

UMA ITÁLIA SUPERLATIVA: OS “NOVISSIMI” NA IDADE MODERNA

VILMA DE KATINSZKY B. DE SOUZA

Universidade de São Paulo

“O objetivo da verdadeira poesia contemporânea é o de aumentar a vitalidade”

G. Leopardi, 1829

Para estabelecer uma relação entre um período da literatura italiana do século XX e as estruturas sócio culturais e ideológicas do nosso momento histórico, identificar as suas funções no plano informativo ou no comunicativo, e as aproximações mais produtivas para focalizar, de um lado, a identidade artística de um texto literário, e de outro, a sua necessária ligação com os destinatários, nós, os leitores de hoje, tentaremos, fazer uma abordagem metodológica que nos leve de certas posições mais ativas dentro da história cultural precedentes aos autores abordados no período literário de 1961 a 66 e que chamaram o seu grupo de “Novíssimos”, superlativo que justifica o nosso tema e que marca tal período da Itália moderna no perfil das demais nações geográfica e historicamente próximas (na Europa) e distantes (Américas e outras partes do mundo oriental).

Autores novíssimos que àquela época procuraram afastar-se do saber moderno e ligado ao convencional, e fazer uma oposição declarada à clássica tradição de raízes tão longínquas sem contudo tentar destruí-la ou

renegá-la, tradição essa de raízes antiqüíssimas como sempre foi e é a Itália européia e a dos antepassados de muitos de nós, diretamente e de todos nós, brasileiros de ancestrais românicos e latinos.

A mensagem dos artistas, escritores, prosadores e poetas, é característica da respectiva cultura, cuja riqueza de significados procura o dinamismo de estruturas extremamente plurisêmicas, ou de plenos significados que querem aparecer de uma ruptura de significantes tradicionais e mesmo muito distantes no tempo para atingir uma fértil comunicação, que seja antes de tudo, uma informação e uma absoluta *novidade*. Veremos que os novíssimos procuraram essa novidade na sua literatura, em especial da sua poesia, no decorrer da história moderna que liga emitentes e destinatários, escritores e público, eliminando as cronologias, pois a sua obra quer ultrapassar os limites do tempo, uma vez que, rigorosamente falando, são autores hoje provectoros velhinhos, concorrendo com a idade de todos nós pois a sua obra continua a ser a dos “novíssimos”.

Para mostrar o fenômeno que reuniu o grupo dos anos '60, desejamos antes lembrar o que para nós, já no declínio do século XX é a *textualidade*¹ da nossa cultura: poesias, romances, arte visual como quadros, esculturas e arquitetura compõem essa textualidade uma vez que tanto as primeiras como as segundas constituem-se de uma realidade organizada (não só através de signos verbais nas suas variantes escritas e orais) como toda expressão cultural construída com a utilização de um sistema de sinais. Segundo Maria Corti, “é texto, então, tanto um quadro, uma procissão, um comício ou uma greve organizada, isto é, toda manifestação cultural que tenha uma estrutura sîgnica, ritualística ou não, (marcada) por códigos culturais afirmados ou em vias de afirmação”; todo momento histórico da cultura de um país gera uma hierarquia de níveis em cujo interior os vários textos encontram o seu lugar. A cultura reflete as diferenças da sociedade, onde coexistem níveis conservadores e inovadores, que se contrapõem e em nosso caso se subvertem de maneira que a cultura está sempre em movimento. Podemos compreender a dialética desse movimento, por meio do conceito de *campo de tensões* (id. op. cit.) com exemplos tomados do período do pós-guerra, de 1945 a 1975 na Itália quando a descontinuidade literária prevalece sobre a continuidade e o seu traço distintivo é um *não* em relação ao sistema das codificações literárias. Nasce então, três fenômenos sucessivos, cujas etiquetas marcam a mudança: *neorealismo*, *neovanguarda*, *neoexperimentalismo*. Esses três fenômenos têm traços marcantes que se opõem a outros da época precedente, por eles recusados ou submetidos a um processo de transformação e de assimilação. A fase intermediária que se produz entre o velho e o novo em que forças centrífugas ou inovadores se chocam com forças centrípetas ou conservadoras constituem a fase que caracteriza o “campo de tensões”. A literatura não tem vida tranqüila, freqüentemente, criam-se nela processos conflitantes, situações de tensão geral que se deve quando escritores pertencentes a um movimento como a neovanguarda assemelham-se no início, desenvolvendo

mais o elemento comum, do que as diferenças individuais. Daí, na textualidade da cultura a formação de grupos de escritores que depois de abrandada a tensão, se dispersam ou partem para caminhos diversos. É o caso de dois dos nossos escritores, dos cinco que apresentaremos, que são Antonio Porta e Edoardo Sanguineti.

Outra noção importante é a dos “campos semânticos móveis” ou conjunto de palavras, lexemas ou sintagmas (grupos de palavras ligadas entre si) que pertencem à mesma área de significados, ou seja, à mesma área semântica: é o caso da neovanguarda em que a cultura *se auto descreve com uma certa linguagem típica* se dá um modelo formal; consequência importante, a projeção lingüística atravessa horizontalmente todos os gêneros literários. A neovanguarda “fala” de certo modo, usa certas palavras com certo significado; ainda mais, a cultura “fala” de certo modo durante o movimento ideologizado de '68. Para compreender o valor semântico, isto é, o mais autêntico significado precisamos conhecer os campos de tensão e todos os impulsos sociais e ideológicos que provêm da sociedade e condicionam enormemente a vida da literatura.

O momento da neovanguarda permite-nos iluminar outro processo que se põe em movimento dentro da textualidade da cultura e contribui a fazer dela uma tipologia: durante o período de 1960-65 produz-se na sociedade cultural italiana uma situação com caracteres antinômicos, de um lado a força da estabilidade e da convenção literária que atrai os escritores não vanguardistas, de outro, o grupo 63 com os seus 34 escritores, cuja união conquista de per si a função de signo opositor. Devido ao caráter jamais absoluto da antítese como construção da cultura essa é incompleta e as suas fronteiras são atravessadas em todas as direções e tem como consequência da estrutura antinômica o ritualizar-se do fazer artístico, o automatizar-se que está sempre de atalaia como perigo de toda cultura.

Com o fim dos anos 50 a poesia sofre profundos revolvimentos que denunciam em certos autores uma ruptura com o passado, jamais vista a não ser talvez nos tempos do futurismo. Tal rompimento é assumido por alguns no nível programático: nasce um grupo, a chamada neovanguarda italiana, cujos jovens da geração seguinte dão vida a uma série de experiências em grande polêmica com a quase totalidade da literatura italiana do pós guerra e com uma intenção precisa de partir do zero, anulando todo tipo de experiência pós-hermética ou naturalística. Desde 1956, na revista “Il Verri” o teórico e crítico Luciano Anceschi², partindo de sugestões fenomenológicas, concentrou experiências que se orientavam explicitamente para a ruptura e a renovação da arte poética. Em 1961 aparece a antologia *I Novissimi, poesie per gli anni 60* a cura di Alfredo Giuliani, cuja edição de 65, editada por Giulio Einaudi apresenta na capa um trecho do prefácio em que Giuliani diz: “Quem escreve uma poesia (e, portanto, também quem a reescreve, lendo-a) experimenta totalmente a possível ambigüidade e compreensibilidade da linguagem. Estrangulada aparição, rito demente e zombeteiro, discurso sapiente, pantomima incorpórea, jogo temerário, a nova poesia mede-se com

a *degradação dos significados* e com a *instabilidade fisiognômica* do mundo verbal em que estamos imersos mas também consigo mesma, com a sua capacidade de invenção”. Extraído do prefácio como uma verdadeira “bula” Giuliano se consagra não como o chefe, mas como um seguro orientador dos cinco poetas que compõem essa antologia: Elio Pagliarani, Alfredo Giuliani, Edoardo Sanguinetti, Nanni Ballestrini e Antonio Porta.

Seguindo de perto as concepções do organizador, lemos no prefácio à edição de 1965 o seguinte: “...se é verdade o que certa vez escreveu George Bataille, que a arte moderna é necessária porque nos conhece e “ci rumi-na”, nos remoi, o leitor terá talvez razão de resistir a tal inquietante trituração, do momento em que está habituado a procurar (e freqüentemente encontra) na poesia um alívio, uma declamação irreal, um canto de esconjuro, em resumo uma excitação epidérmica e ornamental. Entretanto a poesia moderna é um aspecto da arte moderna e quem consegue sobreviver à roda do consumo (a verdadeira mó que converte as sensibilidades individuais em homogêneo pó nutritivo para a fome do Sistema) deveria perceber também onde está para ele a necessidade de uma poesia muitas vezes tão chocante e absurda: pouco importa que ela o conheça ou lhe fale, *importa que ela lhe dê a palavra*.”³ O ponto é que a poesia contemporânea não exalta a linguagem, “formando-a” diacronicamente elaborada, e, sim, estranhando-a pelas suas propriedades semânticas, fazendo o seu tecido sintático, descompondo a sua harmonia e reconstruindo-a em ordens provisórias violentamente sincrônicas. De maneira mais resumida, podemos dizer que para entender a poesia contemporânea, mais do que à memória das poesias do passado, convém referir-se à fisionomia do mundo contemporâneo. O que não significa que o poeta fez tábula rasa da tradição: é o leitor temeroso que erra ao ligar a tradição com o dever.

Faz, em seguida uma invectiva contra os críticos do neo-crepuscularismo que praticavam um “provinciano terrorismo ideológico contra quem tivesse encetado novos caminhos: obcecados pela vontade de oposição mas dentro da História, queriam que uma poesia interior e delicada se tornasse exterior e “popular”. A sua poética ligada à convencional noção de conteúdo como conjunto de pensamentos, visões e sentimentos que valem por si, fora da poesia, bastando fixar metricamente para tornar “poéticos”, era velhota, patriótica e particularmente ineficaz: para combater o assim chamado Novecentos de inteira tradição moderna, fora visitar os pobres sepulcros do sec. XVIII. “Estava rodando uma sórdida confusão, um tanto de má fé, e um irritante e iníquo desperdício de inteligência” O aparecimento dessa antologia era um gesto de impaciência, mas pensado, guiado por um fio de descontentamentos, experiências, reflexões, descobertas e ásperas e sinceras polêmicas contra as tendências adversas. No início dos anos 60 estava apenas amadurecida outra poesia que “rompia” com a precedente e que seria boa nos anos sucessivos. As poesias recolhidas não eram um florilégio (se bem que representassem o melhor do que cada um que tinha feito): eram antes, um convite a novas constituições lingüísticas, uma provo-

cação a ressentir-se da língua como “convencional” apenas justificada pelo grau de energia que consegue impor aos signos socializados, que possa exprimir o patético, o trágico ou a ironia ou qualquer outra categoria da imaginação e do sentimento ou não exprima nada e possa se dedicar, ao contrário à montagem semântica dos signos. Queriam mostrar que todo o armamento discursivo, didático eram pretextos dos Novíssimos fornecidos ao leitor eventual com a intenção de fazê-lo suspeitar da natureza da poesia de então e da crença de que era fácil fazê-la, ao contrário, impossível compreendê-la; queriam mostrar que é, ao invés mais difícil fazê-la do que entendê-la; à poesia não vale mais dizer mas agir. Se não há conciliação com a sociedade e nem mesmo convivência pacífica com as ideologias da realidade, a poesia deveria seguir o rigor da anarquia, como extrema tentativa de conferir um sentido à insensatez cotidiana. Essa é certamente um mero “conteúdo” do nosso mundo: alguém se servirá dela para manifestar a própria insensibilidade ou um cômodo cinismo; para outros será a única possível e sofrida solução estilística. O “non-sense” tornou-se um material “icônico” como as Nossas Senhoras e os anjos das antigas Anunciações. Se por ventura a nossa noção de poesia se tornasse popular a ponto de marcar o senso comum sempre se poderia remontar à sua idéia como mímese, crítica da esquizofrenia universal, reflexo e contestação de um estado social e imaginativo desagregado. “Quando na visão esquizomorfa individuava o caráter fundamentalmente comum ao “novíssimos” eu estava fascinado pelas implicações sócio culturais contidas na definição da esquizofrenia como modalidade da existência em que são igualmente impossíveis a subjetividade e a objetividade do mundo. A afetividade perturbada pela revolução dos termos de relação, a inteligência que registra a dissociação dos eventos mediante a distorção semântica, as conseqüentes variantes entrelaçadas do discurso, os jogos lingüísticos (neologismos, esquizofasias), a similaridade entre a linguagem do sonho e a expressão das psicoses, a justaposição dos elementos de lógicas diversas. A linguagem desafio, o não finito: tudo isso coincide com uma atitude antropológica que precisas condições históricas exaltaram até à constituição de uma linguagem literária que *faz época* e da qual não se volta trás. Quem escreve uma poesia (e quem a reescreve, lendo-a) experimenta toda a possível ambigüidade e compreensibilidade da linguagem. O que parece claro se exalta até perder o sentido, o que se apresenta escuro atormenta-se até a revelar-se a si mesmo, imitando um significado”. A linguagem é certamente uma elaboração racional, mas a sua matéria é psíquica e ideologicamente indistinta, deposita sedimentos sociais de toda proveniência, insuficiente e descontínua, inerte ou em estado de ebulição, putrefeita ou cristalina; essa matéria enganadora (coisa, sentimento, nexos, idéia, noção arquétipo, jogo) o poeta cultiva, escolhe, manipula sem olhar para uma pré verdade que possa conter.

Desmascarada a “natureza” da linguagem, a poesia moderna desencadeou uma desordem nova para controlar que método deveu forjar-se, pois o método é quase tudo, a oportunidade de explicá-lo e defendê-lo pode

depende de preocupações práticas. Mais adiante Apollinaire dizia que: “a nossa inteligência deve habituar-se a compreender de modo sintético-ideográfico mais do que discursivamente...” Os métodos criados pelos movimentos anteriores, do Futurismo ao Dadaísmo, não exauriram a sua função. De um lado nasceram com o “mundo moderno”; a evolução cultural da metade do séc. XIX até então foi fruto de grandes descobertas metodológicas; forma os métodos de análise elaborados pelas ciências sociais, a economia, a psicologia, a física e a lingüística fizeram explodir aqueles “conteúdos” que estavam implícitos, latentes ou ignorados, englobados na realidade vivida. O desenvolvimento da tecnologia fez o resto. Por outro lado os novos métodos das artes e da literatura contribuíram para a transformação do mundo. “É verdade que a tradição a que se ligam os “Novíssimos” não nasceu ontem mas é também verdadeiro que ainda não morreu”.

Passo a traduzir quase integralmente os trechos que para nós se reveste de grande importância: “A condição da poesia contemporânea está inteiramente nestas palavras do poeta brasileiro Oswald de Andrade: Desintegração – nebulosa poesia sem centro (núcleo) solar – só pode encontrar imediatamente a sua geometria criadora”. (“Invenção” II. 4. Dezembro de 1964). Por isso é tão importante o método e novas aplicações, correções até infinitesimais podem dar-nos poesias novas. Esse livro sectário não era portanto uma conclusão. Era, ao contrário, o retrato definido de um período. Era, ao invés, um gesto de abertura, uma volta, um tapa no passado mais recente e uma indicação para o trabalho futuro. Era um salto da pré-história do “moderno” à contemporaneidade pura e simples.

Foi só depois da saída dos Novissimi que se começou a falar de neovanguarda. Não basta crer, com Adorno, que a tarefa atual da arte “é de introduzir caos na arte” há a percepção de que a desorganização, o “caos” é um problema estrutural. E todas as preocupações e idiosincrasias “técnicas” mostravam um particular tipo de “empenho” muito frustrado no pós-guerra italiano. O fato de que nos propúnhamos uma poesia ideológica era cuidadosamente calculado: mostrando que não se pode fazer poesia, pensando na sua direção senão com técnica, deixávamos abertas à ideologia ou como diz Sanguineti à linguagem-ideologia, a todas as caminhos. É exatamente sobre esse ponto que me parece pacífico, não propúnhamos nem mesmo uma “poética unívoca”. A poesia deve entregar-se nua à linguagem, não revestir-se de ideologia, e qualquer que sejam os seus interesses políticos ou sociológicos, o poeta deve antes de tudo, estudar as influências, os signos, as feridas que aquela linguagem faz sobre ele. Isso posto, cada um de nós continuava a desenvolver uma idéia própria sobre as funções estruturais (não contedísticas) da ideologia. Eu pessoalmente creio que essa faça parte do material de construção. Movemo-nos nos limites de uma contradição inexorável entre as razões do naturalismo e as da vanguarda. A do naturalismo é uma visão “plana” discursiva das relações que passam entre vida e literatura. A vida vive, a literatura representa, vive-se ou se escreve Mas no momento em que o naturalismo transpassa ao expressionismo já

realizou sobre a vida que vive uma operação mais incerta. É o momento em que se dá conta de que representar é inútil enquanto a vida já se escreve por si mesma, exatamente vivendo: “É preciso olhar o mundo para poder representá-lo: e assim, olhando, nota-se que ele, em certa medida, já se representou a si mesmo: como o soldado antes do poeta já falou da batalha, o marinheiro, do mar e o do seu parto, a puérpera” (C. E. Gadda “Belle lettere e contributi delle tecniche”, in *I viaggi e la morte*, Garzanti, Milano, 1938). O primado da estrutura, da invenção lingüística sobre os materiais particulares ou momentos da linguagem é para nós peremptório, e a estrutura deve ser exibida na sua heteronomia, em relação à aparência real (a qual ao contrário o naturalista quer sempre “reproduzir”; de tal modo que o real reciprocamente não é encontrável na poesia senão como objeto daquele processo que é a linguagem. O primado da estrutura mais do que um resultado estilístico depende de uma escolha em virtude da qual a dialética historicista, a transcendência da memória, a argumentação das imagens, a elegia e a sátira cedem o lugar à antilogia (contradição entre as idéias), à emergência do presente, à violação das imagens, à tragédia e à farsa. Se viver é já representar, ou seja, escrever, incidir biologicamente em signos memoriais, fazer poesia é um forçar a vida a reescrever-se, a desordenar a remontar signos memoriais em nexos inéditos, impulsioná-la a liberar-se dos fetichismos da representação, em visões que “atravessam”, sem impedir e “informar-se” nem em um nem no outro, a linguagem da vida e a da arte. Em outros termos: o primado da estrutura, o seu pôr-se em lugar da representação, significa que a poesia mais do que oferecer-se no seu conjunto como metáfora do real constitui-se como um alto polo daquele mundo lingüístico que todos escrevemos, vivendo. A esse ponto percebo que disse bastante e o que é pior, fragmentariamente, sobre a teoria do processo literário que começamos a propor de fato com os Novissimi há quatro anos. A operação conduziu-nos ao meio dos movimentos de ponta que agitam a literatura em outros países, tornou possíveis novos desenvolvimentos convencendo cada um de nós que tinha chegado o momento de enfrentar outros gêneros literários (o romance e o teatro), liberou do isolamento outros “companheiros de estrada” que viram uma confirmação e um estímulo, aproximou-nos mais organicamente da linguagem da música e da pintura. O futuro nos dirá e os leitores sentirão, se foi apenas sorte ou necessidade ou um ambíguo mérito dos tempos”.

Abrindo a introdução do manifesto, Giuliani cita um pensamento de Giacomo Leopardi: “O objeto da verdadeira poesia contemporânea é o de aumentar a vitalidade” (1829); depois de tal observação, que é irrefutável, acrescentava que naqueles tempos raramente a poesia era capaz de tanto. “Temos da vitalidade um conceito lingüístico: em cada época a poesia só pode ser verdadeira se for “contemporânea” ao nosso sentimento da realidade, ou seja, à língua que a realidade fala em nós com signos inconciliáveis. Aquele acréscimo virá da abertura, de um choque que nos coloque ao alcance das mãos, um acontecer em que nos possamos renovar. Uma poesia

é vital quando nos impele além dos próprios e inevitáveis limites, ou seja, quando as coisas que inspiraram as suas palavras nos induzem o sentido de outras coisas e de outras palavras, provocando a nossa intervenção; deve-se poder aproveitar de uma poesia como de um encontro um pouco fora do comum. São dois os aspectos que devem ser notados particularmente: uma real “redução do eu como produtor de significados, e uma correspondente versificação despojada de edonismo, livre daquela ambição pseudo ritual que é própria da que agora é a degradada versificação silábica e das suas modernas camuflagens. Na realidade, e isso explica porque se dá importância a certa orientação métrica – o *tom* não só constitui a música do discurso mas determina a sua operatividade, o significado. Assim a redução do eu depende mais da fantasia lingüística do que a escolha ideológica.⁴

Começamos, então a ilustrar essas afirmações, apresentando o primeiro na ordem da antologia, pois o seu livro saiu em 1924: Elio Pagliarani registra nos poemas o modo de abertura narrativa e parece ser o único que se preocupa com o realismo literário mas sempre contrapondo a realidade experimentada, não acreditando que o conteúdo seja suficiente para renovar a poesia. As antigas e as velhas formas não estão jamais presas e se recobrem no processo inovador, movendo-se desse e não de uma hipotética continuidade ou de uma retomada polemicamente arqueológica. Sob tal aspecto o caso de E. Pagliarani é muito instrutivo. A sua atitude sentimental e literária coincide com um estilo “humilde e sólido” que parece terra a terra e, ao invés toca uma exemplar dramaticidade como é o seu tempo de contar. Em seu *Narcissus Pseudo narcissus*” ou Narciso poético, ele decanta a adolescência ironizada e os elementos já fora de moda que transformados em ferro enfrentarão a paisagem pelos “objetos ferrosos”:

NARCISSUS PSEUDO NARCISSUS⁵

È um po' come dire che c'è pocoda bruciare, oramai
lo zepelin è sgonfiato, il fusto è nudo
che fa spavento

io ho avuto tutti i numeri per finir male
l'amore vizioso, l'ingegno e piú l'ambizione pudica
e al momento opportuno um buco nei pantaloni
che ci passano due dita

allora bruceremo pali di ferro
il nostro paese aggiornato, la draga la gru lídroscalo.
Ma se:

ho lottato com vigliaccheria e tenacia
pasta per pasta, e non intendo mollare
non so come risponde la corteccia
ma intendo seguitare
il mio bagaglio non è pesante
la mia schiena non è ingonbrante

tengo um tecido connettivo che permette
alcune metamorfosi

dopo la pioggia com i rospi in mezzo alle strade
ho fede che mi potrai trovare.

Oh, la nostra razza è la più tenace, sia lode al suo fattore
l'uomo è l'unico animale che sverna ai poli e all'equatore
signore di tutte le latitudini che s'accostuma a tutte le abitudini
cosí ho violenta fiducia
non importa come lo dico – ah l'infinita gamma dei toni
Che uguaglia solo il numero delle anime sensibili delle

puzze della terra

Ho violenta fiducia, non importa, che tu mi trovi in mezzo alla furiana
E dopo, quando le rotaie dei tram stanno per aria.
No? È successo um caso, um incidente?, a te gloria, se a

te non ti tocca

Io, tanto, ho consegnato um biglietto – c'è scritto che non rinuncio:
A me amen, la volta che mi tocca.

Há muita auto ironia nas indistintas e descompostas necessidades da adolescência. A referência ao zepelim é propositalmente fora de moda; o dirigível cujo balão de tela esvaziou torna-se um nu e pesado esqueleto de ferros. “Queimaremos pois o ferro e atualizaremos a paisagem com os “objetos ferrosos”; são, contudo, é bom observar, objetos que implicam movimentos de desembarque, aterrissagem, transporte. A “córtex” é obviamente a cerebral. Ao afirmar a própria possibilidade de metamorfose, o autor usa uma expressão idiomática de tipo meridional (tengo por ho) que dá a idéia do transformismo moral ao qual estão sujeitas as populações do Sul

A louvação às capacidades de adaptação e de resistência, próprias do homem, comporta uma atitude polêmica em direção da *sensibilidade* (e aqui é sobretudo a do leitor, habituado à poesia refinada): os “tons” possíveis da experiência são infinitos, assim o autor aproxima violência e confiança e assume certo desempenho estilístico (não importa como o digo”) que é a rudeza necessária para suportar conscientemente a bagagem nas costas. E se acontece um acidente? Feliz você se se salvar, no entanto os poetas não renunciam ao próprio trabalho.

Alfredo Giuliani, o principal ideólogo do grupo, é muito atento também aos fatos formais e métricos em particular: sua é a teorização em verso “atonal” que nada tem a ver com a tradicional escanção silábica; nesse verso o acento deve submeter-se ao impulso semântico-estrutural que de vez em quando se atua na poesia, isto é, deve desligar-se com base na rítmica interna da sintaxe e dos significados.

IN DEBITO DI UNA MORTE FAMILIARE⁶

Chi guarda per essere guardato vede
um viso cieco. Le mura s'affrettano
a scantonare dove um gatto vomita e
divora senza vergogna. Ma non sanno

le mie nazioni, i cortili, in vetta
alle cuspidi lo stormire che le ali
fanno delle serrature per aprire, o
quando di narcisi giù sulle quattro

candele mattutine grondano i cerei
ghiacci. Versiamo pure i cari debiti
nella cassa comune, e come si finisce
per amare tutto della sofferenza.

Chi dagli occhi ripiega le ali, tra
non molto dovrà strisciare; e almeno
calpestare scheletri di brina, noia,
descrivere in memorie le dune eoliche

che accumulano i fianchi sottovento,
non le ceneri sciolte fotografare.
guardano le cuspidi la spuma: urla,
abbranca i garretti del mare. Il

sapore del gatto, quando le ombre
sul batticuore passarono la fiamma
ossidrica. E ricordati di gettare
uma fronda di polvere sullo spettro

dell'aria umida. Poi esplodono i fori,
la chiave sventra l'azzurra lapide.

Os versos baseados em dois acentos primários e um número variável de acentos secundários; a medida varia de dez a doze sílabas. Quase todos são unidos por enjambement. O início da poesia é de tom sentencioso. A primeira afirmação significa que quem procura o contato com o outro para exprimir-se a si mesmo e os próprios problemas encontra impossibilidade de comunicação. Segue-se uma imagem que concretiza essa recusa do mundo exterior ao desabafo individual (o rosto cego torna-se um muro que foge do gato que divora...) e que pode ser interpretada também como reflexo de poética contra o subjetivismo e o sentimentalismo em poesia.

“Chi... —como comentou-se o autor al fotografare le cenere sciolte—... (macabro trabalho nas crônicas de morte) contrapõe a atividade voltada para afugentar o tédio: a busca intelectual (simbolizada pelos estudos geológicos sobre areas eólicos) e a atividade ansiosamente cega (calpestare...brina geadá,). Guardano...mare: a aparição do mar simboliza o próprio inconsciente. (E ricordati...umida) as imagens de morte são exorcizadas no rito da sepultura.

Edoardo Sanguineti – O teórico e crítico do “Grupo 63” escreveu, além da obra poética, inúmeros artigos e ensaios dos quais destacamos algumas reflexões sobre a Vanguarda, o mercado e o museu – “A Vanguarda eleva-se, estruturalmente falando, contra a mercificação estética e no nível supraestrutural tem como inimigo declarado o museu que, por fim, como na pior das fábulas, devora-a tranqüilamente. Consola pouco que ela tenda a ressurgir sob a nova figura de suas próprias cinzas: permanece o fato de que somente ressurge para ser outra vez devorada. O futuro do Futurismo, por exemplo, devia começar exatamente, e é um fenômeno bastante considerável, com a destruição do museu, ou seja, concretamente com a destruição daquela contemplação desinteressada que é, como Adorno esclareceu, a neutralização total do fato estético, a sua calculada dejeção, num limbo de inútil e disfarçada inocência. se o museu é a figura real da autonomia da arte, é, ao mesmo tempo, a figura compensadora de sua heteronomia mercantil... a luta contra o museu é o estandarte de toda vanguarda...” (*Ideologia e linguaggio*, Milano, Feltrinelli, 1965, p. 55).

Consideremos alguns traços marcantes da fisionomia poética de Sanguineti, na coletânea dos “Novissimi”, “Creio que Sanguineti, o terceiro autor aqui presente, seja caracterizado pelo uso intelectual dos pensamentos e pelo fato de ter sabido grandiosamente racionalizar a pantanosa linguagem da vanguarda européia deste meio século. Extraordinário espírito paródico, deforma a psicologia em história e a história em psicologia com um gosto de arqueólogo(arcimboldesco) e de despojado cronista de côrte ou fool shakesperiano. Quem teve ocasião de ver o alucinado retrato do “bibliotecário” de Arcimboldi – cujo rosto é constituído de tomos, rolos e fólhos – achará que, mediante o mesmo procedimento, Sanguineti retira com palavras a desconexa paisagem da vida.

O seu modo de “abertura” da qual falou Giuliani a esse propósito, leva-nos a considerar alguns traços marcantes da sua fisionomia poética, que saiu em 1956 e parte de uma concepção de “poesia como informal”, tratamento lingüístico puro, ruptura do universo da tradição burguesa mediante a ruptura do seu universo lingüístico. Exemplo imediato é o seu “Laborintus”, que é “faustiana descida ao inferno” e tem o aspecto de um supremo divertimento: a técnica da confissão psicanalítica imita, na verdade, um reconhecimento da mitologia coletiva, onde a alquimia e as larvas dos sonhos, as descobertas eróticas e filológicas, a decadência social, a sugestão de uma cultura entre medieval e barroca, as figuras da experiência cotidiana seguem-se por justaposições verticais numa infinidade líquido-sintática, que dá logo a idéia da “série dodecafônica” transposta para a linguagem literária.

De “Laborintus” (quasi laborem habens intus)⁷

I

composte terre in strutturali complessioni sono Palus putredinis
riposa tenue Ellie e tu mio corpo tu infatti tenue Ellie eri il mio corpo

immaginoso quase conclusão de uma estática dialética espiritual
 “noi che riceviamo la qualità dei tempi” tu e tu mio spazioso corpo
 di flogisto che ti alzi e ti materializzi nell’idea del vuoto
 sistematica costruzione in ferro filamentoso lamentoso
 lacuna lievitata in compagnia di una tenace tematica
 composta terra delle distensioni dialogiche insistenze intemperanti
 le condizioni esterne, è evidente, esistono realmente queste condizioni
 esistevano prima di noi ed esisteranno dopo di noi qui è il dibattito
 liberazione frequenza e forza e agitazione potenziata e altro
 aliquot lineae desiderantur dove dorme cuore ritagliato
 e incollato e illustrato com documentazioni viscerali dove soprattutto
 vedete igienicamente nell’acqua antifermentativa ma fissati adesso
 quelli i nani extratemporali i nani insomma o Ellie nell’aria inquinata
 in un costante cratere anatomico ellitico
 perché ulteriormente diremo che non posso crescere
 tu sempre la mia natura e rasserenata tu canzone metodologica
 periferica introspezione dell’introversione forza centrifuga delimitata
 Ellie tenue corpo di peccaminose escrescenze che possiamo roteare
 e rivolgere e odorare nel tempo desiderntur (essi)
 analizzatori e analizzatrici desiderantur (essi) personaggi anche
 ed erotici e sofisticati desiderantur desiderantur...

seguem-se mais 94 versos...)

O poema se abre com a descrição de uma paisagem mental que se
 está desfazendo, uma cartografia metafísica lunar cujo centro é a “Palus
 Putredinis”. O pântano é psicologicamente o arquétipo de uma situação; um
 corpo que está encerrado num mundo de terra e água. Ellie é aproximada
 ao nomen loci; o autor explica: Ellie é o meu corpo, é todo o mundo é “totius
 orbis thesaurus”, referido ao infinito Ellie é Anima e a mesma Palus, a
 “lividissima mater” de um trecho que se segue. A imagem da mãe com as
 suas implicações cosmológicas e antropológicas é um símbolo polivalente
 da unidade e do desejo de abolir os opostos. A Palus- Ellie é o termo de
 referência dessa descida aos infernos, ao caos da alma histórica (el tenue
 corpo...) A ierofania ou a demonologia sexual é combinada com a ideologia:
 A frase de Foscolo, poeta (nós que recebemos a qualidade dos tempos) e a
 citação de Stalin (as condições exteriores, é evidente, existem realmente)
 valem como inscrições na porta do inferno [*a nossa tarefa é tratar a língua
 comum com a mesma intensidade como se fosse a língua da tradi-
 ção e levá-la a medir-se com a vida contemporânea...* É desejável que
 um autor verdadeiramente contemporâneo volte a Dante através de
 Sanguineti] Com referência ao flogisto (oxigênio em combustão dentro dos
 corpos) abre-se o tema da alquimia: a imagem do corpo, vaso da combus-
 tão, sugere a idéia da matriz telúrica e da transmutação da natureza median-
 te o fogo. A aventura faustiana repropõe-se no clima das relações entre
 psicologia e alquimia pesquisadas por Jung. Como a psicologia do profundo,

a alquimia é um *regressus ad uterum*: a empresa voltada à união do que não se une (inunibile) que é a obra de integração da consciência com o inconsciente. Jung trata os símbolos alquímicos como matéria psíquica de tipo coletivo; assim extraídos pelo autor são postos em outro círculo: a busca da pedra filosofal e do elixir da vida (transmutação da matéria) se torna uma forma mitológica do “debate” ideológico (transmutação da sociedade e da natureza humana). Os homúnculos alquímicos são os movimentos do inconsciente, criatura do nanismo mental que não podem crescer nas crateras lunares (no país desfeito), são também monstruosamente os filhos espirituais e fisiológicos que se debatem com as condições externas. Uma vez que a *Opus* é sobretudo uma psicanálise sofrida pelo protagonista e conduzida pelos personagens (analisadores...) um tanto lacunosos, a glosa filológica “desiderantur indica a dificuldade metodológica do processo de individuação. O transfert filologia = psicanálise é indicado desde o título *Laborintus*, tirado da homônima poética de Everardus Alemanus (sec. XIII) e da subsequente epígrafe: “quase laborem habens intus” (mais ou menos tendo um trabalho interior)

Nanni Balestrini abre a sua poesia com o verso-ambigüidade, burlesca ou ameaçadora como a prosa fiada do cotidiano (que nada quer narrar), dando aos pensamentos valor de gestos e de figuras entre os fantasmas das coisas. As suas poesias apareceram em 1957 e Balestrini desde as primeiras que apareceram na revista “Verri” mostrou uma particular predileção em usar não tanto a literatura quanto *carta stampata* ou papel impresso, como bilhetes vencidos, cheques desvalorizados, velhos avisos econômicos os títulos inválidos e palavras já escritas do mundo cotidiano, pedaços da realidade, por si só insignificantes e destinados a desaparecer na roda do consumo; recuperados e surpreendidos em inesperada liberdade e capacidade de sobrevivência “montados” na mais estupefaciente e ordenada desordem que se possa imaginar. A aparente gratuidade de Balestrini tem um significado revolucionário preciso. A assintaxia de suas poesias é um aguilhão que incita o discurso a acolher as sugestões do acaso, uma sensível e inventiva forma de reatividade aos elementos mais estruturais da língua. O seu “organizado esvaziamento de significado” (Adorno nos faz ver aí o repúdio da sociedade constituída). Importante é o elemento artístico que justifica o procedimento – sem símbolos nem alegorias e que tem a disposição de destruir qualquer narrativo ou conceitual: “quando uso uma palavra ela significa aquilo que eu quero que signifique”. Balestrini é individualista com relação à estrutura poética. O seu ideal é escrever poesia sem uma única palavra ou metáfora que não seja sua, pessoal que possam ser usadas pelo leitor, que descubra que os significados potenciais possam ir ao infinito. A sua única e verdadeira metáfora está na desordem estrutural no seu recurso lírico-paródico, “alterações qualitativas (neurologia) da linguagem: parafasias (frases sem sentido) déficit semântico (incapacidade de manter o fio do discurso) não da perspectiva patológica mas do ponto de vista da propriedade natural do material de trabalho que ele descobriu como ponto de partida. O

seu objetivo é a criação do inédito mediante o uso do que é o mais óbvio e descuidado. O seu maior fascínio que vem do ritmo desconexo do discurso comum e das palavras usadas está todo no sentido do tempo: “o que é dito é dito para sempre e só pode ser corrigido com adições sucessivas, isto é, mediante uma continuação no tempo”. As poesias de Balestrini comunicam ao leitor como núcleo de intensidade essa perpétua incerteza e suspensão temporal do dizer:

De “IL SASSO APPESO”⁸

I

Ma dove stiamo andando col mal di testa la guerra senza soldi?
oltre il tergicristallo ronzante? Denotando una reale
e comune volontà di ricatto? che schiocchezze! (né folla
di sghimbescio parve notare, tutti compresi nei loro piedi).
Ora comunque allunga le gambe o accavallale bianche,
sbadiglia, guarda nel vetro la paglia che brucia, il fiume
se scorre verdescuro, pensa a qualcosa,
conta i paracarri, fa' quel che ti pare:
non c'è pericolo che non arriviamo, pazienti godiamoci il viaggio
godiamoci, non c'è pericolo che ci perdiamo, tanto non si viaggia.
(il profilo di un paziente su un carrello attraversando la carestia).
tanto non si arriva, arriveremo: all'ameba, alla mecca, alla mela,
dietro gli ucelli in fuga bassi dalla città minata, dal maltempo

O título do poemeto evoca uma ameaça absurda suspensa a um fio fraco: a “pedra” tem uma força fisionômica arcaica imediatamente emblemática; na sua espacialidade absurda, vertical está condensada a natureza ameaçadora do tempo. A esse tema entrelaça-se o da fuga, dos muros, da cidade da terra firme do planeta. O movimento está sempre imerso em uma atmosfera estática: não há volta nem saída, tudo acontece em um estado de irresponsabilidade escolhido deliberadamente.

O acento das poesias de Porta cai, essencialmente sobre os eventos físicos e sobre o seu estranhamento ao olhar de quem quer penetrá-los. Se para Balestrini as palavras são por si fatos, cuja animação já é uma perspectiva vital, para Porta são fatos enquanto tais, despojados de toda veste verbal que se propõem como linguagem suficiente. É essa violenta pobreza lingüística que suscita interesse, que nas primeiras poesias juvenis revelam também uma segura nervosa, uma intenção de verdade absoluta. Porta exprime, pois, uma situação mais subjetiva de quanto deixaria crer a sua linguagem de eventos. A atitude precisa de sua narrativa tem uma confirmação na sóbria “funcionalidade” de que procura tirar valores de impulso e penetração das partes do discurso. Nas últimas poesias parece fortemente prejudicada a confiança de Porta na modalidade unívoca do acontecimento, isto é, no mal como o surgimento imotivado e violento. A pesquisa poética não é somente uma sumária dialética entre o aqui e o além, mas um movimento indefinível do antes no depois e vice-versa, um entrecho de casos e

objetos que não obedecem mais às imensas categorias do conhecimento. O olhar aprendeu a ver o mal como um diálogo interno dos acontecimentos e dos objetos como uma interrelação perpetuamente modificada pela intervenção humana. Na poesia “Aprire” que encerra um pouco simbolicamente esse manifesto dos Novissimi o poeta narra as muitas “aberturas” sobre a realidade: um crime, uma vidraça partida, um muro rachado, uma porta que se abre ou não se abre. No ritmo obsessivo há a monotonia progressiva das vírgulas, insinuando intervalos, carregada de tensão, à procura da abertura: os objetos simples apresentam-se e voltam na iteração dos atributos, como por um recíproco desejo de contato. O poeta tenta contar os momentos mais tensos de um crime: uma criança aparece morta; além dos objetos de um quarto, o filho que dorme sob a escrivaninha espera uma resposta à pergunta: o quê conseguiremos encontrar?

APRIRE (...il figlio sotto la scrivania, dorme nella stanza)⁹

Il corpo sullo scoglio, l’occhio cieco, il sole,
il muro, dormiva, il capo sul libro, la notte sul mare,
dietro la finestra gli uccelli, il sole nella tenda,
L’occhio più oscuro, il taglio nel ventre, sotto l’impronta,
dietro la tenda, la fine, aprire, nel muro,
un foro, ventre disseccato, la porta chiusa,
la porta si apre, si chiude, ventre premuto,
Che apre, muro, notte, porta

(Obs. A maioria dos textos apresentados farão parte da tradução integral do volume “*I Novissimi*”, *poesie per gli anni 60* a cura di Alfredo Giuliani, que em breve estará no prelo).

NOTAS

- 1 M Bersani-M. Braschi, *Viaggio nel '900*, Milano Mondadori, 1984 a c. di Maria Corti.
- 2 Anceschi, *Orizzonte della poesia*, “Il Verri”, n. I, 1962 ap. A Giuliani.
- 3 Giuliani, a c. di, “*I Novissimi*” G. Einaudi, 1965, p. 5.
- 4 Id., *ibid*, Introdução, p. 15.
- 5 Op. cit. p. 37.
- 6 Op. cit., p. 85.
- 7 Op. cit, p. 95.
- 8 Op. cit. p. 141.
- 9 Op. cit. p. 187.