega da sorte humana, nega à mulher a participação em sua graça, deixa-a à margem do rio da vida. Parece difícil não entrever estratos daquela "arqueologia do sujeito" a que se fez alusão em outro passo, quando se lêem estas fortes e belas imagens do ser recusado:

A me non ride  
 l'aprico margo, e dell'eterea porta  
 il mattutino albor; me non il canto  
 de' colorati augelli, e non de' faggi  
 il murmure saluta: e dove all'ombra  
 degl' inchinati salici dispiega  
 candido rivo il puro seno, al mio  
 lubrico pié le flessuose linfe  
 disdegnando sottragge,  
 e preme in fuga l'odorate spiagge (77).

---

(77) "Não me sorri / a margem ensolarada, neñ̄n da eteréa porta / e matutina luz; nem o canto / das aves coloridas nem das faias / o murmúrio me saúda; e onde à sombra / dos salgueiros inclinados oferece / cándido rio o puro seio, ao meu / trêmulo pé as linfas ondeantes / desdenhando nega, / e põe em fuga as perfumadas praias."

A Natureza como o Outro, mãe-madrasta, aparecerá com rosto de esfinge em um dos mais belos passos das Operette morali, o dia-  
logo com um Islandês.

O ser inerme, a quem Moira recusou os dons da força e da beleza, deverá por certo dissolver-se no oceano de um infinito imaginário; ou, é o destino de Bruto e de Safo, entregar-se à noite negra e à margem silenciosa :

e l'atra notte e la silente riva.

■

A emergência do eu no pensamento e na poesia de Leopardi fez-se, a certa altura, em termos de infinitude romântica da alma. Daí, porém, o contexto existencial e cultural do poeta (isolamento, formação clássica, sensismo), o modo de estruturar-se desse mesmo eu oscilou entre a aspiração ao absoluto e a apologia do suicídio. Leopardi, repuxado entre extremos, não pôde conhecer a mediação da praxis-romântico-liberal que entendia redimir o indivíduo e repô-lo na teia da História e da sociedade. Os mitos centrais do nosso poeta (Idade de Ouro, queda) mostram-no refratário aos mitos do novo século "secol superbo e sciocco", progressismo e evolucionismo, que ele iria satirizar com palavras de fogo. Na interpretação lúcida de Antonio Gramsci:

"Em Leopardi encontra-se, numa forma extremamente dramática, a crise de transição para o homem moderno; o abandono crítico das concepções tradicionais sem que ainda se tenha achado um "ubi consistam" moral e intelectual novo, que dê a mesma certeza do que se abandonou.

Leopardi é o poeta do desespero inculcado em certos espíritos

pelo sensismo, ao qual não correspondia, na Itália, o desenvolvimento de forças e lutas materiais e políticas peculiar aos países em que o sensismo era forma cultural orgânica" (78).

Nessa perspectiva entende-se por que o poeta se manteve fiel a estilemas clássicos mesmo em seus momentos idealmente românticos; nas canções a temática nova do eu decaído parece estar à frente das escolhas verbais e sintáticas. Trata-se, no caso, de uma relativa "inércia das estruturas" cujas razões se desvendam quando as ilumina a análise diacrônica.

---

(78) Em Letteratura e vita nazionale, Torino, Einaudi, 1950.

## CAPÍTULO III

## A PROSA DA QUEDA

"Ogni parte dell'universo si affretta infaticabilmente alla morte, con sollecitudine e celerità mirabile."

Tempo verrà che esso universo, e la natura medesima sarà spenta"  
(LEOPARDI, "Cantico del gallo silvestre").

"..., um sistema isolado tenderá a um estado de máxima desordem ou, em outros termos, à maior homogeneidade possível. Tal sistema acabará exaurindo-se no que Boltzmann chamou "Wärmetod"; a destruição térmica da vida universal.

Do ponto de vista emotivo, isto pode parecer o equivalente de um pessimismo cósmico, um universal Crepúsculo dos Deuses ou dia do juízo"

(NORBERT WIENER, The Human Use of Human Beings, 1950, pag. 36).

Encerrado o ciclo dos idílios e das canções de 1820-1822, Leopardi entregou-se todo aos apontamentos do Zibaldone e à redação das Operette morali.

As Operette morali são um conjunto de narrativas e diálogos construídos em torno de um motivo: a queda.

A primeira intenção de Leopardi fôrâ a de escrever " diálogos satíricos à maneira de Luciano, tomando o ridículo e as personagens aos costumes presentes ou modernos" (79).

---

(79) Em Scritti letterari a cura di Giovanni Mestica, Firenze, Le Monnier, v. II, p. 267.

O propósito geral cumpriu-se, mas o trato dos "caracteres modernos" só viria mais tarde com a redação das estâncias satíricas dos Paralipomeni della Batracomiomachia.

Nas Operette, Leopardi está ocupado na conquista de uma prosa poética tecida em estilo clássico. Narrativas e diálogos emblemáticos, elas não desenvolvem personagens, mas alegorias, pretexto para o desenho de mitos exemplares. Valham os resumos seguintes para situar o leitor no clima da obra:

1. Hércules e Atlas divertem-se jogando pelada com o globo terrestre que, oco e leve, perdeu com o correr dos séculos todo calor e tôda sonoridade (80).

2. A Moda e a Morte, encontrando-se um dia, reconhecem-se por irmãs, filhas ambas da Caducidade. Ambas, em ritmos desiguais, abatem o corpo e o despojam da natureza (81).

3. Sobrevida a Era das Máquinas, a Academia dos Silógrafos propõe a construção de pára-invejas, pára-perfídias e pára-fraudes, além de aparelhos que façam as vêzes da raça humana, pois é sabido que cortar a árvore ruim é mais fácil que endireitá-la. As custas do invento correriam por conta de Diógenes cínico, ex-secretário da Academia, e pela venda dos Asnos de Ouro de Apuleio e de Maquiavel (82).

4. Um gênio alado e um gnomo reuniram-se, a mandado de Dónisio, para descobrir a razão pela qual a Terra caiu em profundo silêncio. E concluíram que a espécie humana perecera: ou em guerras ou apodrecida no ócio e na leitura demasiada. Ao diálogo segue a imagem do cos

---

(80) "Dialogo d'Ercole e di Atlante".

(81) "Dialogo della Moda e della Morte".

(82) "Proposta di premi fatta dall'Academia dei Sillografi".

mos que continua seu curso, alheio ao fim dos mortais (83).

5. O mago Malambruno invoca dos abismos o demônio Farfarello, de dantesca memória, e esconjura-o a dar-lhe ao menos um minuto de felicidade. Mas a condição exigida pelo espírito das trevas é inexequível: que o mago renuncie a amar-se acima de todas as coisas. Não sendo possível à criatura decaída cumprir a exigência, a conclusão é uma só: "assolutamente parlando, il non vivere è sempre megio del vivere" (84).

6. No ano de oitocentos e trinta mil e duzentos e setenta e cinco do reino de Júpiter, o colégio das Musas mandou afixar editais nas praças da cidade de Hipernéfelo (gr.: "sobre as nuvens"), conclamando deuses e semideuses a apresentarem seus inventos e a concorrerem a uma coroa de louros, portátil pública e privadamente. Saíram vitoriosos Baco, inventor do vinho; Minerva, de um óleo de banhos; e Vulcano, de uma panela econômica. Malogrado entre outros, ficou Prometeu, criador do homem.

Como o juiz fôra Momo, sabido caluniador, o jovem titã procurava-o e contesta-lhe a sentença.

(Até aqui, trata-se de uma refacção de um diálogo de Luciano de Samosata, o Hermóntimo.)

Desafiado, Momo desce à terra com Prometeu para conhecer de perto a invenção deste. No país de Popaian, em plena selva americana, topam com um selvagem que devora tranqüilamente um naco de carne do próprio filho e aponta aos deuses as ruínas da nação vizinha, exterminada.

(83) "Dialogo di un Folletto e di uno Gnomo".

(84) "Dialogo di Malambruno e di Farfarello".

da pelos ancestrais. Desiludidos com o Novo Mundo, os dois passam para o Velho, onde lhes é dado assistir à dança frenética de uma viúva, condenada à fogueira para seguir o marido, morto havia pouco. Momo observa que o fogo, dado por Prometeu aos homens, lhes tem servido para se cozerem uns aos outros. Constatado o mal entre os bárbaros, os viajantes dirigem-se para Londres, onde esperam admirar os benefícios da civilização. Aí sabem do suicídio de um pai que já tirara a vida a dois filhos, "por tédio à existência, segundo deixou escrito".

Prometeu paga em silêncio a aposta que fizera com Momo e voltam ambos à paz de Hipernéfelo (85).

7. Enfim, uma "operetta" que teria sugerido a Machado de Assis o passo do delírio de Brás Cubas, Leopardi imagina que um pobre islandês, escapo à inclemência da sua ilha, vem a perder-se num deserto da África onde se lhe depara um busto gigantesco de mulher: é a Natureza de quem foge. Depois de contar à Mãe-Madrasta os infinitos males a que está sujeita a espécie humana sobre a Terra (frios invernos, intensos estios, temporais arrasadores, serpentes e insetos venenosos, doenças, velhice...), ouve dela a afirmação de que o homem em nada lhe importa, sendo a vida "um perpétuo circuito de produção e destruição, unidas ambas de modo que cada uma serve continuamente à outra, e à conservação do mundo; este, cessando uma ou outra, acabará igualmente em dissolução" (86).

(85) "La scommessa di Prometeo".

(86) "Dialogo della Natura e di un Islandese".

A imagem do aniquilamento que já estaria operando no âmago do universo reaparece como eixo do "Cantico del gallo silvestre" e do "Frammento apocrifo di Stratone di Lampsaco".

Das vinte e quatro Operette, dezoito foram escritas seguidamente, de janeiro a novembro de 1824. Formam, pois, um bloco de sentido unitário que responde com alta coerência a modos de pensar e sentir de Leopardi herdados à sua primeira fase lírica.

Há uma renúncia quase total ao verso no ano da sua redação e nos subsequentes, até 1828-30, quando apareceriam os novos idílios.

Que tipo de prosa se plasma nas Operette morali? Qual o sentido dessa escritura na história da obra leopardiana? Tentarei responder a essas questões:

- a) analisando algumas das soluções formais que servem, no texto, à significação do mito da queda;
- b) interpretando a rede de mensagens das Operette em função do pensamento mítico em progresso na obra de Leopardi.

(a)

O primeiro dado literário que se colhe da leitura das Operette é a compresença de gêneros: um alto número de diálogos (dezesseis para vinte e quatro composições), três narrativas míticas e cinco meditações. O quadro completo dos gêneros e das espécies apresenta-se desta forma:

- I Narrativas: "Storia del genere umano",  
"Proposta di premi fatta dall' Academia dei Sillografi";  
"La scommessa di Prometeo".
- II Diálogos: 1. entre seres míticos ou alegóricos:  
"Dialogo d' Ercole e di Atlante",

"Dialogo della Moda e della Morte",

"Dialogo di un Folletto e di uno Gnomo",

"Dialogo di Malambruno e di Farfarello";

2. entre sêres cósmicos:

"Dialogo della Terra e della Luna";

3. entre sêres cósmicos e sêres humanos:

"Dialogo della Natura e di un'Anima",

"Dialogo della Natura e di un Islandese",

"Il Copernico";

4. entre sêres humanos:

"Dialogo di un Fisico e di un Metafisico",

"Dialogo di Torquato Tasso e del suo genio familiare" (87),

"Dialogo di Federico Ruysch e delle sue mummie",

"Dialogo di Cristoforo Colombo e di Pietro Gutierrez",

"Dialogo di Rimandro e di Eleandro",

"Dialogo di Plotino e di Porfirio",

"Dialogo di un venditore d'almanacchi e d'un passeggiere",

"Dialogo di Tristano e d'un amico".

III Meditações (Minima Moralia): "Il Parini ovvero della floria",

"Detti memorabili di Filippo

Ottонieri";

"Elogio degli uccelli",

"Cantico del gallo silvestre",

"Frammento apocrifo di Stratone

---

(87) Interpreto o gênio familiar que dialoga com Torquato Tasso como seu duplo ou "alter ego".

di Lampsaco".

Um estudioso recente de Leopardi, Emilio Bigi, chama a atenção para a extrema literalidade de toda a obra, articulada em formas de tradição clássica: diálogo, elogio, cântico, tratado moral, "ditos memoráveis"... (88)

Analizando de perto o tecido léxico dessas composições, vê-se que há nelas algo de comum: um jogo sutil de torneios clássicos e arcaísmos, "quebrados", de raro em raro, por expressões de aparência familiar. Um elenco exaustivo de arcaísmos, peregrinismos e latinismos da prosa leopardiana enriquece a edição modelar das Operette morali levada a cabo por Francesco Moroncini (89). O editor, que trabalhou com pura intenção filológica, vincula o uso de termos e de acepções raras à teoria neoclássica da elegância exposta no Zibaldone. O que é parar na metade do caminho: como se viu nos capítulos precedentes, a opção pelo raro e pelo arcano tem motivações próprias no universo semântico de Leopardi.

Tome-se o primeiro diálogo, entre Hércules e Atlas. O tema é a perda de consistência da Terra que virou bola de jogar nas mãos dos semideuses. Atlas sustenta o mundo nos ombros e recusa a ajuda que lhe oferece Hércules, pois a Terra já não lhe pesa. O diálogo está vazado em tom jocoso e mistura traços burlescos e formas verbais arcaizantes:

---

(88) "Tono e tecnica delle Operette morali", em Dal Petrarca al Leopardi. Studi di stilistica storica, Milano-Napoli, Ricciardi, 1954, p. 117.

(89) Operette morali, Bologna, Cappelli, 1929, pp. XLIV-LXI.

"..., il mondo è fatto così leggero, che questo mantello che porto per custodirmi dalla neve, mi pesa più; e se non fosse che la volontà di Giove mi sforza di stare qui fermo e tenere questa palottola sulla schiena, io me la porrei sotto l'ascella o in tasca, o me l'attaccherei ciondolone a un pelo della barba e me n'andrei per le mie faccende,!"

Os modos de dicção familiar, sublinhados, não significam "modernização" da linguagem. A poética de Leopardi situa-se no pólo oposto à que fez Manzoni converter os Sposi promessi nos Promessi sposi e substituir as expressões áulicas pelo toscano usual. Leopardi prefere, neste mesmo diálogo,

<u>oriuolo</u>	a	<u>orologio</u> ,
<u>torre</u>	a	<u>togliere</u> ,
<u>gitta</u> , <u>gittando</u>	a	<u>getta</u> , <u>gettando</u> ,
<u>acciocché</u>	a	<u>perché</u> ,
<u>sieno</u>	a	<u>siano</u> ;
<u>veggo</u>	a	<u>vedo</u> .

E, na linha da dicção literária nobre, semeia o texto de alusões mitológicas que entram a compor a imagem de uma realidade primordial, de que a Terra teria decaído:

"Ercole - Padre Atlante, Giove mi manda, e vuole che io ti saluti da sua parte; e in caso che tu fossi stracco di cotesto peso, che io me lo addossi per qualche ora, come feci non mi ricordo quanti secoli sono, tanto che tu pigli fiato e ti riposi un poco.

Atlante - Ti ringrazio, caro Ercolino, e mi chiamo anche obbligato alla maestà di Giove. Ma il mondo è fatto così leggero..."

O estrato familiar ("caro Ercolino") e o místico ("Padre Atlante", "maestà di Giove") têm posição relativa no texto: Hércules e Atlas são amigos, mas sujeitos ambos a Júpiter. No processo da significação temática, ambos os traços funcionam como um mecanismo de distanciamento: os deuses conversam animadamente acérca da Terra e acabam comprovando, sem nenhuma participação emotiva, que o planeta, emur-

checido e leve, pode virar objeto de jôgo.

No "Copernico", uma das últimas "operette", é o diálogo entre o Sol e a Hora Primeira que configura, mediante a aposição mítico-familiar, a atitude de desdém que os entes celestes têm para com a humanidade:

"Ora Prima - Buon giorno, Eccellenza.  
 Sole - Buon giorno: anzi buona notte.  
 Ora Prima - I cavalli sono in ordine.  
 Sole - Bene.  
 Ora Prima - La diana è venuta fuori da un pezzo.  
 Sole - Bene: venga o vada a suo agio.  
 Ora Prima - Che intende di dire vostra Eccellenza?  
 Sole - Intendo che tu mi lasci stare.  
 Ora Prima - Ma, Eccellenza, la notte è già durata tanto,  
 che non può durare più; e se noi e'indugiassimo,  
 vegga, Eccellenza, che poi nascesse qualche  
 disordine.  
 Sole - Nasca quello che vuole, che io non mi muovo.  
 Ora Prima - Oh, Eccellenza, che è cotoesto? si sentirebbe  
 ella male?  
 Sole - No no, io non mi sento nulla; se non che io non mi  
 voglio muovere: e però tu te ne andrai per le tue  
 faccende.  
 Ora Prima - Come debbo io andare se non viene ella, che  
 io sono la prima Ora del giorno? e il giorno come  
 può essere se vostra Eccellenza non si degna, come  
è solito, di uscir fuori?  
 Sole - Se non sarai del giorno, sarai della notte; ovvero  
 le Ore della Notte faranno l'uffizio doppio, e tu e  
 le tue compagne starete in ozio. Perché, sai che è?  
io sono stanco di andare attorno per far lume a  
quattro animaluzzi, che vivono in su un pugno di  
fango, tanto piccino, che io, che ho buona vista, non  
lo arrivo a vedere: e questa notte ho fermato di non  
volere altra fatica per questo: e che se gli uomini  
vogliono veder lume, che tengano i loro fuochi accesi,  
o provveggano in altro modo."

(As instâncias da Primeira Hora, que prevê frio e fome para a humanidade carente de Sol, o astro responde:)

"Sole - Che importa cotoesto a me? che sono io la balia  
 del genere umano; o forse il cuoco, che gli abbia  
 da stagionare e da apprestare i cibi? e che mi deb  
 bo io curare se certa poca quantità di creature  
 invisibili, lontane da me i milioni delle miglia,  
 non veggono, e non possono reggere al freddo,  
 senza la luce mia? ... E poi, se io debbo anco

servir, come dire, di stufa o di focolare a questa famiglia umana, è ragionevole, che volendo la famiglia scaldarsi, venga essa intorno del focolare, e non che il focolare vada ditorno alla casa."

Leopardi joga bizarramente com a teoria heliocêntrica para explorá-la em termos de passagem sofrida pelo nosso planeta de um estado privilegiado a outro, precário.

A decadência estende-se aos habitantes da Terra. Assim, a "Storia del genere umano", que abre o livro, é uma narração inteiramente fundada no mito da queda. A descrição da Idade de Ouro segue-se a da queda, identificada com o hiato entre as esperanças infinitas dos primeiros homens e a realidade, finita, sempre igual a si mesma. O conhecimento do limite: eis o mal instaurado na Terra sob as formas do tédio, da angústia, do desespéro. Para seu remédio de pouco valeram os reparos providos por Zeus; novos mares e novos continentes, cordilheiras e estrélas; cores e formas até então ignoradas; e as fantasias dos sonhos de que a primeira idade ainda não precisara. Breve foi o estado de graça que a novidade trouxe aos homens:

"Ma in progresso di tempo tornata a mancare affatto la novità, e risorto e riconfermato il tedio e la disistima della vita, si ridussero gli uomini in tale abbattimento che nacque allora, come si crede, il costume riferito nelle storie come praticato da alcuni popoli antichi che lo serbarono, che nascendo alcuno, si congregavano i parenti e loro amici a piangerlo, e morendo, era celebrato quel giorno con feste e ragionamenti che si facevano congratulandosi coll'estinto."

A decisão de Zeus foi, desta vez, multiplicar as doenças e os infortúnios e espalhar pela Natureza os cataclismos para que, tementes da morte, os homens aceitassem com alegria ao menos o instante da cessação do mal. E, para governo das criaturas, mandou-lhes as larvas da justiça, da Virtude e da Glória, que no princípio, só no princípio, se honraram com templos e sacrifícios. Enfim, ante a irreparável corrup-

ção da espécie, Zeus não cogitou de outro castigo que não fosse privá-la daquelas mesmas ilusões e enviar à Terra o fantasma da Verdade.

Do miséríssimo estado em que caíram os mortais compadeceu-se Amor, filho de Vênus Celeste, a quem foi concedido descer de quando em quando à Terra para suscitar nas almas gentis as fantasias da infância perdida:

E siccome i fatti lo dotarono di fanciullezza eterna, quindi esso, convenientemente a questa sua natura, adempie per qualche modo quel primo voto degli uomini, che fu di essere tornati alla condizione della puerizia.

Esse, o mito.

Nenhuma "operetta", como esta, que postula a entropia irreversível do ser humano, foi composta em uma prosa tão cerradamente áulica, tão coalhada de arcaísmos, latinismos e termos peregrinos. Leopardi, ao redigi-la, preferiu sempre a alternativa mais literária, a quella que daria ao texto a sua pátna trecentista ou quinhentista:

nutricare está por nutrire; inguisa che, por in modo che; parea por pareva; dappoiché por poiché; nascimento por nascita; eziandio por anche, ancora; gittare por gettare; incodardire por avvilire; imperciocché por perché; appresso por dopo; come che por poiché; poscia por poi, dopo; arborei por alberi; abiti por abitudini; ingegni por congegni.

Alguns vocábulos aparecem afastados de seu sentido corrente em italiano e reassumem o significado que tinham em latim:

divertire, como desviar; stanza como lugar de moradia; spirito como hálito; propagare como alargar; consiglio como providência; accadere como ser necessário; invidiare como vetar; speciosissima como belíssima; fuggire como evitar.

Na sintaxe registra-se a preferência dada a períodos complexos, montados com a ajuda de incisos e de cláusulas infinitivas, o que lhes dá um ar de versão latina dos Trezentos:

Perciocché s'ingannano a ogni modo coloro i quali stimano essere nata primieramente l'infelicità umana dall'iniquità e dalle cose commesse contro agli Dei; ma per lo contrario non d'altronde ebbe principio la malvagità degli uomini che dalle loro calamità.

E questo effetto provenne in gran parte da quelle maravigliose larve; le quali dagli uomini furono riputate ora geni ora iddii, e seguite e cuite con ardore inestimabile e con vaste e portentose fatiche per lunghissime età; infiammandoli a questo dal canto loro con infinito sforzo i poeti e i nobili artefici; tanto che un grandissimo numero dei mortali non dubitarono chi all'uno e chi all'altro di quei fantasmi donare e sacrificare il sangue e la vita propria. (Note-se a inversão do dativo de pessoa na última parte do período.)

Anche di durata questi buoni ordini eccedettero grandemente i superiori; poiché quantunque venuti dopo molti secoli in manifesto abbasamento, nondimeno eziandio declinando e poscia precipitando, valsero in guisa, che fino all'entrare di un'età non molto rimota dalla presente, la vita umana, la quale per virtù di quegli ordini era stata già, massime in alcun tempo, quasi gioconda, si mantenne per beneficio loro mediocremente facile e tollerabile. (Grifo meu; atente-se para a riqueza "barroca" do processo hipotático.)

Não parece necessário multiplicar exemplos. Importa dizer, antes, que a estrutura semântico-sintática é funcional. A linguagem arcaica, o "stile peregrino", conota o prestígio de uma sabedoria afinal revelada. Sabedoria a que se reduzem as palavras dos dialogantes e, no caso de uma narrativa como a Storia del genere umano, a seqüência dos eventos.

O ponto de vista do narrador "intencionava" também a marcha dos interlocutores nos diálogos. Como no modelo socrático-platônico, a direção é maieutica na sua busca das verdades tópicas. A diferença está na substância do que se prova: o daimon socrático quer descobrir o ser da virtude ou da arte política; os fantasmas leopardianos não falam se-

não de queda, de ruína e da destruição progressiva do universo.

Aos estilemas alcaicos fazem contraponto os modos negativos  
de expressão.

Ao recolher material para este trabalho e conforme ia anotando a linguagem de algumas "operette", tive a atenção despertada para a alta freqüência de advérbios, pronomes e mesmo nomes e verbos que se inseriam no amplo campo semântico da negatividade. A presença deste me pareceu natural e correspondente ao espírito das Operette morali, brevíario do desengano do autor. Vejo agora que a constatação estava no ar pois, consultando um ensaio de Gianluigi Berardi, "Ragione e stile in Leopardi (90), encontro uma análise dos modos negativos em várias composições; e, numa obra recente, Linguaggio del vero in Leopardi (91) de Cesari Galimberti, lê-se todo um capítulo dedicado aos "modi della negazione nelle Operette morali"... É o caso de remeter, sem mais, o leitor (?) ao último trabalho, feito com espírito analítico e zeloso de minúcias. O A. rastreia, em cada página, todos os termos, torneios e mesmo períodos que exprimam noções ou sentimentos de matiz negativo. A messe é rica e a colheita farta.

Não julgando necessário repetir aqui os resultados de uma pesquisa de fácil acesso, prefiro deter-me na análise de uma só composição, talvez a mais bela da obra, o "Cantico del gallo silvestre", de que o estudioso citado extraiu modos de dizer sem reportá-los ao contexto.

No "Cantico" confluem os vários motivos do pensamento leo-

(90) Na revista Belfagor, ano Belfagor, ano XVIII, nº 6, nov. de 1963, pp. 665-668.

(91) Firenze, Leo Olschki, 1968.

pardiano. A sua estrutura é nitidamente dual:

Introdução. Metalinguagem. Leopardi finge ter vertido para o italiano um texto oriental, escrito em língua entre caldaica, targúmica, cabalística e talmúdica. O título, Seir detarnegòl bara letzafra, traduz-se por "cântico matutino do galo silvestre". E Leopardi comenta que, por amor à fidelidade, o transpõe em prosa, escusando-se do estilo simplicado e às vezes turgido que -diz- "não me deve ser imputado, sendo conforme ao do texto original: o qual texto responde nessa parte ao uso das línguas, e máxime dos poetas, do Oriente."

A Introdução discorre sobre o discurso e equivale ao que Croce denominava estrutura, isto é, a necessária não-poesia que cimenta as partes de um todo poético sem confundir-se com elas (92). Na história acidentada das teorias, o termo adquiriu, como se sabe, extremo prestígio, e passou a denotar a razão inherente ao texto poético. Entre tanto, o discurso sobre o código, ou a metalinguagem, continua a ser considerado, por um estruturalista como Roman Jakobson, "oposto à fa la poética" (93).

De qualquer modo, expediente prático e/ou metalinguagem, a Introdução

a) denota a existência de um código cifrado em que estaria redigido o texto;

b) conota a sabedoria secreta e arcana que o "Cântico" revelaria aos mortais.

---

(92) Croce, La poesia, 5a. ed., Bari, Laterza, 1953, pp. 93-102.

(93) Jakobson, Linguística e Comunicação, S. Paulo, Cultrix, 1969, p. 130.

A significação dos arcaísmos espalhados nas Operette confirma-se no "Cantico" a tal ponto que requer um estatuto seu: de traço que era passa a identificar-se com todo o código. É a sua língua:

...perché si è trovato in una cartapecka antica, scritto in lettera ebraica e in lingua tra caldaica, targumica, rabbinica, cabalistica e talmudica, um cantico intitolato Scir detarnegòl bara Letzafra, cioè cantico mattutino del gallo silvestre: il quale, non senza fatica grande, né senza interrogare più d'un rabino, cabalista, teólogo, giurisconsulto e filologo ebreo, sono venuto a capo d'intendere, e di ridurre in volgare come qui appresso si vede.

Lida a Introdução e passando ao corpo do "Cantico", pode-se constatar o que o mesmo Croce e o mesmo Jakobson postulam da função poética: a polissemia (94). Que, para o filósofo idealista, quer dizer a cosmicidade da expressão lírica e, para o linguista, "participação das outras funções verbais a par da função poética dominante" (95).

No cântico distinguem-se, pelo menos, três funções:

a) fática (cujo fim é estabelecer ou manter contacto com o destinatário): ex., a interjeição inicial Su, na frase, Su mortali, destatevi;  
 b) conativa (centrada no destinatário cuja atitude se quer afetar) :  
 exs., os vocativos e imperativos com que o pássaro silvestre apostrofa os mortais: (Su, mortali, destatevi, ...) Sorgete; ripigliatevi la soma della vita; riducetevi dal mondo falso nel vero, (...) Mortali, destatevi.  
 E as interrogações do galo ao sol, que valem como verdadeiros reptos:

o sole... vedesti tu alcuna volta un solo in fra i mortali essere beato? Anzi vedi tu di presente o vedesti mai la felicità dentro ai confini del mondo? ... sei tu beato o infelice?

(94) A aproximação me foi sugerida pelo ensaio de Umberto Eco, "Il messaggio estetico", em La struttura assente. Introduzione alla ricerca semiologica (Bompiani, 1968, p. 61). Mas o ponto de contacto limita-se ao fato de que, para Croce como para Jakobson, a mensagem poética é plurívoca, isto é, assume no seu próprio nível as outras funções do espírito: a teórica, a ética, a vital... A teoria de Croce, porém, privilegia um só momento espiritual como peculiar à expressão estética: a intuição: o que a leva a certas exclusões drásticas não compartilhadas pelo deslinde estruturalista.

(95) Em Lingüística e Comunicação, cit., p. 129.

c) referencial (denota um contexto real para a consciência do sujeito falante): todo o cântico é tecido de proposições sobre o dia que nasce anunciando desventura ao homem; sobre a felicidade que trazem as horas de sono, semi-morte; sobre a juventude que logo cede lugar à morte; enfim, sobre a rapidez com que o universo se degrada e perece.

Onde encontrar, nesse arrolamento de funções, a poeticidade do "Cântico"? Ela não reside em uma determinada parte, seccionável e citável, mas no modo pelo qual a linguagem é tratada em todas as partes do texto.

Assim, o processo conativo, apoiado pelo fático, aparece na abertura (§ 1) e no centro do "Cântico" (§ 4): em ambos os momentos, serve para chamar a atenção do destinatário para que desperte das ilusões e olhe a verdade na face. As formas imperativas dispõem-se nesta ordem:

(§ 1) Destatevi-sorgete-ripigilatevi. .... (§ 4) destatevi....

A iteração do verbo que transmite a função conativa (despertai/despertai) já é um modo dizer poético, porque ambíguo: vale enquanto expressão e vale em si mesmo enquanto ritmo. O esquema lingüístico da repetição, traço da camada significante, traz um novo significado ao texto. A consciência estética passa a ler em duplo registro: (a) é informada de que o pássaro clama pela vigília dos homens; (b) e que o fará instantemente, em momentos diversos. O que era lexema isolado tematiza-se (96).

(96) Nos termos de Eco: "Os significantes adquirem significados aprioriados só mediante o interagir contextual; à luz do contexto eles se avivam sempre de claridades e ambigüidades sucessivas; remetem a um significado dado, mas, quando isso ocorre, aparecem ainda mais grávidos de outras escolhas possíveis (La struttura assente, cit., p. 64).

O despertar assim denotado e conotado encaminha o discurso para a oposição semântica constitutiva do texto:

sono      vs.      vigília,

oposição que se desdobra em outros pares antinômicos:

noite      vs.      dia

falso      vs.      verdadeiro

imagens vãs      vs.      planos, estudos, negócios

esperança      vs.      dano

alegria      vs.      infelicidade

inteireza      vs.      falha

salvação      vs.      decadência.

A antinomia repropõe a oposição

Idade de Ouro      vs.      Queda (§2)

No § 3, a imagem positiva é tratada como se fôra uma hipóte se irreal, o que a faz deslizar para o campo semântico oposto:

(Prótase) "Se il sonno dei mortali fosse perpetuo, ed una cosa medesima colla vita;

se sotto l'astro diurno, languendo per la terra in profondissima quiete tutti i viventi, non apparisse opera alcuna; ...

(Apôdose) certo l'universo sarebbe inutile.

A tensão sono ( ) vigília ( - ) resolve-se pela valênci a do polo negativo.

Os processos para significar o tema do negativo trarão todos a marca daquela ambigüidade poética que já vimos inscrita no uso da função conativa. É o que se dá com a hipótese irreal, com a dúvida retórica ("o sole, sei tu beato o infelice?"), com o futuro usado não só

como pura temporalidade mas com acepções apocalípticas ("verrà tempo che niuna forza di fuori, niumo intrinseco movimento vi riscoterà dalla quiete del sonno); enfim, com o paradoxo ("Tal cosa è la vita, che a portarla, fa di bisogno ristorarsi con ina particella di morte", ou com palavras que Schopenhauer assinaria: "in tutta la loro vita (as criaturas), ingegnandosi, adoperandosi e penando sempre, non patiscono veramente per altro, e non si affaticano, se non per giungere a questo solo intento della natura, che è la morte").

A tese estaria, a esta altura (§ 5), inteiramente provada. Mas, composto como prosa mítica e não como tratado, o "Cantico del gallo silvestre" não se exaure na "conclusão" e retoma musicalmente o processo das antíteses. Como numa sonata um movimento pode nascer de um compasso do trecho anterior, o § 6 introduz no tema do despertar (campo semântico negativo) uma articulação diferencial: nêle há um primeiro tempo, a manhã, ainda imerso nas esperanças da juventude, e um segundo tempo, crepuscular, que prenuncia o fim. O símile e a metáfora respondem aqui pelo tratamento poético da oposição.

O fecho do cântico poderia intitular-se "Da entropia" ou "Do irreversível". O processo de significação é, lato sensu, metafórico. O mundo, como o homem, apresta-se solícito para a morte. As imagens são tomadas ao decair dos seres vivos:

o emurchecer ("la massima parte del vivere è un appassire");  
o envelhecer ("non per altra cagione la vecchiezza prevale sì manifestamente, e di sì gran lunga, nella vita e nel mondo;" "così l'universo, benché nel principio degli anni ringiovanisca, nondimeno continuamente invecchia");

o apagar-se ("tempo verrà, che esso universo, e la natura medesima sarà spenta");

o silenciar (ma un silenzio mudo e una quiete altissima empie - ranno lo spazio immenso).

O último período retoma admiravelmente a imagem do cosmos tal qual fôra plasmada em "L'infinito", mas despoja-a da aura de ficção , como o requer o tom desenganado das Operette:

Così questo arcano mirabile e spaventoso dell'esistenza universale, innanzi di essere dichiarato né inteso, si dileguerà e perderassi.

(b)

Na caracterização formal das Operette deu-se relevo a dois traços: o arcaísmo e a negação. Eles não se compreendem isolados. Integram se em um modelo geral de prosa filosófico-literária que Leopardi persegui conscientemente na redação de toda a obra.

Como entender essa prosa no conjunto da produção leopardiana?

A análise estrutural não é ainda a interpretação da obra. Nem , de resto, pretende sé-lo. A hermenêutica do todo simbólico ou mítico é operação que requer, mas transcende, o registro das suas estruturas(97). Na análise rigorosamente interna coloca-se entre parênteses o caráter transitivo do conjunto. Já uma leitura genética pode formular hipóteses sóbre o que significa a presença d'este ou daquele traço estrutural em determinado contexto. O recorte das estruturas dá-lhe uma plataforma, isto é, ministra o dado de base, precisamente aquilo que se busca situar e interpretar.

Ora, a nossa "burning question" é: qual o sentido dos processos apontados na prosa das Operette morali? Para responder à pergunta é pre (97) Cf. a distinção fecunda de Ricoeur em "Structure et Herméneutique"

ciso..., interrogar outros momentos do roteiro leopardiano.

No Zibaldone está escrito que "a prosa seria mais apropriada à poesia moderna do que o verso" (26.11.1821). Desdobrando a assertão, Leopardi diz que o essencial do espírito moderno é prosaico, pois consiste "que quase nada têm de versificável".

Mais uma vez Leopardi aceita como sinal dos tempos um gênero de escritura, isto é, um código, menos poético, menos ousado ("adito") que o preferido pelos Antigos. A estes convinha uma prosa de alta nobreza, a que não faltava um não sei quê de indefinido, uma "mezza tinta" de poético (Zib., I, 47).

Na verdade, o artista de L'infinito, "caindo" na prosa das Operette para melhor dizer os seus ingratos filosofemas, não renunciou senão em parte ao código antigo. Provam-no a alta literariedade dos textos, o estilo áulico, a meia tinta do poético que ao fosco e árido da expressão negativa opõe o verde das palavras arcanaas, da sintaxe alatinada e aqueles processos que fazem ambíguas as mensagens em si não poéticas.

A presença de traços mitopoéticos assume na escritura de Leopardi a função de remir, no plano do imaginário, o que, secundum veritatem, já estaria perdido.

O sensismo inflete-se românticamente em pessimismo cósmico e histórico, mas guarda de seu a mitização da imagem. A aproximação com Schopenhauer é, ainda nessa altura, instrutiva. No desenho

---

(*Esprit*, nov. 1963, pp. 596-627). Para a resposta dada por Lévi-Strauss, id., pp. 628-652.

da estrutura lógica é notável a correlação que ambos fazem entre a Natureza indiferente, a cega Vontade de Viver, e uma arte consoladora que ministraria as necessárias ilusões. No nível das relações diacrônicas vemos que tanto Leopardi como Schopenhauer

a) partem do sensismo do século XVIII e dêle aceitam a teoria do prazer e da dor como pólos da vida espiritual;

b) recusam-se intransigentemente à dialética (é sabida a aversão de Schopenhauer a Hegel) e à idéia de progresso que o século XIX herdou do Iluminismo radical;

c) cristalizam os males sociais em uma ontologia nihilista.

Afinidades com esse tipo de pensamento adialético e trágico voltam a configurar-se no existencialismo "negativo" de Heidegger e do primeiro Sartre. O homem como ser-para-a morte ou como paixão inútil é imagem plenamente leopardiana. Suas consequências extremas são a apologia do suicídio e a entrega ao Nirvana da não-vontade. No roteiro de Leopardi a primeira opção já se propunha nas canções de Bruto e de Safo, suicidas ambos. Quanto à saída pela vereda estoica da ataraxia, afirma-se no diálogo entre Timandro e Eleandro, que o autor julgava "uma espécie de prefácio e uma apologia da obra contra os filósofos modernos" (leia-se: espiritualistas e liberais) (98). Enfim, recomenda-se no preâmbulo à versão de Epiteto (1825), em termos categóricos:

... a ottenere quella miglior condizione di vita e quella sola felicità che si può ritrovare al mondo, non hanno gli uomini finalmente altra via se non questa una, di rinunciare, per così dir, la felicità, ed astenersi quanto è possibile da fuga del suo contrario.

---

(98) Carta ao editor, Fortunato Stella, 16.6.1826.

Mas há outra alternativa à postura nihilista: o titanismo, o salto existencial de quem, apesar de tudo, enfrenta com desesperada coragem o absurdo do Destino. É o amor\_fati que encontrará em Nietzsche a sua mais tensa expressão. Será o último núcleo mito-poético da obra de Giacomo Leopardi.

## CAPÍTULO IV

## DE UM POSSÍVEL PROMETEÍSMO

Natura umana, or come,  
se frale in tutto e vile,  
se polve ed ombra sei,  
tant'alto senti ?

(LEOPARDI, "Sopra il ritratto di una  
bella donna")

Me certo troverai,  
.....  
erta la fronte, armato,  
e renitente al fato.

(LEOPARDI, "Amore e Morte")

Retomando o que ficou dito na Introdução: nos últimos vinte anos, a crítica em torno de Leopardi mudou de tom e de objeto. A tônica dos anos 20-45 era, como se sabe, estetizante: Leopardi interessava como o poeta da "palavra pura", precursor de uma poética abstratamente lírica, cujo arco iria de Baudelaire a Ungaretti, passando por Mallarmé e Valéry. Objeto privilegiado por essas cadências críticas eram os grandes idílios como "L'infinito", "Il sabato del villaggio" e "A Silvia", momentos áureos de um estilo musical, decorosamente clássico, numa palavra, perfeito. O novo tom, que já se reconhece no excelente ensaio de Luporini, "Leopardi progressivo" (99), é resolutamente antilírico: detém-se no último Leopardi, o das sátiras, do "Dialogo di Tristano e di un amico", dos cantos de 1831-36, dos CXI Pensamentos. O melhor ensaio sobre essa fase é, ainda, o de Wal

(99) Em Filosofi vecchi e nuovi, Firenzi, Sansoni, 1947.

ter Binni, La nuova poetica leopardiana (100). A função deste capítulo é, precisamente, integrar tais estudos (em geral, polêmicos) na perspectiva que regeu o nosso trabalho.

Para soldar as observações feitas daqui por diante com a secção anterior, é preciso lembrar que, depois de ter escrito as Operette e a versão do Manual de Epiteto (1825), Leopardi voltou sistematicamente à poesia em 1828; e precisamente do período 1828-30 são os seus poemas mais estimados pela crítica tradicional: os "grandes idílios" em que reitera negativos juvenis com a evidente intenção de dar uma aura familiar aos sentimentos recorrentes de melancolia e desesperança. Obras de síntese extremamente felizes nas suas soluções semânticas e rítmicas, as canções-idílio integram no seu "recitativo" expressões dos vários mitos leopardianos. A infância como felicidade perdida, a queda do adulto no cinza da verdade a chamam-se fundidas em um poema como "Il sabato del villaggio" de forma a permitir uma análise em espectro de tudo o que se disse até o momento sobre as constantes do pensamento e da imaginação de Leopardi.

Mas, a partir da primavera de 1831, com a composição de "Il pensiero dominante" e do "Dialogo di Tristano e di un Amico", começamos a surpreender um Leopardi assertivo, satírico, empenhado em contestar as ideologias correntes, tanto as retrógradas, austriaco-papistas, como as liberais, que anunciam a primeira etapa do "Risorgimento".

Uma vista de olhos nesses últimos escritos leva-nos a reconhecer as seguintes linhas de força:

a) a radicalização dos traços negativos herdados à mitologia da queda:

---

(100) Firenze, Sansoni, 1947.

exs. em "A se stesso" (1833), no "Inno ad Arimane" (33), nas canções sepulcrais e e "Aspasia" (34);

b) a sátira social e política; "I Nuovi Credenti", "Palinodia al Marchese Gino Capponi" (sátiras, ambas de 1835), "Paralipomeni della Balra comiomachia" (1830?-1837), "CXI Pensieri" (1832?-1837);

c) a afirmação prometeica: "Amore e Morte" (1832), "Dialogo di Tristano e di un amico" (1832), "La ginestra" (1836).

Não sendo viável analisar, neste ensaio, todas as composições que formam os três conjuntos temáticos dessa fase, limito-me a assinalar fenômenos de estrutura e de estilo que marcam os respectivos universos de significado.

(a)

Releia-se o poema "A se stesso", composto em 1833, em pleno desenvolvimento da nova poética:

Or poserai per sempre,  
stanco mio cor. Perì l'inganno estremo;  
ch'eterno io mi credei. Perì Ben sento,  
in noi di cari inganni,  
non che la speme, il desiderio è spento.  
Posa per sempre. Assai  
palpitasti. Non val cosa nessuna  
i moti tuoi, né di sospiri è degna  
la terra. Amaro e noia  
la vita, altro mai nulla; e fango è il mondo.  
T'acqueta omai. Dispera  
l'ultima volta. Al gener nostro il fato  
non donò che il morire. Omai l'asprezza  
te, la natura, il brutto  
poter che, ascoso, a comun danno impera,  
e l'infinita vanità del tutto.

O que ressalta, à primeira vista, é a persistência da poética do negativo. Dada a intensificação do processo nesse período, ocorre, porém, algo mais do que a distribuição de semantemas negativos pelas

várias categorias gramaticais (verbos: perì, è spento, dispera, morire, disprezza; subst.: inganni, amaro (=amarezza), noia, fango, vanità, danno; adj.: stanco, ultima, brutto; advs.: non, mai, omai; prons.: nulla; conj.: né). É a construção mesma que se afasta dos módulos líricos anteriores. O período torna-se tenso, agressivo. São batidas ríjas que operam o reverso da melodia fluida e espraiada dos idílios e das primeiras canções:

Perì. / Ben sento, /  
in noi di cari inganni, /  
non che la speme, / il desiderio è spento. /

Posa per sempre. / Assai  
Palpitasti.

.....

Amaro e noia  
la vita, / altro mai nulla; / e fango è il mondo. /  
T'acqueta omai. / Dispera l'ultima volta.

O talho cru do ritmo responde à dureza das comparações. A imagem do lodo, que entra como termo equivalente a mundo ("e fango è il mondo") reaparece na canção "Sopra il ritratto di una bella donna scolpito nel monumento sepolcrale della medesima." E o faz como parte de uma constelação entre fúnebre e macabra: dado realmente novo no repertório leopardiano:

Tal fosti; or qui sotterra  
polve e scheletro sei. Su l'ossa e il fango  
.....

No mesmo verso, pó e esqueleto, ossos e barro. Basta voltar os olhos para a poética juvenil tal como se configurava no Discorso (cap. I)

para sentir quanto o poeta precisou "compor-se" com certos estilemas do código romântico para melhor comunicar a própria mensagem.

Aprofundamento do negativo e certamente seu limite, enquanto recurso ao mito, é o esboço do hino a Arimā redigido na mesma época de "A se stesso", Arimā é, na religião irânica reformada por Zaratustra, a força do Mal que partilha o universo com Ormuzd, princípio do Bem.

O hino consta de quatro versos e de treze parágrafos de anotações em prosa, muitos dos quais apenas esboçados: frases nominais, enumerativas, orações sem objeto e até mesmo sem verbo. Transcrevo-o na íntegra:

Re delle cose, autor del mondo, arcana  
malvagità, sommo potere e somma  
intelligenza, eterno  
dator de' mali e reggitor del moto,

io non so se questo ti faccia felice, ma mira e godi ec. contemplando  
eternam. ec.  
produzione e distruzione ec. per uccider partorisce ec. sistema del  
mondo, tutto patimen. Natura è come un bambino che disfa subito il  
fatto. Vecchiezza. Noia o passioni piene di dolore e disperazioni: amore.

I selvaggi e le tribù primitive, sotto diverse forme, non riconoscono che te. Ma i popoli civili ec. te con diversi nomi il volgo appella Fato, natura e Dio. Ma tu sei Arimane, tu quello che ec.

E il mondo civile t'invoca.

Taccio le tempeste, le pesti ec. tuoi doni, che altro non sai  
donare. Tu dài ardori e i ghiacci.

E il mondo delira cercando nuovi ordini e leggi e spera perfezione. Ma l'opra tua rimane immutabile, perché p. natura dell'uomo sempre regneranno l'ardimento e l'inganno, e la sincerità e la modestia resteranno indietro, e la fortuna sarà nemica al valore, e il merito non sarà buono a farsi largo, e il giusto e il debole sarà oppresso ec. ec.

Vivi Arimani e trionfi, e sempre trionferai.  
Invidia dagli antichi attribuita agli dei verso gli uomini.  
Animali destinati in cibo. Serpente Boa. Nume pitesco ec.

Perché dio del male, hai tu posto nella vita qualche apparenza di piacere? l'amore?... per travagliarci col desiderio, col confronto degli altri, e del tempo nostro passato ec.?

Io non so se tu ami le lodi o le bestemmie ec. Tua lode sarà il pianto, testimonio del nostro patire. Pianto da me per certo Tu non

avrai : ben mille volte dal mio labbro il tuo nome maledetto sarà ec.  
Mai io non mi rassegnerò ec.

Se mai grazia fu chiesta ad Arimane ec. concedimi ch'io non  
passi il 7º lustro. Io sono stato, vivendo, il tuo maggior predicatore ec.  
l'apostolo della tua religione. Ricompensami. Non ti chiedo nessuno di  
quelli che il mondo chiama beni: ti chiama beni: ti chiedo quello che è  
creduto il massimo de' mali, la morte (non ti chiedo ricchezze ec. non  
amore, sola causa degna di vivere ec.). Non posso, non posso più della  
vita.

A urgência dos motivos pessoais e ideológicos terá aqui impeditido à construção do poema planejado? Teríamos apenas a prosa, o fragmento, não a composição perfeita. É o ponto de vista da crítica tradicional (101).

Vejo nisso um sinal na história da escritura leopardiana. Os extremos de renúncia às ficções do idílio ou se furtam de todo ao metro e viram prosa (o que explica as Operette), ou requerem um andamento cortado ("A se stesso"), ou, enfim, buscam na poética do prosaico o seu melhor código.

A tessitura deste hino-desafio às forças que regem o cosmos é rica de sugestões formais que seriam integradas na sátira política e nos raros mas decisivos momentos de afirmação prometeica. Pelos versos compostos, infere-se que Leopardi pretendia encabeçar o poema com cinco vocativos, isto é, com uma insolita e martelada repetição de um modo verbal capaz de a (front) ar e con (test) ar:

Re delle cose, autor del mondo, arcana  
malvagità, sommo potere e somma  
intelligenza, eterno  
dator de' mali e reggitor del moto.

Compare-se este golpe de arco inicial com a abertura de "Il pensiero dominante", poema que inaugura a nova poética:

(101) Por ex., Piero Bigongiari, em Leopardi, cit., privilegia a poética do idílio.

Dolcissimo, possente  
dominator di mia profonda mente;  
terribile, ma caro  
dono del ciel; consorte  
ai lugubri miei giorni,  
pensier che innanzi a me spesso torni.

Se o contexto semântico da invocação é outro (apela-se aqui para o Amor), igual e paralela é a sintaxe.

No já transcrito "A se stesso", há um vocativo na primeira oração:

Or poserai per sempre,  
stanco mio cor.

"Aspasia", canto de amargura sobre uma decepção amorosa, é um poema que gravita em torno da relação eu-tu:

Torna dinnanzi al mio pensier talora,  
il tuo sembiante, Aspasia,

E nas canções sepulcrais o vocativo é um dos registros morfo-sintáticos em que se modula a perplexidade do poeta em face da morte:

Dove vai? chi ti chiama  
lunge dai cari tuoi,  
bellissima donzella?  
(Sopra un basso rilievo...)

Natura umana, or come,  
se frale in tutto e vile,  
se polve ed ombra sei, tant'alto senti?  
(Sopra un ritratto di una bella donna...)

Note-se que nos poemas da fase anterior, o contexto e o tom da construção vocativa eram bem outros, musicalmente idílicos, voltados para a expressão de uma afetividade antes nostálgica que desesperada.

Exs. tomados aos idílios de 1828-30:

Gazzoncello scherzoso,  
 c'è testa età fiorita  
 è come un giorno d'allegrezza pieno,  
 giorno chiaro, sereno,  
 che precorre alla festa di tua vita.  
 Godi, fanciullo mio, stato soave,  
 stagion lieta è c'è testa.  
 Altro dirti non vol'; ma la tua festa  
 ch'anco tardi a venir non ti sia grave.

(Il sabato del villaggio)

Vaghe stelle dell'Orsa, io non credea  
 tornare ancor per uso a contemplarvi  
 sul paterno giardino scintillanti.

.....  
 (Le ricordanze)

Silvia, rimembri ancora  
 quel tempo della tua vita mortale,  
 quando beltà splendea  
 negli occhi tuoi ridenti e fuggitivi,  
 e tu, lieta e pensosa, il limitare  
 di gioventù salivi?

(A Silvia)

Ausentam-se do último código estilístico de Leopardi justamente ésses acordes cujas ressonâncias compunham um modo clássico e mozartiano de harmonia. As notas isolam-se agora e repetem-senua, duramente. A prosa do hino ao Mal já é um passo na direção daquela dissonância moderna que fizera escândalo nos últimos quartetos de Beethoven.

Há um momento na mitologia do Romantismo em que o ídolo irrompe como negação bruta. Assiste-se à crise da eufonia e à criação do anti-estilo como estilo:

produzione e distruzione per uccider partorisce ec. sistema del mondo, tutto patimen. Vecchiezza. Noia o passioni piene di dolore e disperazioni; amore

.....  
 Ma tu sei Arimane, tu quello che ec. E il mondo civile t'invoca-

.....  
 Pianto da me per certo Tu mon avrai.

.....  
 Mai io non mi rassegnerò ec. ...

Surpreende o uso da aposição violenta em um prosador que sempre cuidou de refazer em italiano a estrutura complexa do período latino e renascentista.

Mas há coerência nisto. A crise da linguagem é índice de que se prepara uma nova constelação ideo-expressiva. A verificação do negativo (a queda) e o consequente chamado à Morte não paralisaram o pensamento mitopoético de Leopardi: abriram-lhe o caminho para formas satíricas e, a seu modo, heróicas, de simbolização do real.

(b), (c)

Persistência de traços negativos, andamento cortado, uso interpelante do vocativo, rupturas sintáticas, expressões duras e afrontadoras, léxico abstrato, prosaico e, em casos extremos, jornalístico ("I Nuovi Credenti") são algumas das constantes formais desse modo de responder à existência.

Poderíamos perguntar, a essa altura, que sentido institui a nova rede de significantes.

A negação leopardiana aparece, como vimos, afetada de uma "epistemé" sensista (contexto cultural amplo) e de uma percepção do homem como ser decaído e lançado ao mundo sob o olhar hostil da Natureza (contesto existencial próximo). No interior desses círculos concêntricos, o pessimismo parece insuperável; e coerente seria apenas a apologia do suicídio ou, de qualquer forma, a renúncia ao desejo. No entanto, a obra de um autor não é um silogismo, mas sua estrutura semelha, antes, a de um leque de possibilidades.

Ora, o que define a postura do último Leopardi é, rigorosamente, um vetor dirigido para o semelhante, Renovando e afiando seus instru-

mentos de expressão, Leopardi volta-os para a sátira política para, afinal, exigir dos homens que resistam à cegueira do Destino ("La gines tra").

Sátira e apelo constituem, em última análise, modos de inserção na teia inter-pessoal e renúncia àquele radicalismo gélido que endurecia a prosa da queda.

## X

Nos últimos escritos há mais de um passo, entre amargo e desrisório, em que Leopardi satiriza as facções ideológicas do seu tempo. A ironia fere indistintamente os progressistas (liberais) e os reacionários (papistas e austriacos). Nos Paralipomeni os primeiros aparecem na figura de ratos; rãs e caranguejos são as máscaras afiveladas aos últimos.

A alegoria das empresas sem glória de uns e de outros realiza-se também no nível estrutural. Trata-se de uma narrativa em verso que se apresenta com os esquemas métricos e rítmicos da épica renascentista: a mesma tessitura sintática da linhagem de Boiardo, Ariosto e Tasso. Daí, o mordente do sarcasmo ficar acrescido de mais um traço parodístico: a inversão de significado do mesmo código nobre que sustentava a órbita épica. Tem andamento de sortida cavaleiresca esta fuga desabalada dos atos ao verem reunidas as tropas das rãs e dos caranguejos:

Poi che da' granchi a r'integrar venuti  
delle ranocchie le fugate squadre,  
che non gli aveano ancor mai conosciuti,  
come volle colui ch' a tutti è padre,  
del topo vincitor furo abbattuti  
gli ordini, e volte invan l' opre leggiadre,  
sparse l' aste pel campo e le berrette  
e le code topesche e le basette;

Sanguinosi fuggian per ogni villa  
i topi galoppando in su la sera,  
tal che veduto avresti anzi la squilla

tutta farsi di lor la piaggia nera;  
 quale spesso in parete, ove più brilla  
 del Sol d' autunno la dorata sfera,  
 vedi un nugol di mosche atro, importuno,  
 il bel raggio del ciel velare a bruno.

(I, 1-2)

Os ratos são parlapatões. Leves, ligeiras, levianas, as suas  
 obras (opre leggiadre). Diante do poder procuram escapar ou, não po-  
 dendo fazê-lo, depressa se rendem (vinta dalla stanchezza è la paura).  
 Às vêzes conspiram, trêmulos, abafando a voz:

Taceano i topi ancor, quasi temendo  
 i granchi risveglier, benché lontani,  
 e chetamente andavan discorrendo  
 con la coda in gran parte e con le mani.

(I, 13)

Os seus nomes, vertidos do poemeto pseudo-homérico, dão-nos como  
 vorazes e ridículos: Mangiaprosciutti, Leccamacine, Rodipane, Ruba-  
 briciole, Leccafondi, "signor di Pesafumo e Stacciavento"...

Respirando a fuligem da Restauração ("i regni bui", "il po-  
 polo avvilito e pien di spie", "l' industria languir... crescer le usure),  
 alguns ratos mais falantes (os carbonários) deixaram crescer o pelame  
 do focinho, a barba e a gaforinha e "pensosos nos cafés, com gazetas nas  
 mãos, falando em conjuras mostravam-se o dia todo e, à noite, andavam  
 em grupos entoando árias suspeitas" (VI, 17) (102).

(102) A caricatura do jovem rebelde, barbudo e ledor de jornais "de am-  
 bos os hemisférios" é comum no último Leopardi. Leia-se a "Pali-  
 nodia ao Marquês Gino Capponi" (de 1835), paródia da Idade de Ou-  
 ro prometida pelos liberais utópicos. Na sátira "Os Novos Crentes,"  
 os espiritualistas de Nápoles são pintados como falange de glútões  
 e verborrágicos,

quei che passan l' anno  
 in sul Caffè d' Italia, e in breve accesa  
 d' un concorde voler tutta in mio danno  
 s' arma Napoli a gara alla difesa  
 de' maccheroni suoi; ch' ai maccheroni  
 anteposto il morir, troppo le pesa.  
 (vv. 10-15)

Por sua vez, os caranguejos (austriacos e germânicos, em geral) caminham sinistros na sua lenta e cega obstinação. Leopardi colhe com malícia e brio os caracteres mais salientes do invasor:

- a mistura de erudição cerebrina e germanismo delirante:

Che non provar sistemi e congettare  
e teorie dell' alemanna gente?  
Per lor, non tanto nelle cose oscure  
l' un d' altri sappiam, l' altro niente,  
ma nelle chiare ancor dubbi e paure  
e caligin si crea continuamente:  
pur manifesto si conosce in tutto  
che di serne tedesco il frutto (I, 17);

- a grosseria levedada por séculos de servilismo:

Brancaforte quel granchio era nomato,  
scortese a un tempo e di servile aspetto  
(II, 21);

- o ódio à democracia. Ouvindo o Embaixador de Ratolandia ("Topa-ia") falar de sufrágios, o lanceiro austriaco retrai-se escandalizado:

Gelò sotto la cresta a tal favella,  
popel, suffragi, elezioni udendo,  
il casto lanzo, al par di virginella  
a cui con labbro abbominoso orrendo  
le orecchie tenerissime flagella  
fango intorno e corrotte aure spargendo  
oste impudico o carrozzier (II, 24);

- a aceitação obtusa do ofício de reprimir os povos. O invasor, interrogado sobre o porquê da intervenção dos caranguejos no país dos ratos, responde, não sem antes escarrar, com a "teoria do equilíbrio":

Sputò, mirossi intorno e si compose  
il General dell' incrostanta gente;  
e con montana gravità rispose  
in questa forma, ovver poco altramente:  
"Signor topo, di tutte quelle cose  
che tu dimandi, non sappiam niente,  
ma i granchi, dando alle ranocchie aiuto,  
per servar l' equilibrio han combattuto."

\*\*\*\*\*

In nostra guardia, aggiunse, è la costanza degli animali nell' esser primo, e quando di novità s' accorge o discrepanza dove che sia, là corre il granchio armato e ritorna le cose al primo stato (I, 30;38).

O rato, perplexo, quer saber quem deu aos crustáceos a misão de policiar o universo. Brancaforte confessa, soberbo:

La crosta, disse, di che siam vestiti,  
e l' esser senza né cervel né fronte,  
sicuri, invariabili, impietriti  
quanto il corallo ed il cristal di monte  
per durezza famosi in tutti i liti:  
questo ci fa colonne e fondamenti  
della stabilità dell' altre genti (II, 39).

Menos tematizado é o símbolo das rãs como soldados pontifícios. Fica apenas a imagem do anfíbio, capaz de instalar-se com igual desempenho nos reinos temporal e espiritual.

Ao trato do bestiário em clave satírica Leopardi acresce um invento seu, impressionante como fusão de crítica e fantasia plástica: o inferno dos animais. Foi lendo-o, por certo, que um cristão liberal, Vincenzo Gioberti, chamou aos Paralipomeni, "un libro terribile" (103).

Reducir os sonhos humanos a larvas sepultas em uma ilha escurecida pelas brumas é criar metáfora digna de Dante. Mas, se na Commedia a degradação do ser logra atingir a camada metafísica do trágico, em Leopardi o aniquilamento do eu no inferno das bêstas acaba resvalando no grotesco e no macabro (104).

(103) No Gesuita moderno, ed. de 1847, t. III, p. 484.

(104) O crítico Walter Binni lembra que o uso consciente do grotesco macabro é raro na literatura italiana do século XIX (La nuova poetica, eit., p. 120). A observação levaria a pensar que o último Leopardi se teria aproximação do clima do romantismo satânico (Blake, Shelley, Byron, Musset) rejeitado, de início, pela sua formação clássica. Impõe-se uma distinção: em Leopardi atua de modo vigoroso e

Como se narra a descida ao reino dos mortos?

O rato Leccafondi, exilado e errante pelas cidades da Europa, é surpreendido certa noite por uma violenta tempestade. Consegue fugir abrigando-se no palácio de um estranho filósofo, Dédalo. Tratado com suma cortesia, o rato contou os seus desastres e andanças, pedindo afinal o socorro do anfitrião. O qual prontamente lhe ofereceu venenos raros de ativas ervas. Leccafondi recusou alegando não dever extinguir uma vida dedicada à redenção do seu povo. Logo depois, sabe do hospedeiro que este é perito nas mesmas artes do construtor do labirinto e das asas de cera que levaram à morte o filho Ícaro. Vivendo solitário, o novo Dédalo entregara-se desde menino aos estudos da Natureza e das línguas. Mas, apesar da sabedoria acumulada, pungia-lhe o desejo de conhecer o reino aonde, morrendo, passaria o "eu eterno dos animais". Pois lhe parecia absurdo que só ao homem fosse dado o privilégio da imortalidade.

Dispõem-se ambos a fazer a viagem, pregam asas nas costas e, alçando vôo, percorrem mares e continentes (105). A certa altura, os viajantes divisam uma grande mancha escura no meio do oceano: é uma ilha rochosa em cujas reentrâncias jazem os despojos de todos os animais, não excetuado o homem. Uma nuvem espessa cobre a montanha e ares fétidos repelem os pássaros das redondezas.

-----  
expíctico o materialismo dos Setecentos; nos românticos citados, o satanismo está mais próximo de uma visão irracionalista que de um pensamento de tipo voltairiano. O que não impede de aproximar os traços prometeicos presentes em ambos os modos de pensar. Para a interpretação do ateísmo religioso dos românticos ingleses, parecem-se válidas as observações de Northrop Frye em "Il mito romântico" (Lettere Italiane, ano XIX, nº 4, outubro-dezembro de 1967, pp. 409-440).

(105) Para a descrição desta paisagem fabulosa Leopardi aproveitou com largueza relatos de viagens seiscentistas à Ásia e à América, como já o fizera ao redigir a "Aposta de Prometeu" nas Operette morali.

Descendo nas terras esquálidas, o homem e o rato percebem que ao longo das encostas a montanha fôra tôda perfurada; e que, no interior das bôcas, se aninhavam as almas dos animais e dos homens. Leccafondi, apartando-se do companheiro, empreende a descida ao inferno dos ratos. Este, contrariamente às imagens tradicionais, não tinha um cérebro vigilante à porta nem silvos de répteis, nem barcas nem pauis, nem prêmios nem penas.

Refaz-se, nesta parte final do poema, o amálgama de crítica iluminista e fantasia fúnebre. A crise dos dogmas requer uma nova constelação de imagens. Assim, a visão medieval de coortes de almas danadas ou gloriosas é substituída por filas imensas de mortos-estátuas que são comparadas pelo poeta a hermas góticas com rostos alongados pelo sono e membros pensos já em putrefação. Confundidos o rico e o pobre, os semblantes mudados tomam um só ar geral de matéria morta de modo que só a duras penas Leccafondi vem a reconhecer alguns amigos. Aos quais narra as últimas derrotas e, ingênuo, pergunta se os aliados que granjeara em anos de diplomacia apagariam a vergonha e o luto em que caíra o povo dos ratos.

No silêncio daquelas grutas limosas explode uma gargalhada. De ra-a o próprio inferno, pois as almas permaneciam imóveis. A presença do riso é símbolo bivalente: completa a sátira dos liberais, nescios e fa-lastrões, mas é também um modo de significar o inconformismo do narrador em face da realidade que opõe. A irrisão, nesse contexto, não supõe morna indiferença, nem ceticismo, mas uma revolta maior, um realismo viril que irá encarnar-se, nas estâncias finais, na figura de um vânio obscuro de nome Assaggiatore, que os mortos indicam a Leccafondi como o companheiro capaz de ajudá-lo honestamente.

Enfim, um "herói", que parece nascer ex-machina de um clima de sarcasmo sem matizes. A sua caracterização é estoica, em plena coência com a ética veiculada pelos versos dessa fase e pela "operetta" extra-programa que Leopardi redigiu em 1832, o diálogo de Tristão e de um amigo:

Era questi un guerrier canuto e prode  
che per senno e virtù pregiato e culto  
d' un vano perigliar la vana lode  
fuggia, vivendo a più potere occulto,  
trattar le ciance come cose sode  
a gente di cervel non bene adulto  
lasciando, e sotto non superbo tetto  
schifando del servaggio il grave aspetto.

.....  
ed a congiure sceniche invitato  
chiusi sempre gli orecchi avea di poi,  
onde cattivo cittadin chiamato  
era talor dai fuggitivi eroi,  
ed ei, tranquillo in sua virtù, la poco  
saggia natura altrui prendeva in gioco

(VIII, 30-31).

O retrato tem ar de medalhão romano. Na verdade, apenas condensa uma imagem mítica e, por certo, projetiva, do eu\_ideal que o escritor vinha cultivando nesses anos de afrontamento.

Quando me pus a rastrear dados de estilo que distinguissem a nova poética, adverti que certos traços de linguagem serviam de significante tanto para os momentos satíricos quanto para os prometeicos. É que Leopardi arranca o tom heróico da mais desolante negatividade. Como quem dá um salto, aquele "salto de Leucades" que num dos diálogos é comparado à navegação arriscada cujo êxito torna mais estimável a vida.

Esses poucos, mas definidos momentos de contestação são . expressos em um discurso anti-idílico e concentrado. Na prosa toda vontade e pensamento do "Tristano", as proposições atam-se com vigorosa consciência:

Se questi miei sentimenti nascano da malattia, / non so: / so/  
 che/, malato o sano, / calpesto la vigliaccheria degli uomini, / rifiuto og-  
 ni consolazione e ogni inganno puerile, / ed ho il coraggio / di sostenere la  
 privazione di ogni speranza, / mirare intrepidamente il deserto della vita, /  
 non dissimularmi nessuna parte dell' infelicità umana, / ed accettare tutte  
 le conseguenze di una filosofia dolorosa, / ma vera. // La quale, / compia-  
 cenza / di vedere strappato ogni manto alla coperta e misteriosa crudeltà  
 del destino umano. // E di più vi dico francamente / ch' io non mi sottomet-  
 to alla mia infelicità, / né piego il capo al destino, / o vengo seco a patti, /  
 come fanno gli altri uomini.

Contemporâneo do diálogo é o poema "Amore e Morte", no qual  
 o mesmo "não dobrar a cabeça ao destino" se diz em versos lapidares:

Me certo troverai (...)  
 erta la fronte, armato  
 e renitente al fato.

Pouco posterior é o citado "A se stesso":

Or poserai per sempre,  
 stanco mio cor.  
 .....  
 Omai disprezza  
 te, la natura, il buratto  
 poter che, ascoso, a comun danno impera,  
 e l' infinita vanità del tutto.

Observe-se nos exemplos acima o uso do futuro cujo aspecto de  
 possibilidade e de vontade é homólogo às conotações modais do imperativo  
 e à semântica do vocativo, constante nessa fase.

Portadora de um sentido oposto, a poética do idílio fundava-se na  
 recuperação emotiva do passado:

Sempre caro mi fu.....  
 (L' infinito)

O graziosa luna, io mi rammento  
 che, or volge l' anno, sovra questo colle  
 io venia pien d' angoscia a rimirarti  
 (Alla luna)  
Era il mattino, e tra le chiuse imposte  
 per lo balcone insinuava il sole  
 nella mia cieca stanza il primo albore.  
 (Il sogno)

No poema longo La ginestra, considerado o testamento ideológico de Leopardi e posto, por sua expressa vontade, em último lugar na edição florentina dos Canti, alguns dos principais modos de dizer da nova poética estão articulados em função da negatividade, da sátira e do heroísmo estoico.

Sobre um fundo cósmico desolado, as encostas do Vesúvio, diante do qual soam irrisórias as palavras dêste "secol superbo e sciocco", nasce a giesta perfumada, flor do deserto, que contempla piedosa o desvalimento dos homens.

O poema é uma rede onde se entrançam as três linhas de significado a que me referi:

a) a labilidade da sorte humana de que são símbolo as ruínas de Pompéia em meio às lavas. Para figurá-la, o poeta se vale de recursos evocativos que já empregara nas canções mítico-patrióticas da juventude (*All' Italia*", *Ad Angelo Mai*"); mas não o faz sem acentuar a esqualidez de uma paisagem que as crupões deixaram estéril;

Sovente in queste rive,  
che, desolate, a bruno  
veste il flutto indurato, e par che ondeggi  
seggo la notte.  
\*\*\*\*\*  
E nell' orror della sacra notte  
per li vacui teatri,  
per li templi deformi e per le rotte  
case, ove i parti il pipistrello asconde,  
come sinistra fac  
che per vòti palagi atra s' aggiri  
corre il baglir della funerea lava,  
che di lontan per l' ombre  
rosseggià e i lochi intorno intorno tingi.

A atmosfera fosca das sombras esbraseadas pelos reflexos da lava e a visão das ruínas de Pompéia, agora ninho de morcegos, compõem o pano de fundo contra o qual se revela nêscio auto-engano o otimismo do

novo século;

b) a denúncia do idealismo fácil é o segundo eixo semântico de "La ginestra". O esquema irônico incorpora ao texto uma expressão simplória de um liberal, Terenzio Mamiani, que, no prefácio a seus Hinos Sacros falara do "destino magnífico e progressivo" da humanidade. Leopardi insere as palavras no poema:

Dipinte in queste rive  
son dell'umana gente  
le magnifiche sorti e progressive (grifo do  
poeta).

E anota, sarcástico: "Palavras de um moderno, ao qual é de vida toda a sua elegância"...

Como no diálogo de Tristão, falando das massas, palavra que os jornalistas liberais usavam à bessa, qualifica o termo de "legiadíssimo".

O ataque a certas faixas do pensamento romântico (idealismo liberal, neocatolicismo) é virulento no poema. Como nos Paralipomeni, Leopardi se define polémicamente por uma forma radical de materialismo pessimista cuja áspera verdade ele vê desertada pelos românticos restauradores do espiritualismo. A expressão do seu desdém é recorrente e dura:

Qui mira e qui ti specchia,  
secol superbo e sciocco,  
che il calle insino allora  
dal risorto pensier segnato innanti  
abbandonasti, e volti addietro i passi,  
del ritornar ti vanti,  
e procedere il chiami.  
\*\*\*\*\*

Non io  
con tal vergogna scenderò sotterra;  
ma il disprezzo piuttosto che si serra  
di te nel petto mio,  
mostrato avrò quanto si possa aperto.  
\*\*\*\*\*

Libertà vai sognando, e servo a un tempo  
vuoi di novo il pensiero

Così ti spiacque il vero  
dell'aspra sorte e del depresso loco  
che natura ci dié. Per questo il tergo  
vigliaccamente rivolgesti al lume  
che il fé palese.

Magnanimo animale  
non credo io già, ma stolto  
quel che nato a perir, nutrito in pene,  
dice, a goder son fatto,  
e di fetido orgoglio  
empie le carte.

c) Ao processo das ilusões faz contraponto a imagem simbólica da giesta que resiste, sabendo embora que o fogo das pedras ("il flutto indurato") poderá reduzi-la a cinza,

A linguagem é nova, inclui termos abstratos e torneios didáticos, "nada subtraindo à verdade", ou seja, o oposto da poética idílica ou das canções míticas, fundada na apologia do ilusório como alternativa da "atra face del vero".

As palavras de Bruto e Safo eram um desafio à Natureza, mas precediam o suicídio. Da giesta Leopardi diz que espera o golpe, com a cabeça inocente,

ma non piegato  
codardemente supplicando iunanzi  
al future oppressor, ma non eretto  
con forsennato orgoglio inver le stelle

\*\*\*\*\*  
ma più saggia, ma tanto  
meno inferma dell'uom, quanto le frali  
tue stirpi non credesti  
o dal fato o da te fatte immortali,

A consciência dc um ser-aqui frágil, vulnerável, de que se nutria a prosa existencialista avant la lettre das Operette leva no último poema a uma sabedoria tranquila e digna, "più saggia", "meno inferma".

E a simbolização do hercísmo estóico desdobra-se: a alegoria da giesta que vinga nos flancos do Vésuvio entra no modelo do eu ideal que Leopardi postula como saída para a condição de desamparo. No continuo tenso de estrofes em que a emoção se faz árduo pensamento, propõe-se uma ética prometeica, semelhante àquela "grande aliança dos sêres inteligentes contra a Natureza" que o poeta preconizara no Zibaldone (106). Os homens devem manter-se fiéis ao pacto que juraram ao constituir a sociedade: oprimidos pelas forças naturais e pelos velhos deuses, eles precisam cultivar a piedade e a justiça para tornar ao me nos suportável a existência na terra:

Nobil natura è quella  
che a sollevar s'ardisce  
gli occhi mortali incontra  
al comun fato, e che con franca lingua,  
nulla al ver detraendo,  
confessa il mal che ci fu dato in sorte,  
e il basso stato e frale;  
quella che grande e forte  
mostra só nel soffrir, né gli odii e l'ire  
fraterne, ancor più gravi  
d'ogni altro danno, accresce  
alle miserie sue, l'uomo incolpando  
del suo dolor, ma dà la colpa a quella  
che veramente è rea, che del mortali  
madre è di parto e di voler matrigna.  
Costei chiama inimica; e incontro a questa  
congiunta esser pensando,  
siccome è il vero, ed ordinata in pria  
l'umana compagnia,  
tutti fra sé confederati estima  
gli uomini, e tutti abbraccia  
con vero amor, porgendo  
valida e pronta e aspettando aita  
negli alterni perigli e nelle angosce  
della guerra comune (107).

(106) Anotação de 13 de abril de 1827.

(107) Versos 111-135. Tradução literal:

"Nobre natureza é aquela que ousa erguer os olhos mortais para o fado comum, e que, com língua franca, nada subtraindo à verdade, confessa o mal que nos foi dado em sorte e o nosso estado

Seja dito entre parênteses: Leopardi, a esta altura, compreendeu, melhor que outros românticos, o espírito do "contrato social" de Rousseau, cujo retorno às origens não é a dissolução do pacto civil, mas a sua restauração em face da adversidade comum.

O último Leopardi superou o naturismo ingênuo dos seus escritos neoclássicos e pôde aportar à intuição do social só quando fundiu a instância romântica do eu com as exigências do Iluminismo, valorizado em "La ginestra" como "verace saper", "onesto e retto conversar citatadin".

baixo e frágil; aquela que se mostra grande e forte no sofrimento e, não culpando o próximo da sua dor, não acresce às próprias misérias os ódios e as iras fraternas, ainda mais graves que os outros males, mas dá a culpa àquela que verdadeiramente é ré, mãe dos mortais no parto e na ventade madrasta, A esta chama inimiga; e pensando, como é verdade, que contra ela desde o princípio se uniu a companhia humana, estima aliados entre si todos os homens; e a todos abraça com verdadeiro amor, oferecendo e esperando válida e pronta ajuda nos perigos alternados e nas angústias da guerra co-

### CONSIDERAÇÕES FINAIS

Na linha de pesquisa deste ensaio, o importante foi ter verificado que houve, ao longo da produção leopardiana, mudanças sensíveis de significado e de significante. Em face dessa história espiritual e literária complexa, não creio seja lícito, por exemplo, tomar um texto qualquer do poeta e interpretá-lo como expressão de um genérico e intitulado "pessimismo". A boa lição é seguir analiticamente as passagens do seu pensamento no nível em que se deram: o mitopoético.

Em termos de Teoria Literária, o trabalho talvez confirme uma tese recente: a que, na esteira de Barthes, Eco, Greimas, Todorov e outros, julga dessassizado fazer Ciência da Literatura tomando um autor ou mesmo uma obra como unidade última. Na verdade, o conjunto de uma obra desenvolve tal riqueza de processos simbolizadores que estuda-lo é, necessariamente, enfrentar uma realidade diacrônica; logo, passar da análise estrutural (objeto escrito da Ciência da Literatura) à história dos processos e, desta, ao objetivo da leitura integral, a interpretação do texto com todo o leque de códigos culturais que ela implica. Interpretar uma obra surpreende, mas ultrapassa a sua literariedade.

Parece-me, por outro lado, que alguma coisa deve ficar deste estudo (ao menos para o seu autor) como hipótese de trabalho a testar de modo sistemático. Essa alguma coisa resume-se na seguinte proposição: na passagem da leitura imanente do texto para a sua hermenêutica o recurso ao mito é operacional. O mito se dá (a) filamentado nas várias direções dos mitemas que o integram e (b) ao mesmo tempo, como um fenômeno unitário. O que lembra uma configuração estelar. E não só: enquanto modo de simbolizar a relação homem-mundo, o mito se constitui

e se mantém no tempo, estando sujeito a torsões (a expressão é de Lévi-Strauss) que resultam em novos significados. Pôsto nessa dinâmica, ele deve ser não só analisado em si mesmo como também interpretado. E não há interpretação fora da totalidade.

No plano metodológico: a Ciência da Literatura, determinando estruturas e processos, fornece material para uma nova e mais díficil História da Literatura, expressão que readquire plena dignidade ao fundar-se na compreensão de dados obtidos com maior rigor.

Isto não quer dizer que se confundam os objetivos de ambas as disciplinas:

O estudo sincrônico visa a detectar processos básicos que recorrem nos códigos literários: esquemas narrativos, poéticos, dramáticos, discursivos... Como tal, faz abstração dos sentidos que esses esquemas assumem na fatura de uma obra particular.

O estudo hermenêutico visa precípuamente a colhêr tais sentidos. Como tal, é etapa necessária à interpretação global de obras, autores, estilos, a matéria mesma da diacronia.

O eixo diacrônico e o eixo sincrônico cruzam-se num só ponto. É nesse momento que um ministra ao outro material para a inteligência do texto. É nêle que aparecem como duas faces da mesma medida, por exemplo:

- a) o uso do vocativo e o prometeísmo romântico de Leopardi;
- b) o fenômeno da tradução literal e o neoclassicismo de Leopoldo Pardi.

Deter-se nesse foco vivo de relações é colhêr o nexo entre gênese e estrutura, tempo e ser: na verdade, a única relação concreta

que nos dá um fenômeno simbólico (108), pois a pura historicidade e a espacialidade da estrutura pertencem não à obra mas a esferas mais a brangentes de conceptualização.

Se, ao contrário, seguirmos a linha dos eixos no seu afastar -se do ponto de encontro, veremos alargar-se o hiato entre a análise e a interpretação. O vetor da diacronia percorrerá zonas cada vez mais distantes daquela em que se modelou o texto; e, voltando as cos tas para a composição da mensagem, se deterá ora no emissor (leitura psicológica, psicanalítica), ora no contexto (leitura sociológica, cultural...). Por outro lado, a pesquisa sincrônica, despojando a mensagem de tudo quanto ela implica de transitividade semântica e valor, escava- rá na massa dos significantes o túnel que conduz à pura contemplação das unidades do código: e se chamará Lingüística.

Não termino sem confessar perplexidade ante a radicalização dessa divergência que vejo ser hoje a praxe nas ciências humanas. Em face da possível dissolução destas há os eufóricos, há os indignados e há, enfim, os que tomam açodadamente o partido do provável vitorioso. Lembro Espinosa: "Nec ridere nec lugere, nec amare nec detestari:sed intelligere!"

Entender, por exemplo, que a extrema divisão de trabalho, pe culiar à cultura contemporânea, acabou suscitando a exigência de fundar distinções precoces e drásticas entre campos de estudos similares. Cabe-nos, porém, não perder de vista a afinidade entre os estudos que lidam com fenômenos de simbolização: a Semiótica, a Lingüística, a

---

(108) "Le concret est toujours le comble de la médiation ou la médiation comblée" (Ricoeur, De l'interprétation, cit., p. 477).

Psicanálise, a Sociologia do Conhecimento, a Estética, a Lógica e, se permitem, a Antropologia. O estudo de literatura tem por objeto um dado eminentemente simbólico: o texto. O trânsito entre os códigos sincrônicos e diacrônicos que o constituem impõe-se, portanto, a todo aquêle que se abeira de um poema, de um romance ou de um drama para saber, afinal, que sentido terão nesse infinito discurso que falamos e que fala por nós.

## BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

- I - Parte Introdutória.
- II - Obras de Leopardi.
- III - Obras sobre Leopardi.

## I

- ADORNO, Th. W. - Minima Moralia, Trad. ital., Torino, Einaudi, 1954.
- ADORNO, Th. W. - Notas de Literatura, Trad. esp., Barcelona, Ariel, 1962.
- ADORNO, Th. W. - Prismas. La crítica de la cultura y la sociedad, Trad. esp., Barcelona, Ariel, 1962.
- ADORNO, Th. W. e Horkheimer, M. - Sociologica, Trad. esp., Madrid, Taurus, 1966.
- ALBERÈS, R. M. - La révolte des écrivains d'aujourd'hui, Paris, Corrèa, 1949.
- ALTAN, C. T. - Antropologia funzionale. Milano, Bompiani, 1968.
- ALTAN, C. T. - "La situazione problematica esistenziale nel problema di personalità e cultura". In Aut Aut, nº 77, set. de 1963.
- ANCESCHI, L. - Idea della lirica. Editrice Accademia, 1943.
- ANCESCHI, L. - Fenomenologia della critica, Bologna, Patron, 1966.
- ARCHIVIO DI FILOSOFIA - Surrealismo e Simbolismo, nº III, 1965.
- ARGAN, G. C. - "Arte e società nella condizione storica attuale", In De Homine, 5-6, julho de 1963.
- ARNHEIM, R. - Art and Visual Perception; A Psychology of the Creative Eye, Berkeley, University of California Press, 1954.
- ARNHEIM, R. - "The Gestalt Theory of Expression". In Psychological Review, vol. 56, nº 3, maio de 1949.

- ASSUNTO, R. - "Mito, psicologia e arte", in Letteratura, V, 27-28, maio-agosto de 1957.
- ASSUNTO, R. - "Il paesaggio come oggetto estetico e la relazione dell'uomo con la natura". In Il Verri, nº 29, dez. de 1968.
- BACHELARD, G. - La fenomenologia del rotondo". In Il Verri, nº 20, fevereiro de 1966.
- BARTHES, R. - Mythologies, Paris, Seuil, 1959.
- BARTHES, R. - "Éléments de sémiologie". In Communications, nº 4, 1964.
- BARTHES, R. - Critique et vérité, Paris, Seuil, 1966.
- BARTHES, R. - Semântica do Objeto. Aula ministrada no Curso Internacional de Alta Cultura, em Veneza, 1964. Apostila da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, 1967.
- BASTIDE, R. - Éléments de sociologie religieuse, Paris, A. Colin, 1935.
- BASTIDE, R. - Arte e Sociedade, São Paulo, Martins, 1945.
- BASTIDE, R. (org.) - Sens et usages du terme structure, Haia, Mouton, 1962.
- BAUMGARTEN - Reflexiones filosóficas acerca de la poesía, Buenos Aires, Aguilar, 1955.
- BENSE, M. - Estética, Trad., B. Aires, Nueva Visión, 1960.
- BENVENISTE, E. - "Le langage et l'expérience humaine". In Diogène, nº 51, 1965.
- BIANCHI BANDINELLI, R. - "Per uno storicismo integrale". In De Homine, 5-6, junho de 1963.
- BLACK, M. - Linguaggio e Filosofia. Studi Metodologici, Trad., Milano, Fiocelli Bocca, 1953.
- BLOCH, E. - "Processus et structure", em Genèse et structure (org. por Gandillac, Goldmann e Piaget). Haia, Mouton, 1965.
- BOAS, F. - Race, Language and Culture, New York, The Macmillan Company, 1940.

- BODKIN, M. - Archetypal Patterns in Poetry, Psychological Studies of Imagination. London, Oxford Univ. Press, 1963.
- BONOMI, A. - "Implicazioni filosofiche nell'antropologia di Claude Lévi-Strauss". In Aut Aut, 96-97, nov. de 1966 - jan. de 1967.
- BORRELLO, O. - L'estetica dell'esistenzialismo. Messina, G. D'Anna, 1956.
- BREMOND, C. - "Drame hiérarchique et communication". In Communications, n°3, março de 1964.
- BROCHER, H. - Le mythe du héros et la mentalité primitive. Paris, Alcan, 1932.
- BURCKHARDT, J. - Riflessioni sulla storia universale. Trad., Milano, Rizzoli, 1966.
- BURKE, K. - The Philosophy of Literary Form. Louisiana, Baton Rouge, 1941.
- CAILLOIS, R. - L'homme et le sacré. Paris, Gallimard, 1950.
- CAMPBELL, J. - The Masks of God. 4a. ed., N. York, The Viking Press, 1968.
- CANTONI, R. - Il pensiero dei primitivi. 2a. ed., Milano, Saggiatore, 1963.
- CARUSO, P. - "Intervista a Claude Lévi-Strauss". In Aut Aut, n° 77, set. de 1963.
- CASSIRER, E. - An Essay on Man. An Introduction to a Philosophy of Human Culture. N. York, Anchor Books, 1944.
- CASSIRER, E. - "El lenguaje y la construcción del mundo de los objetos", em Delacroix e outros, Psicología del lenguaje, B. Aires, Paidos, 1951.
- CASSIRER, E. - Las ciencias de la cultura. Trad., México, Fondo de Cultura Económica, 1955.
- CASSIRER, E. - Mito y lenguaje. Trad., B. Aires, Nueva Visión, 1959.
- CASTELLI, E. (org.) - Il problema della demitizzazione. Roma, Archivio di Filosofia, 1961.

- CASTELLI, E. (org.) - Il mito della pena. Padova, Cedam, 1966.
- CAZENEUVE, J. - Les rites et la condition humaine. Paris, P.U.F., 1958.
- CIARDO, M. - Le quattro epoche dello storicismo. Vico, Kant, Hegel, Croce. Bari, Laterza, 1947.
- CIDADE, H. - O Conceito de Poesia como Expressão da Cultura. Coimbra, Arménio Amado Ed., 1957.
- COCHIARA, G. - Il mito del buon selvaggio. Messina, G. D'Anna, 1948.
- CORSANO, A. - G. B. Vico. Bari, Laterza, 1956.
- CROCE, B. - Estetica come scienza dell'espressione e Linguistica generale. Bari, Laterza, 10a. ed., 1958.
- CROCE, B. - La filosofia di Giambattista Vico, 4a. ed., Bari, Laterza, 1947.
- CURTIUS, E.R. - Literatura Européia e Idade Média Latina, Trad., Rio, Instituto Nacional do Livro, 1957.
- DELACROIX, CASSIRER e outros - Psicología del lenguaje. B. Aires, Paidos, 1952.
- DELLA VOLPE, G. - "Linguaggi artistici e società". In De Homine, 5-6, junho de 1963.
- DELLA VOLPE, G. - Critica dell'ideologia. Milano, Feltrinelli, 1967.
- DE MARTINO, E. - Il mondo magico. Torino, Einaudi, 1948.
- DE MARTINO, E. - "Mito, scienze religiose e civiltà moderne". In Nuovi Argomenti, nº 37, março-abril de 1959.
- DE MARTINO, E. - Magia e Civiltà. Milano, Garzanti, 1962.
- DERRIDA, J. - L'écriture et la différence. Paris, Seuil, 1967.
- DEVOTO, G. - Studi di stilistica. Firenze, La Nuova Italia, 1950.
- DEVOTO, G. - Nuovi studi di stilistica. Firenze, 1962.
- DEWEY, J. - Art as Experience. N. York, Balch & Comp., 1934.
- DÍEZ DEL CORRAL, L. - La función del mito clásico en la literatura contemporánea. Madrid, Gredos, 1957.

- DILTHEY, W. - Poétique. Trad., B. Aires, Losada, 1945.
- DÖRFLES, G. - Simbolo, comunicazione, consumo. Torino, Einaudi, 1962.
- DUMÉZIL, G. - Dieux des Indo-Européens, Paris, P.U.F., 1951.
- DUMÉZIL, G. - Jupiter, Mars, Quirinus. Trad., Torino, Einaudi, 1955.
- DUFRENNE, M. - Le poétique. P.U.F., 1963.
- DURKHEIM, - Les formes élémentaires de la vie religieuse, Paris, Alcan, 1925.
- DURAND, G. - Les structures anthropologiques de l'imaginaire, Paris, P.U.F., 1963.
- ECO, U. - Apocalittici e integrati, Milano, Bompiani, 1965.
- ECO, U. - Opera aperta. 2a. ed., Milano, Bompiani, 1967.
- ECO, U. - La struttura assente, Milano, Bompiani, 1968.
- ELIADE, M. - Le mythe de l'éternel retour, Paris, Gallimard, 1949.
- ELIADE, M. - Mythes, rêves et mystères, Paris, Gallimard, 1957.
- ELIADE, M. - "Littérature orale", em Histoire des littératures, I, Paris, Gallimard, 1959.
- ELIADE, M. - Aspects du mythe, Paris, Gallimard, 1963.
- EMPSON, W. - Seven Types of Ambiguity, London, Chatto and Windus, 1930.
- ESCARPIT, R. - Sociologie de la littérature, Paris, P.U.F., 1960.
- FANIZZA, F. - "Le operazioni simboliche del surrealismo". In Aut Aut, n° 93, maio de 1966.
- FERRAROTTI, F. - "Per una sociologia dell'arte". In De Homine, 5-6, junho de 1963.
- FOUCAULT, M. - Les mots et les choses, Paris, Gallimard, 1966.
- FRAGATA, J. - A Fenomenologia de Husserl como Fundamento da Filosofia, Braga, Livraria Cruz, 1959.
- FRAZER, G. J. - The Golden Bough, London, Macmillan, 1911.

- FRAZER, G. J. - Mitos sobre el origen del fuego. Trad., B. Aires, Emecé, 1942.
- FREUD, S. - La interpretación de los sueños. Em Obras Completas, Trad., Madrid, Ed. Biblioteca Nueva, 1948, vol. I.
- FREUD, S. - "El poeta y la fantasía," em Obras Completas, cit., vol. II.
- FRYE, N. - "Il linguaggio della poesia", em Carpenter e McLuhan (ed.), La comunicazione di massa. Trad., Firenze, La Nuova Italia, 1966.
- FRYE, N. - "Il mito romantico", In Lettere Italiane, ano XIX, nº 4, outubro-dezembro de 1967.
- FUBINI, E. - "Musica e linguaggio negli Enciclopedisti". In Rivista di Filosofia, LX, L janeiro-março de 1969.
- FUBINI, E. - La cultura illuministica. Torino, ERI, 1964.
- GEIGER, M. - Problemática da Estética e Estética Fenomenológica. Salvador, Progresso Ed., 1958.
- GENTILE, G. - La filosofia dell' arte. Firenze, Sansoni, 1950.
- GLIOZZI, G. - Il "mito del buon selvaggio" nella storiografia tra Otto e Novecento. In Rivista di Filosofia, vol. LVIII, nº 3, julho-set. de 1967.
- GOLDMANN, L. - Recherches dialectiques. Paris, NRF, 1959.
- GOLDMANN, L. - "Introduction générale" a Genèse et structure (org. por Gandillac, Goldmann e Piaget). Haia, Mouton, 1965.
- GOLDMANN, L. - Ciências Humanas e Filosofia. Trad., S. Paulo, Difusão Européia do Livro, 1967.
- GOMBRICH, E. H. - "La psicoanalisi e la storia dell' arte", em Benjamin Nelson (org.), Freud e il XX secolo, Milano, Mondadori, 1962.
- GOMBRICH, E. H. - Freud e la psicologia dell' arte, Torino, Einaudi, 1967.
- GRAMSCI, A. - Letteratura e vita nazionale, Torino, Einaudi, 1950.

- GREIMAS, A. J.** - Sémantique structurale. Paris, Larousse, 1966.
- GUIRAUD, P.** - La sémantique. Paris, P.U.F., Col. "Que sais-je?", 1955.
- GUSDORF** - Mythe et métaphysique. Paris, Flammarion, 1953.
- HANDANE, JBS.** - "Rituel humain et communication animale", In Diogène, nº 4, outubro-dezembro de 1953.
- HASSELQUIST, G.  
(ed.)** - Antologia di prosa analitica. Da Rousseau a Kafka. Trad., Firenze, Vallecchi, 1954.
- HEGEL,** - Estética, A Arte Simbólica. Trad., Lisboa, Guimaraes, s. d.
- HEUSCH, L.** - "Situation et positions de l' anthropologie structurale", in L' Arc, nº 26, 1965.
- HEYL, C. B.** - Nuovi orientamenti di estetica e di critica d' arte. Studi di semantica e di valutazione. Trad., Milano, Longanesi, 1948.
- HUSSERL, E.** - Idées directrices pour une phénoménologie. Trad., Paris, Gallimard, 1950.
- HUSSERL, E.** - Fenomenología de la conciencia del tiempo inmanente. Trad., B. Aires, Ed. Nova, 1959.
- HYMAN, S. E.** - "La psicoanalisi e il clima della tragedia", em Benjamin Nelson, Freud e il XX secolo, cit.
- JAKOBSON, R.** - Essais de Linguistique Générale. Paris, Ed. de Minuit, 1963.
- JAKOBSON, R. e  
LEVI-STRAUSS, C.** - "Les "Chats" de Charles Baudelaire", In L' Homme, jan. de 1962.
- JUNG, C. G.** - El hombre y sus símbolos. Trad., Madrid, Aguilar, 1966.
- JUNG, C. G. e  
KERÉNYI** - Introduction à l' essence de la mythologie. Paris, Payot, 1953.
- JONES, E.** - Hamlet and Oedipus. N. York, Garden City, Anchor, 1949.
- KARDINER, A. e  
LINTON, R.** - The Psychological Frontier of Society. Columbia University Press, 1945.

- KARDINER, A. e PREBLE, E. - "A Influência da Psicodinâmica no Estudo da Cultura", em Êles Estudaram o Homem, Trad., S. Paulo, Cultrix, 1964.
- KERÉNYI, C. - La mitologia dei Greci. Trad., Roma, Ascelabio, 1951.
- KRAPPE, A. H. - La genèse des mythes. Paris, Payot, 1952.
- KRIS, E. - Richerche psicoanalitiche sull' arte. Torino, Einaudi, 1967.
- KROECKER, A. L. - The Nature of Culture. Chicago University Press, 1952.
- LACAN, J. - Écrits. Paris, Seuil, 1966.
- LANDSBERG, P. L. - "Introdução a uma Crítica ao Mito" (Esprit, jan. de 1938) e "Diálogo sobre o Mito" (Esprit, fev. de 1938), reed. e trad. em O Sentido da Ação, Rio, Paz e Terra, 1968.
- LANDUCCI, S. - "Approssimazione a Rousseau". In Belfagor, ano XVIII, nº 6, nov. de 1963.
- LANGER, S. - Philosophy in a New Key. N. York, Mentor Books, 1942.
- LANGER, S. - Los problemas del Arte. Trad., B. Aires, Infinito, 1966.
- LEENHARDT, M. - "La religion des peuples archaiques actuels", em Histoire générale des religions, t. I, Paris, Quillet, 1948.
- LEFEBVRE, H. - "Reflexions sur le structuralisme et l' Histoire", In Cahiers Internat. de Sociologie, 1963.
- LEFEBVRE, H. - Le langage et la société, Paris, Gallimard, 1966.
- LÉVY-BRUHL, L. - L'âme primitive, Paris, Alcan, 1927.
- LÉVY-BRUHL, L. - Les fonctions mentales dans les sociétés inférieures, Paris, Alcan, 1928.
- LÉVY-BRUHL, L. - La mentalité primitive, Alcan, Paris, 1933.
- LÉVY-BRUHL, L. - Carnets, Paris, Paris, P. U. F., 1945.
- LÉVI-STRAUSS, Cl. - Anthropologie structurale. Paris, Plon, 1958.
- LÉVI-STRAUSS, Cl. - La pensée sauvage. Paris, Plon, 1962.

- LÉVI-STRAUSS, Cl. - Réponses à quelques questions. In Esprit, nov. de 1963.
- LÉVI-STRAUSS, Cl. - Le cru et le cuit (Mythologiques, I). Paris, Plon, 1964.
- LÉVI-STRAUSS, Cl. - Du miel aux cendres (Mythologiques, II). Paris, Plon, 1966.
- LUGARINI, L. - "Cassirer e il mito come problema filosofico". In Aut Aut, nº 101, set. de 1967.
- LUZI, M. - L'idea simbolista. Milano, Garzanti, 1959.
- MACHEREY, P. - Pour une théorie de la production littéraire. Paris, Maspéro, 1966.
- MALINOWSKI, B. - A Scientific Theory of Culture. Chapel Hill, 1944.
- MALINOWSKI, B. - "El problema del significado en las lenguas primitivas", em Ogden e Richards, El significado del significado, Buenos Aires, Paidos, 1954.
- MANNONI, O. - "Poesia e Psicoanalisi", In Il Verri, nº 28, set. de 1968.
- MAURO, T. - Introduzione alla Semantica. Bari, Laterza, 1965.
- MASSUH, V. - El rito y lo sagrado. B. Aires, Columba, 1965.
- MELLO E SOUZA, A.C. - Literatura e Sociedade. S. Paulo, Cia. Editora Nacional, 1965.
- MENENDEZ PELAYO, M. - La estética del idealismo alemán. Madrid, Rialp, 1954.
- MERLEAU PONTY, M. - Éloge de la philosophie et autres essais, Paris, Gallimard, 1960.
- MIZZAU, M. - "Semantica e Psicoanalisi". In Il Verri, nº 28, set. de 1968.
- MOLES, A.A. - "Analisi delle strutture del linguaggio poetico". In Il Verri, nº 14, abril de 1964.
- MORPURGO-TAGLIABUE, G. - "La stilistica di Aristotele e lo strutturalismo". In Lingua e Stile, ano II, 1967, nº 1.
- MORRIS, Ch. - Segni, linguaggio e comportamento, Trad., Milano, Longanesi, 1963.

- MOUNIN, G. - Poésie et société. Paris, P.U.F., 1962.
- MOUNIN, G. - "Les structurations sémantiques", in Diogène, nº 49, jan.-março de 1965.
- NICOLINI, F. - La religiosità di Giambattista Vico. Bari, Laterza, 1949.
- OGDEN, C.K. e RICHARDS, I.A. - El significado del significado, Trad., B.Aires, Paidos, 1954.
- PAGLIARO, A. - A Vida do Sinal. Trad., Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1967.
- PAGLIARO, A. - Nuovi saggi di critica semantica, Messina, G. D'Anna, 1956.
- PAREYSON, L. - Estética, Bologna, Zanichelli, 1959.
- PAREYSON, L. - L'estetica e i suoi problemi. Milano, Marzorati, 1961.
- PAREYSON, L. - Conversazioni di Estetica. Milano, Mursia, 1966.
- PAZ, O. - El arco y la lira. México, Fondo de Cult. Econ., 1956.
- PLEBE, A. - La nascita del comico. Bari, Laterza, 1956.
- PONGS, H. - "La imagen poética y lo Inconciente", em Delacroix e outros, Psicología del lenguaje, B. Aires, Paidos, 1952.
- PROPP, V.J. - Morfologia della fiaba. Trad., Torino, Einaudi, 1966.
- RANK, O. - "El sueño y la poesía", "El sueño y el mito", apéndices a Freud, La interpretación de los sueños, em Obras Completas, Ed. Biblioteca Nueva, 1948.
- RENZI, E. - "Sulla nozione dell'inconscio in Lévi-Strauss", In Aut Aut, nº 88, 1965.
- RENZI, E. - "Freud e Ricoeur". In Aut Aut, nº 98, março de 1967.
- RICHARDS, I.A. - Principles of Literary Criticism, N. York, Brace & Company, 4a, ed., 1930.

- RÖHEIM, G. - Psychanalyse et anthropologie. Trad., Paris, Gallimard, 1967.
- ROSIELLO, L. - Struttura, uso, funzione della lingua. Firenze, Vallecchi, 1965.
- ROSOLATO, G. - "Psicoanalisi del simbolico", In Il Verri, n°28, set. de 1968.
- SAPIR, E. - "Communication", "Language", "Symbolism", verbetes da Encyclopedia of Social Sciences, 1931-34.
- SAPIR, E. - "La realidad psicológica de los fonemas", em Delacroix e outros, Psicología del lenguaje, B. Aires, Paidos, 1951.
- SCHELER, M. - La situation de l'homme dans le monde. Trad., Paris, Aubier, 1951.
- SCHELER, M. - La ideal del hombre y la Historia. Trad., B. Aires, Siglo Veinte, 1959.
- SCHELER, M. - Le formalisme en éthique et l'éthique matériale des valeurs. Trad., Paris, Gallimard, 2a, ed., 1955.
- SCHAFF, A. - Introdução à Semântica, Trad., Rio, Civilização Brasileira, 1968.
- SEBAG, L. - "Histoire et structure". In Les Temps Modernes, agosto de 1962.
- SEBAG, L. - "Le mythe : code et message". In Les Temps Modernes, março de 1965.
- SEBAG, L. - Marxisme et structuralisme. Paris, Payot, 1965.
- SEMERARI, G. - La filosofia come relazione. Centro Libraio, 1961.
- SEMERARI, G. - Scienza nuova e ragione. Bari, Lacaita, 1961.
- SINI, C. - La fenomenologia. Milano, Garzanti, 1965.
- SORRENTINO, A. - L'estetica di G. B. Vico attraverso la Scienza Nuova e gli scritti minori. Napoli, Loffredo, s. d.
- SPITZER, L. - Stilistica e storia del linguaggio. Trad., Bari, 1958.
- SPITZER, L. - L'armonia del mondo. Storia semantica di un'idea. Trad., Bologna, Il Mulino, 1967.

- STAIGER, E. - Conceptos fundamentales de Poética, Trad., Madrid, Rialp, 1966.
- SYDOW, E.v. - Poesia dei popoli primitivi, Trad., Bologna, Guanda, 1952.
- TERRACINI, B. - Conflictos de lenguas y de culturas, B.Aires, I-mán, 1951.
- TERRACINI, B. - Analisi stilistica, Milano, Feltrinelli, 1966.
- TODOROV, T. (org.) - Théorie de la littérature, Paris, Seuil, 1965.
- TODOROV, T. - Littérature et signification, Paris, Larousse, 1967.
- ULLMANN, S. - La semantica, Trad., Bologna, Il Mulino, 1966.
- URBAN, W. M. - Lenguaje y realidad, Trad., México, F.C.E., 1952.
- VAN DER LEEUW, G. - L'homme primitif et la religion, Paris, P.U.F., 1940.
- VERNANT, J.-P. - "Genèse et structure dans le mythe hésiodique des races", em Gandillac, Goldmann, Piaget (orgs.), Genèse et structure, La Haye, Mouton, 1965.
- VICO, G. B. - La scienza nuova seconda (a cura di F. Nicolini), Bari, Laterza, 1953.
- VICO, G. B. - De Nostri Temporis Studiorum Ratione (a cura di Vincenzo De Ruvo), Padova, Cedam, 1941.
- VILLA, G. - La filosofia del mito secondo G. B. Vico, Milano, F. Bocca, 1949.
- WHITE, L. A. - The Science of Culture, Grover Press, 1945.
- WILLIAMS, R. - Culture and Society, Penguin Books, 1961.

## II

Para a leitura dos textos leopardianos vali-me das seguintes edições :

- LEOPARDI, G. - Opere (a cura di Sergio Solmi), Milano-Napoli, Riccardo Ricciardi Editore, 1961.
- LEOPARDI, G. - Opere (a cura di Giovanni Getto, commento di Edoardo Sanguineti), Milano, Mursia, 1967.

- LEOPARDI, G. - Tutte le opere (a cura di Francesco Flora), 4av ed., Milano, Mondadori, 1953.
- LEOPARDI, G. - Opere minori (a cura di F. Moroncini), Bologna, Cappelli, 1931.
- LEOPARDI, G. - Canti (a cura di Luigi Russo), Firenze, Sansoni, 1945.
- LEOPARDI, G. - Operette morali seguite da una scelta di pensieri. Con introduzione e commento di Mario Fubini, Firenze, Vallecchi, 1955.
- LEOPARDI, G. - Canti (a cura di A. Frattini). Brescia, La Scuola, 1960.

## III

- BERARDI, G. - "Ragione e stile in Leopardi", I, II, III. In Belfagor, ano XVIII, números 4, 5, 6 (julho, setembro e novembro de 1963).
- BIGI, E. - Dal Petrarca al Leopardi. Milano-Napoli, Ricciardi, 1954.
- BIGONGIARI, P. - Leopardi. Firenze, Vallecchi, 1962.
- BINNI, W. - La nuova poetica leopardiana. Firenze, Sansoni, 1947.
- BINNI, W. - Tre liriche del Leopardi. Lucca, Lucentia, 1950.
- BINNI, W. - Corso sul Leopardi. Roma, Ateneo, 1965-66.
- BIONDOLILLO, F. - Studio sul Leopardi. Messina, G. D'Anna, 1953.
- BONTEMPELLI, M. - Sette discorsi. Bompiani, Milano, 1942.
- BOSCO, U. - Titanismo e pietà in Giacomo Leopardi. Firenze, Le Monnier, 1957.
- CARDUCCI, G. - Degli spiriti e delle forme nella poesia di G. Leopardi. In Opere. Ed. Nazionale, Bologna, Zanichelli, 1898, vol. XX.
- CECCHETTI, G. - "Il Tristano di Giacomo Leopardi". In Belfagor, ano XIX, nº 2, março de 1964.
- CONTINI, G. - "Implicazione leopardiane". In Letteratura, nº 33, 1947.
- CROCE, B. - Poesia e non poesia. Bari, Laterza, 1923.

- DE LOLLIS, C. - "Petrarchismo leopardiano". In Saggi sulla forma poetica italiana. Bari, Laterza, 1929.
- DE ROBERTIS, G. - Saggio sul Leopardi. 2a. ed. Firenze, Vallecchi, 1946.
- DE SANCTIS, F. - G. Leopardi (a cura di W. Binni). Laterza, Bari, 1953.
- FERRETTI, G. - Vita di Leopardi. Bologna, Zanichelli, 1940.
- FIGURELLI, F. - G. Leopardi poeta dell'idillio. Bari, Laterza, 1941.
- FLORA, F. - Leopardi e la cultura francese. Milano, Mondadori, 1947.
- FLORA, F. - Poetica e poesia di Giacomo Leopardi. Milano, Mondadori, 1949.
- FRATTINI, A. - Leopardi e Rousseau. Roma, Pagine Nuove, 1952.
- FRATTINI, A. - Studi leopardiani. Pisa, Nistri-Lischi, 1956.
- FRATTINI, A. - Cultura e pensiero in Leopardi. Roma, Ausonia, 1958.
- FUBINI, M. - La cultura illuministica in Italia. Torino, RAI, 1957.
- GALIMBERTI, C. - Linguaggio del vero in Leopardi. Firenze, Olschki, 1959.
- GENTILE, G. - Manzoni e Leopardi. 2a. ed. Firenze, Sansoni, 1960.
- GETTO, G. - Saggi leopardiani. Firenze, Vallecchi, 1966.
- GIANI, R. - L'estetica nei "Pensieri" di Giacomo Leopardi, 2a. ed., Milano, Fratelli Boeca, 1929.
- GIANNESI, F. - "Leopardi". In Letteratura Italiana, I Maggiori, II. Milano, Marzorati, 1956.
- GOFFIS, C. F. - Leopardi. Palermo, Palumbo, 1966.
- LEVI, G. A. - Giacomo Leopardi. Messina, Principato, 1932.
- LUPORINI, C. - Filosofi vecchi e nuovi. Firenze, Sansoni, 1947.
- MESTICA, G. - Studi leopardiani. Firenze, Le Monnier, 1901.
- MOMIGLIANO, A. - Studi di poesia. Bari, Laterza, 1937.
- NULLI, S. A. - "Introduzione" alle Poesie e Prose di Leopardi. Torino, Hoepli, 1953.

- PICCIONI, L. - Lettura leopardiana e altri saggi. Firenze, Vallecchi, 1952.
- RAMAT, R. - Discorso sulla poesia romantica italiana. Lucca, Lucentia, 1950.
- RANIERI, A. - Sette anni di sodalizio con G. Leopardi. 2a. ed. a cura di B. Dal Fabbro. Milano, 1944.
- RUSSO, L. - "La carriera poetica di G. Leopardi". In Ritratti e disegni storici, I, Bari, Laterza, 1946.
- SAINTE-BEUVE, Ch. - "Leopardi". In Portraits contemporains, IV, Paris, Didier, 1855.
- A.
- SAPEGNO, N. - Leopardi. Torino, ERI, 1961.
- SAVARESE, G. - Saggio sui "Paralipomeni" di Giacomo Leopardi. Firenze, La Nuova Italia, 1967.
- TILGHER, A. - La filosofia di Leopardi. Roma, 1940.
- TIMPANARO Jr., S. - La filologia di Leopardi. Firenze, Le Monnier, 1955.
- TOFFANIN, G. - Prolegomeni alla lettura del Leopardi. Napoli, Libreria Società Editrice, 1952.
- UNGARETTI, G. - "Immagini di Leopardi e nostre". In Nuova Antologia, LXXVIII, 1943.
- UNGARETTI, G. - "Secondo discorso sul Leopardi". In Paragone, 10, 1950.
- VALLONE, A. - Modi e testimonianze di cultura e di stile. Palermo, Palumbo, 1963.
- VÁRIOS
- VOSSLER, K. - Leopardi e il Settecento, Atti del I Convegno internazionale di studi leopardiani. Firenze, Olschki, 1964.
- Leopardi. Trad., Napoli, Ricciardi, 1925.

## III a

## BIBLIOGRAFIA DA BIBLIOGRAFIA

BIBLIOGRAFIA LEOPARDIANA. Vol. I (fino al 1898) a cura di Mazzatinti e Menghini. Firenze, Olschki, 1931; vol. II (1898-1930) a cura di G. Natali. Firenze, Olschki, 1932; vol. III (1931-1951) a cura di G. Natali e G. Musumarra. Firenze, Olschki, 1951.

BIGL, E.

- "G. Leopardi". In I Classici italiani nella storia della critica, a cura di W. Binni. Firenze, La Nuova Italia, 1955.

FRATTAROLO, R.

- "Giacomo Leopardi". In Notizie introduttive e sussidi bibliografici. 2a. ed. rifatta e accresciuta. Milano, Marzorati, 1959.
- 

SBD / FFLCH / USP	
Bib. Florestan Fernandes	Tombo: 320035
Aquisição: Retombamento /	
Proc. /	
N.F.	/ R\$ 40,00 20/9/2011

## ODE ADESPOTÆ

ΩΔΗ Α  
Εἰς Ἐρωτα.

Κομώση ποτ' ἐν ὄλῃ  
εὔδονθ' εὑρὸν Ἐρωτα·  
κ' ἔξιφνης μὲν ἐπελθῶν,  
ἀνάσθητον ἔδησα  
δεσμοῖσιν ῥοδινοῖσιν.  
Ο κοῦρος δ' ἀμ' ἐγερθείς,  
δεσμοὺς ἔκλασε, κ' εἴπεν·  
ἀλλ' οὕτως ἀν ἀπέλθοις (α)  
σύ, δήσκυτος ἐμεῖο.

ΩΔΗ Β  
Εἰς Σελήνην.

Βούλομ' ὑμνεῖν (β) Σελήνην.  
Σ' ἀναμέλψομεν, Σελήνη,  
μετέωρον, ἀργυρῶπιν.  
Σὺ γὰρ οὐρχοῦ κρατοῦσα,  
ήσυχοῦ τε νυκτὸς ἀρχὴν

ODE I  
*In Amorem.*

*Comata quondam in silva  
dormientem Amorem deprehendi;  
subitoque irruens,  
nec sentientem vinxi  
roseis vinculis.*  
*Puer vero ut expperfectus est,  
vincula fregit, aitque:  
at non ita abires  
tu, si te ego vinxisset.*

ODE II  
*In Lunam.*

*Lunam canere lubet.  
Te, Luna, canemus  
sublimem, os argenteam.  
Tu enim cælum habens,  
quietæ noctis imperium*

Finzione letteraria, al pari dell'*Inno a Nettuno*, sono le *Odae adespotaæ* (senza padrone, cioè d'autore ignoto), di cui Leopardi elaborò direttamente l'originale greco e la versione latina. Di esse, la seconda adombra un motivo su cui il poeta ritornerà costantemente. Nonostante la giocosa chiarazione dell'autore, ne offriamo in appresso — per mera comodità del lettore — una traduzione in versi italiani, rinunciando, ben s'intende, a quelle rime che il Leopardi stimava indispensabili a rendere Anacreonte (anche se si tratta di uno pseudo-Anacreonte) in modi poetici italiani. — Ode I, *All'Amore*. « Nel folto d'una selva un dì sorpresi / Amore addormentato. / D'un subito irrompendo / stretto l'inconscio in rosei lacci avvinsi. / Ma il fanciullo ridesto lì spezzò / e disse: Non sì tosto / te ne saresti sciolto / s'io te avessi legato ». — Ode II, *Alla Luna*. « Voglio cantar la luna. / Ti canteremo, o Luna / faccia argentea, sublime, / che, possedendo il cielo, / regni sulla quieta /

α) *Lego: ἀλλ' οὐχ ᾧς, αγ ἀπέλθοις.* β) *Legendum, quo constet metri ratio: θυμέσιν.* (Note del Leopardi.)

μελάγων τ' ἔχεις ὄνειρων.

Σὲ δὲ κ' ἀστέρες σέβονται  
οὐρχονὸν καταχύζουσκαν.

Σὺ δὲ λευκὸν ἄρμ' ἐλαύνεις  
λιτηροχρόδους τε πώλους  
ἀναβάντας ἐκ Θιλάσσης.

χ' δέ πανταχοῦ κακιόντες (γ)  
μέροπες σιωπάσουσι,

μέσον οὐρχονὸν σιωπῆ  
ἔννυχος μόνη θ' ὁδεύεις,

ἐπ' ὅρη τε, κάπι δένδρων  
κορυφάς, δόμους τ' ἐπ' ἄκρους,  
ἐφ' ὁδούς τε (δ), κάπι λίμνας  
πόλυ δν (ε) βαλοῦσα φέγγος.

Τρομέουσι μέν τε κλέπται,  
πάντα κόσμον εἰσօρδωσαν

ὑμένουσιν ἀδόνες δέ,  
πάνταχον θέρους ἐν ὕρῃ

μινύρισμακ' ἡγέουσαι  
πυκνοῖσιν ἐν κλαδοῖσιν.

Σὺ δὲ προσφιλῆς ὁδίταις,  
ὑδάτων ποτ' ἔξιοῦσα.

Σὲ δὲ καὶ θεοὶ φιλοῦνται,  
σὲ δὲ τιμῶσιν (ζ) ἀνδρες,

μετέορον, ἀργυρῶπιν,  
πόντικν, φερχυγῆ.

notte, e sui negri sogni. / Te pur le stelle onorano / che tutto il cielo illustri, / guidi il candido carro / e i nitidi cavalli / che fuor dal mare salgono. / E mentre ovunque stanco / l'uman genere tace, / tacitamente in cielo / notturna e sola viaggi / sopra i monti, le vette / degli alberi e le cime / delle case, e sui laghi e sulle vie / posi il canuto lume. / Te, che l'orbe universo / indagini, / i ladri temono, / ma lodan gli usignoli / tutta la notte nel tempo d'estate, / d'esil voce canori / infra gli spessi rami. / Sei cara ai viaggiatori / quando emergi dall'acque, / t'aman gli déi, t'onoran gli umani, / o bella, argentea faccia, / veneranda, sublime, / di luce apportatrice.

γ) *Ms. Codex habet: καὶ μὲν τες. δ) ἐφόδους τε habet Codex.* ε) *Lego: πολέσιν.*

ζ) *Legitimo sono gaudebit versus, si legeris: τιμάουσιν.* (Note del Leopardi.)

*nigrorumque soñiorum tenes.*

*Te et sidera honorant  
cælum collustrantem.*

*Tu candidum agitas currum  
ac nitidos equos*

*e mari ascendetes:*

*et dum ubique fessi  
silent homines,*

*medium per cælum tacite  
nocturna solaque iter facis;*

*super montes, arborumque  
cacumina, et domorum culmina,  
superque vias et lacus  
canum iaciens lumen.*

*Te fures quidem reformidant,  
universum orbem inspectantem;*

*luscinie vero celebrant,  
totam per noctem, astatim tempore,  
exili voce cantillantes  
densos inter ramos.*

*Tu grata es viatoribus,  
aquis aliquando emergens.*

*Te dii quoque amant,  
te honorant homines,  
sublimem, os argenteam,*

*venerandam, pulcram, luciferam.*