

Lavorare stanca: a formação de um problema

Maurício Santana Dias – USP

RESUMO: Este artigo expõe como e em que medida o livro de poemas de Cesare Pavese *Lavorare stanca* (1943) propõe um projeto e um problema fundados numa forma específica, o verso anapéstico, constituindo-se a contrapelo das poéticas modernistas ao conciliar modelos da tradição com algumas das experiências contemporâneas.

PALAVRAS-CHAVE: poesia italiana do século XX; Cesare Pavese (1908-1950); crítica e interpretação; *Lavorare stanca*; literatura italiana do século XX.

Quando li pela primeira vez os poemas de *Lavorare stanca*, tive a princípio a impressão de que estava diante de um precursor do neo-realismo italiano, concordando sem o saber com boa parte da crítica que, sobretudo nos anos do pós-Segunda Guerra até os anos de 1970, viu em Cesare Pavese (1908-1950) a referência central para toda uma geração de jovens poetas e prosadores engajados nas transformações sociais do país.

No entanto, desde aquela primeira leitura percebi – inicialmente mais por intuição do que por uma análise cuidadosa dos textos – que algo ali não quadrava, ou seja, que os poemas narrativos sobre trabalhadores rurais, prostitutas, operários de Turim, vagabundos solitários, bêbados e adolescentes em plena descoberta da sexualidade eram apenas o aspecto mais visível de uma poética que não tinha nada a ver com certa militância neo-realista nem muito menos com qualquer tipo de primitivismo *naïf*.

Com o passar dos anos, relendo os poemas com mais atenção, consultando a literatura crítica e confrontando-os com a relativamente extensa obra que Pavese

deixou não obstante seus 42 anos – *Paese tuoi*, *La spiaggia*, *La bella estate*, *Prima che il gallo canti*, os *Saggi* e as *Lettere*, o diário, *La luna e i falò* e os *Dialoghi con Leucò*, que parecem iluminar *a posteriori* os poemas de *Lavorare stanca* –, tive de reformular por inteiro as minhas impressões iniciais. Eu havia sido atraído, mais que pela “beleza” da obra pavesiana (se é que se pode falar de beleza em seu caso), pelo “problema” que a sua obra colocava, o qual derivava em grande parte do projeto ambicioso de enfeixar e dar uma forma cerrada a estratos culturais os mais diversos e por vezes antagônicos. Refiro-me mais pontualmente à convivência, em Pavese, de uma formação clássica, acumulada em suas leituras de Homero, Hesíodo, Virgílio, Dante e Shakespeare, com o caldo de cultura especificamente moderno, que no seu caso provinha sobretudo de autores norte-americanos, entre os quais despontavam desde os “clássicos” Walt Whitman e Herman Melville aos contemporâneos Edgar Lee Masters, Sinclair Lewis, Sherwood Anderson, Steinbeck, Hemingway e Gertrude Stein.

A tentativa de conciliar e de dar forma acabada, estável e sóbria a tradições tão díspares – a cultura clássica, de um lado, e as solicitações do mundo moderno, do outro – constitui o eixo estruturante de *toda* a obra pavesiana. Mas é em seu primeiro livro, *Lavorare stanca*, constituído de poemas escritos entre setembro de 1930 (“I mari del Sud”) e outubro de 1940 (“Notturmo”), que o seu projeto criador se manifesta de maneira mais evidente. De fato, se bem observado, o livro se apresenta menos como uma coletânea de poemas autônomos, gestados ao longo de dez anos, do que como um pequeno tratado de poética *in progress*, analisado e reelaborado passo a passo pelo próprio autor nos dois apêndices que ele incluiu na edição definitiva. Não por acaso, o próprio Pavese dava por concluída a sua “pesquisa” em uma nota que antecede os apêndices da edição de 1943.

Entretanto, o convívio mais demorado com os textos pavesianos me fez tomar algumas precauções básicas. A primeira delas: não incorrer no mesmo equívoco de tanta crítica que viu nos comentários de Pavese a melhor interpretação de seus poemas, como se de fato os apêndices e as passagens do diário dedicadas a analisar a própria obra fossem um exercício de crítica à parte, autônomo do resto, e não parte integrante de suas elaborações ficcionais e

culturais. Mal comparando, tomar as auto-análises de Pavese como “autênticas” obras de crítica seria o mesmo que considerar a famosa carta de Fernando Pessoa a Adolfo Casais Monteiro, em que o poeta de “Mensagem” supostamente revela a gênese de sua heteronímia, como uma peça “sincera e digna de fé” – e sabe-se que por muito tempo a geração imediatamente posterior à de Pessoa, a dos presencistas, a tomou como tal.

Talvez o fascínio e o estranhamento que os poemas de Pavese provocam até hoje derivem justamente daí: textos simples, escritos numa linguagem em que predomina o coloquial, sobre temas e gente simples (a “gente que não é ninguém” de William Carlos Williams, no poema “Apology”), mas que toda-via deixam entrever uma complexa, tensa e muitas vezes contraditória urdidura cultural.

Moderno sem aderir às experiências mais radicais da modernidade, clássico sem participar da Grécia antiga ou da Itália de Virgílio, idealista sem idealismo, consciente dessas antinomias insolúveis e vivendo o período histórico mais conturbado do século XX, Pavese se propôs o projeto impossível de construir uma obra literária que condensasse tudo isso da maneira mais equilibrada possível. Mas para atingir suas intenções era necessário antes de tudo isolar cuidadosamente os elementos que pudessem pôr em risco a estabilidade do conjunto: o verso livre de Walt Whitman; a redescoberta do barroco pela geração espanhola de 1927 e o uso abundante da enumeração caótica; as colagens do futurismo; a página em branco de Mallarmé; a escrita automática do surrealismo francês; o fluxo de consciência de Joyce e Faulkner¹ (dos quais o autor italiano não gostava), o “alusivo e fragmentário” dos herméticos italianos, enfim, todas as experiências que confrontavam os escritores de sua geração com a perda de sentidos e formas estáveis.

Nascido na pequena burguesia do Piemonte, educado durante a infância em colégio jesuíta, formado na escola liberal, racionalista e humanista de

1. Ver por exemplo o artigo “Faulkner, cattivo allievo de Anderson”, publicado em *La Cultura* (abril de 1934). Cf. C. Pavese, *Saggi letterari*, Torino, Einaudi, 1973, p. 149, e várias passagens de *Il mestiere di vivere*.

Augusto Monti², imbuído de um idealismo crociano que entrava em choque não apenas com o adorado D'Annunzio, lido na juventude, mas também com o crepuscularismo moderno de Gozzano e a nova narrativa norte-americana, foi assim que Pavese chegou, aos 22 anos, ao primeiro poema de *Lavorare stanca*: cheio de referências conflitantes, às quais se misturavam suas próprias fixações nos mitos formados durante a adolescência, em que uma sexualidade provavelmente reprimida³ projetava nas colinas, nos prados e em mulheres sempre esquivas os seus desejos e a sua violência latente.

Tudo isso, somado a uma aguda ambição de glória e de reconhecimento⁴ acabou se apresentando ao jovem e reservado Pavese como uma difícil equação a ser resolvida. Perfilar as experiências poéticas de seus contemporâneos, que acumulavam imagens fragmentárias sobre a falência das formas tradicionais e exploravam a fundo os aspectos absurdos e obscuros da experiência tanto subjetiva quanto histórica, podia ser arriscado demais para um escritor que sempre buscou “reduzir os mitos à clareza”; e Pavese era o primeiro a admitir que não dispunha nem dos meios nem da disposição intelectual para aderir ao cânone modernista. Retornar simplesmente ao passado, por sua vez, já não era algo possível para quem tivesse um mínimo de inquietação diante das coisas que estavam acontecendo, muito menos para o autor de “I mari del Sud” que buscava ansiosamente fundar uma poesia nova.

2. Na qual também foram formados Norberto Bobbio, Giulio Carlo Argan, Leone Ginzburg, Massimo Mila e Giulio Einaudi, todos colegas de Pavese.
3. Dominique Fernandez escreveu uma tese de mais de quinhentas páginas sobre a constituição psicológica de Pavese, fazendo uma análise minuciosa dos dados biográficos, em particular aqueles relativos à infância e à adolescência, bem como dos textos do autor. O resultado impressiona pela riqueza de informação e pela quantidade de inferências interessantes, mas peca pela sobrecarga de teses psicanalíticas que fazem da obra pavesiana o subproduto de um indivíduo em desajuste com o mundo e com a própria sexualidade. Cf. D. Fernandez, *L'échec de Pavese*, Paris, Bernard Grasset, 1967.
4. “Tenho diante de mim uma obra que me interessa, não tanto porque sou o seu autor, mas porque, pelo menos durante algum tempo, acreditei que ela fosse a melhor parte do que estivesse sendo escrito na Itália e, neste momento, sou o homem mais bem preparado para compreendê-la”, afirma o autor em “Il mestiere di poeta”, texto de 1934 incluído na edição definitiva de *Lavorare stanca*.

O que faz ele, então? Num primeiro momento, isto é, nos poemas que vão de 1930 a 1933, Pavese recupera o tradicional poema narrativo (ou *poesia-racconto*, como ele mesmo define) e nele faz uma espécie de amálgama entre os tipos do Middle West americano, assimilado indiretamente dos muitos livros que leu, e a sua experiência “imediate” das paisagens e figuras do Piemonte rural e urbano. O *slang* norte-americano é adaptado para a língua italiana falada, o italiano médio daqueles anos, com uma incorporação mínima de expressões do dialeto piemontês⁵ Suas experiências de linguagem estavam concentradas principalmente na criação de uma “língua franca” da poesia, que fosse ao mesmo tempo popular e cultivada. Mas para que uma tal construção poética ficasse de pé eram necessários cimento e cordas mais fortes do que o verso rarefeito e fragmentário que os seus contemporâneos usavam. É nesse momento que Pavese, assim como numa noite de março de 1914 Fernando Pessoa descobriu em si Alberto Caeiro, descobre o “seu” verso ao “murmurar uma cantilena de infância”

Uma análise mais detalhada da escansão de “I mari del Sud” poema inaugural que sela a mítica descoberta de um verso, mostrará mais adiante que nele há bem pouco de espontâneo, como o poeta quis fazer crer no texto “Il mestiere di poeta” redigido em 1934 e incluído na edição definitiva. Mas o fato que menos interessa aqui é se a descoberta foi “espontânea” ou “calculada”: o que é preciso registrar é que, durante os dez anos de elaboração de *Lavorare stanca*, o poeta se afastou pouquíssimo do ritmo que ele inventou para si, uma cadência quase sem variantes, a pontuar do início ao fim os poemas do livro com um *ostinato rigore*.

É óbvio que essa regularidade extrema, longe de mimetizar o real – onde predomina o irregular –, funciona como uma negação da realidade em que o

5. Há poucas ocorrências do dialeto piemontês nos poemas de Pavese: “cicca” “napoli” “piola”, “tampa”, “gorbetta” “grappino” e o uso peculiar dos verbos “andare” “fare” e “restarci” ou do demonstrativo “sto”, aférese de “questo”. Cf. o levantamento exaustivo feito por G. Savoca e A. Sichera, *Concordanza delle poesie di Cesare Pavese: concordanza, liste di frequenza, indici*, Firenze, Olschki, 1997, que registra como principais ocorrências os italianíssimos “sole” (com 59), “terra” (47) e “collina” (38).

escritor está imerso; ou seja, quanto mais o mundo à sua volta se tornava turbulento, excessivo, veloz, cambiante, caótico, mais Pavese lhe impunha uma ordem clara e precisa, o seu muro de contenção. Intuindo as forças desagregadoras e dispersivas que estavam no bojo da experiência modernista – as mesmas que, hoje, na cultura dita pós-moderna, se tornaram uma espécie de segunda natureza com a qual todos, de um modo ou de outro, temos que nos haver –, Pavese reage com um esforço de totalidade. Há aí, portanto, um duplo movimento contraditório: ao mesmo tempo que o poeta tenta apreender a realidade fenomênica, histórica e social em seus versos, a forma do poema rechaça a infinita variedade do real, contrapondo-lhe um metro e um ritmo ostensivamente monótonos. Não se trata apenas de um simples (ou simplório) “contato poético com a realidade”⁶, mas também de um máximo afastamento em relação ao mundo concreto.

Após a composição de “I mari del Sud” elaborado entre setembro e novembro 1930, Pavese parece ter percebido que havia superado definitivamente os poemas juvenis – ainda d’annunzianos ou *scapigliati* – e que já estava preparado para dar início ao seu laborioso projeto: fixara um tema e suas figuras principais; definira um gênero, o poema narrativo ou *poesia-racconto* e inventara um verso de leis rigorosas, a corda forte que faltava para amarrar o todo. Só que, observando-se a formação de Pavese, é de se supor que a trabalhosa constituição de *Lavorare stanca*, à medida que avançava e ampliava as suas intenções, terminaria sendo desmontada a partir de dentro devido às suas tensões inconciliáveis.

6. A frase é de Edoardo Sanguineti, que, na introdução à sua antologia *Poesia italiana del novecento*, datada de junho de 1969, reúne sob a rubrica ‘sperimentalismo realistico’ Cesare Pavese, Pier Paolo Pasolini e Elio Pagliarini, “coloro che, ognuno per la strada sua, hanno sognato o stanno ancora sognando il contatto poetico con la realtà, e tentano forme varie di poesia-racconto, di poesia-testimonianza, di poesia-epistola”. Na tentativa de encontrar uma “ponte histórica entre o neo-realismo e a neo-vanguarda” do Grupo 63, Sanguineti não se dá conta dos aspectos contraditórios do “realismo” pavesiano, porque vê em Pavese um poeta da mensagem, sem atentar para o código discrepante. Cf. E. Sanguineti, *Poesia italiana del novecento*, Torino, Einaudi, 1993, p. lx.

O projeto inicial de uma poesia radicalmente objetiva e narrativa, antilírica, revelou-se em pouco tempo insuficiente. O autor logo se deu conta de que era preciso incorporar de algum modo a imagem à narrativa a fim de não “sucumbir à tirania dos objetos”, e assim nasceram a *immagine-racconto* e o primeiro poema da série “Paisagem”. Mas as imagens, tal como Pavese as entendia, não poderiam ser algo aleatório, fruto de uma subjetividade desregrada e hedonista. Portanto caberia ao poeta discipliná-las pelo recurso da analogia, estruturando-as num sistema de correspondências que daria coerência e unidade ao poema. No entanto, essa nova disposição mostrou-se rapidamente artificiosa, pois poderia abrir caminho ao que lhe parecia mais detestável: o mero jogo verbal, o poema como fim em si mesmo, a “arte pela arte”. Como o poeta escreveu no diário em 20 de abril de 1936, era preciso “construir na arte e construir na vida, expulsar o voluptuoso da arte como da vida, ser tragicamente”, e nada podia estar mais distante desse imperativo ético do que a redução da poesia a puro artefato, exercício desprovido de valor moral.

Os poemas que marcam a fase final de *Lavorare stanca* – escritos a partir do confinamento em Brancaleone (Calábria) entre 1935-1936, para onde os fascistas o haviam mandado –, mas principalmente aqueles que se seguiram à decepção amorosa, quando Pavese retorna a Turim e fica sabendo que a mulher que ele amava estava prestes a se casar com outro, marcam a transição a uma poética mais subjetiva, a que ele chamava de “realismo simbólico”, na qual os mitos da infância e uma insistência nos aspectos mais problemáticos da existência – a solidão, a inutilidade das ações, as zonas cinzentas e irredutíveis ao exercício intelectual – tomam o primeiro plano da cena. São os poemas que a grosso modo se situam entre “Lo steddazzu” (1936) e “Notturmo” (1940).

Contudo, nem mesmo nos poemas finais Pavese abre mão do seu ritmo monocórdio, do verso martelado em baixo-contínuo, embora neles já se percebam fissuras, desgastes e variantes em relação à forma original. Nesses poemas o “objetivismo” se desfaz em atmosferas rarefeitas, e o marcial ritmo anapéstico sobrevive como resíduo imperfeito, último recurso formal a garantir a unidade do “cancioneiro”. No final de 1940, em plena Segunda Guerra e no auge da ditadura de Mussolini, o projeto de Pavese havia atingido o seu limite.

Os poemas escritos após *Lavorare stanca*, que são a série “La terra e la morte” (1945), e os demais textos escritos em 1950 e coligidos na coletânea póstuma *Verrà la morte e avrà i tuoi occhi* (1951) deixam claro que naquela altura o escritor já havia abandonado a idéia de construir uma poética própria⁷, conquanto neles também comparecessem as colinas, os vinhedos, as manhãs, a mulher, o sangue, os temas presentes no primeiro livro. Porém a dicção é outra, o verso é outro e o objetivo é outro: já não se trata de resolver poeticamente um problema, mas de levar inquietações de ordem sentimental e subjetiva para o interior do poema. Talvez por isso boa parte da crítica tenha preferido à áspera poética de *Lavorare stanca* a poesia mais musical, “lírica” e “intimista” da coletânea póstuma, em que se percebe um nítido refluxo para as formas da tradição modernista.

Sem querer entrar no mérito de distinguir qual a melhor poesia que Pavese escreveu, nem cair nas divisões crocianas entre poesia e não-poesia, devo apenas ressaltar que a minha opção por traduzir e estudar mais de perto o ciclo de *Lavorare stanca* não decorreu de uma atração pela suposta beleza intrínseca de seus poemas – uma “beleza” certamente difícil –, mas pelas questões estéticas, políticas e históricas que ele propõe em seu projeto. Além disso, a década de 1930 foi talvez a mais fértil da poesia italiana do século XX, e o problema-Pavese permite, por contraste, perceber rupturas, continuidades, fluxos e refluxos daquele momento decisivo para a formação da poesia moderna.

Neste ponto, é necessário examinar a constituição formal dos poemas de *Lavorare stanca*. A tarefa deve começar obviamente pela análise de “Os mares do Sul”, o primeiro e mais longo poema do livro, aquele que estabeleceu o

7. Isto é dito explicitamente na nota que antecede os apêndices de *Lavorare stanca*: “Qualquer que venha a ser o meu futuro de escritor, considero concluída com este texto a pesquisa de ‘Lavorare stanca’”. E, numa carta escrita no final de 1945 e endereçada a Silvio Micheli, diretor da revista *Darsena Nuova*, Pavese comenta a respeito de “La terra e la morte”: “*diversissime da ‘Lavorare stanca’ (in settenari), e quasi dannunziane*” Cf. C. Pavese, *Le poesie, op. cit.*, p. xli.

padrão pelo qual Pavese se guiaria durante os anos de 1930 a 1940. Porém, antes de passar à leitura dos textos, é melhor esclarecer que todas as composições do livro se originam a partir de um verso básico: o verso quantitativo de ritmo anapéstico, constituído de uma unidade mínima – o pé – formada por duas sílabas breves e uma longa. Não por acaso, o anapesto é o verso que inicia o livro e dá o seu tom:

Camminiamo una sera sul fianco di un colle

Este verso, que geralmente é uma tetrapodia – como no caso acima, composto por quatro pés –, com freqüência se alonga numa pentapodia:

Qualche nostro antenato dev'essere stato ben solo

ou, em casos mais raros, numa hexapodia:

Non è più coltivata quassù la collina. Ci sono le felci (“Paesaggio I” estrofe 1, v. 1)

Mas também pode reduzir-se a apenas três pés (ou nove sílabas), o que quase não ocorre no livro:

non far nulla, pensando al futuro. (“Antenati”, estrofe 4, v.3)

Muitas vezes o verso se interrompe numa estrofe e prossegue na seguinte, ocorrendo uma “spezzatura”, como se vê na passagem entre a penúltima e a última estrofes de “I mari del Sud”:

Me ne accenna talvolta.

Ma quando gli dico

No entanto, como se pode constatar, em todos os exemplos citados sempre se trata do mesmo verso padrão.

Além dessa mobilidade de extensão do verso, que pode variar entre um mínimo de três e um máximo de seis pés anapésticos, surge em muitos casos a cesura, que divide o verso em dois hemistíquios. É o que ocorre nos seguintes exemplos:

e poi, quando si torna, // come me a quarant'anni ("I mari del Sud" 2, v.7)
In quegli occhi, un segreto // come il grembo nascosto ("Rivelazione" 1, v.6)
tace rauco e sommeso // nel ricordo d'allora. ("La voce" 4, v.6)
nella polvere, avanti al garage, // che la imbeve di litri ("Atlantic Oil" 2, v.5)

Nesses casos, em que se verifica a cesura numa tetrapodia, o verso de Pavese se aproxima bastante do alexandrino.

Tal é a estrutura básica que constitui todo o "cancioneiro" de Pavese, embora nos poemas finais, escritos entre 1939-1940, esse modelo dê sinais de afrouxamento.

Como tem sido reiterado neste artigo, o projeto pavesiano de objetivação absoluta passa por várias etapas e termina desaguando no mito, o que fez com que sua poesia, ao final, se aproximasse das principais correntes da lírica moderna tal como foram descritas por Leo Spitzer e Hugo Friedrich nos anos de 1940 e 1950. A tentativa de neutralizar, através de um ato voluntário e programático, a subjetividade, o idealismo, o irracionalismo, o caoticismo, acabou sendo erodida a partir de dentro, resolvendo-se em última instância numa mitologia pessoal que se imaginava coletiva.

Esse processo de corrosão está vincado na forma do livro, no progressivo abandono de uma estética "realista" em favor de uma "poética do mito", fato que Pavese explicita nos apêndices ao mesmo tempo em que o oculta, ao baralhar a ordem cronológica em que os poemas foram escritos. Mas basta ir aos poemas da fase final, como "Il carrettiere", "Mattino", "Paesaggio VIII" e "Il paradiso sui tetti", para constatar esse "esgarçamento" que já era discernível, em estado latente, desde o início do projeto.

Começando pelo primeiro poema do livro, a regularidade rítmica de "Os mares do Sul" contradiz a tese de que Pavese tenha chegado a essa forma intuitivamente, repetindo "uma cantilena da infância" Veja-se a primeira estrofe do texto:

*Camminiamo una sera sul fianco di un colle,
 in silenzio. Nell'ombra del tardo crepuscolo
 mio cugino è un gigante vestito di bianco,
 che si muove pacato, abbronzato nel volto,*

*taciturno. Tacere è la nostra virtù.
Qualche nostro antenato dev'essere stato ben solo
– un grand'uomo tra idioti o un povero folle –
per insegnare ai suoi tanto silenzio.*

Com exceção da última linha, um hendecassílabo italiano, todas as demais são anapestos perfeitos. O primeiro verso evoca imediatamente o “Sempre caro mi fu questo ermo colle” de Leopardi, mas todo o resto é um *desvio* da poesia do “Infinito” (semelhante ao “clinamen” que Pavese vai operar em relação a Walt Whitman). A começar pela substituição do tradicional hendecassílabo italiano – que aparece apenas como resquício de efeito dissonante, no último verso da estrofe – pelo anapesto de quatro (v. 1, 2, 3, 4, 5 e 7) ou cinco pés métricos (v. 6). Não há rima, embora haja assonância entre “colle”, “volto”, “solo” “folle”. E os versos são na maioria graves (ou paroxítonos, em acordo com a tendência da língua italiana), podendo também ser agudo (v. 5) e esdrúxulo (v. 2).

Dos 102 versos que compõem o poema, apenas 17 são hendecassílabos, os quais, espalhados aqui e ali, produzem uma acentuada quebra no andamento e um grande contraste em relação ao conjunto; e há também uns poucos momentos em que o ritmo anapéstico vacila. Mas em todo o resto – ou seja, em mais de 70% dos versos – prevalece a regularidade métrica e rítmica. Isso indica que, apesar de já ter estabelecido conscientemente o seu verso e de dominá-lo, Pavese ainda experimenta neste primeiro poema contrastá-lo com a forma tradicional do hendecassílabo, coisa que não fará mais nos outros 69 poemas do livro.

Na estrofe seguinte, os três primeiros versos retomam o ritmo anapéstico, cada qual com 12 sílabas acentuadas na 3^a, 6^a, 9^a e 12^a. Mas nos versos 4, 5, 6 e 8 Pavese experimenta deslocar os acentos para a 2^a sílaba – ou então introduz uma cesura no v. 7, citado mais acima –, desequilibrando forçosamente a cadência padrão e aproximando o poema da prosa. Ainda nessa mesma estrofe aparecem dois hendecassílabos, em v. 11 e v. 15. Os demais retomam o esquema do anapesto, e o poema seguirá basicamente o mesmo andamento, de vez em quando quebrado por um hendecassílabo. Como este que aparece no antepenúltimo verso:

sulle isole piú belle della terra

Já no poema “Antenati”, que segue “I mari del Sud”, o escritor suprime totalmente os hendecassílabos e mantém o icto invariavelmente na 3^a, 6^a, 9^a, 12^a sílabas, como manda a marcha do anapesto. Curioso é o penúltimo verso, no qual uma palavra (“girovagare”) recebe dois ictos:

Siamo nati per girovagare su quelle colline

Interessante também é o icto mecânico⁸ que se verifica no poema “Paternità” (1933), uma das raras ocorrências no livro:

e ciascuno, bevendo da solo, ripenserà a lei.

Afora essas pequenas variantes, o verso pavesiano mantém o compasso sem fissuras até pelo menos 1935, quando um excesso de cesuras começa a perturbar a regularidade rítmica. Isso pode ser percebido nitidamente nos poemas do confinamento, como em “Terre bruciate”:

*A Torino si arriva di sera
e si vedono subito // per la strada le donne
maliziose, vestite per gli occhi, // che camminano sole.
Là, ciascuna lavò/ra // per la veste che indossa,
ma l'adatta a ogni luce. Ci sono colori
da mattino, colo/ri // per uscire nei viali,
per piacere di notte. Le donne, che aspettano
e si sentono sole, conoscono a fondo la vita.
Sono libere. A lo/ro // non rifiutano nulla.*

Nesse mesmo poema há ainda um verso anômalo em relação aos demais, que rompe com o ritmo do anapesto:

Ce ne sono di libere che fumano sole. (estrofe 4, v. 1)

8. Em oposição ao icto vocal, o icto mecânico é aquele em que o acento obrigatório do verso não coincide com a acentuação normal da palavra.

Uma cesura em “li/berè” faria com que o icto seguinte recaísse sobre a oitava sílaba. A menos que se considere que há uma sinérese imperfeita em “libere”/“libre”, o que restituiria a normalidade ao verso. Mas esse procedimento é raríssimo em Pavese, assim como o seu oposto, a diérese.

O mesmo encadeamento de versos com cesura se vê nas estrofes finais de “Donne appassionate”, também de 1935:

Ci son occhi nel màlre, // che traspàiono a vòlte.

*Quell'ignòta stranielra, //che nuotàva di notte
sola e nuda, nel bulio //quando muta la luna,*

No entanto, o esquema rítmico de *Lavorare stanca* só entra mesmo em colapso nos poemas escritos entre 1938-1940. Neles parece haver uma desistência da forma e, em última instância, do próprio projeto que veio sendo delineado até aqui.

Um poema que chama a atenção por seus contorcionismos é “La notte” (1938), em que a forma ainda se mantém, mas é levada ao limite. Leia-se a seguinte passagem entre a segunda e terceira estrofes:

*Talvolta ritorna nel giorno
nell'immòbile luce del giorno d'estate
quel remoto stupolre.//*

*Per la vuota finèstra
il bambìno guardàva la notte sui colli
freschi e neri, e stupilva// di trovarli ammassati:
vaga e limpida immòbilità. Fra le fòglie*

Temos aqui uma sucessão de *spezzature* com cesura (“*quel remoto stupolre./ / Per la vuota finestra*”), dois ictos recaindo sobre uma única palavra (“*immobilità*”), acelerações abruptas (“*freschi e neri,*”) seguidas de cesura (“*e stupilva di trovarli ammassati*”). As mesmas palavras retornam a cada estrofe, porém há uma rotação ou paralaxe dos atributos, que vão migrando de um substantivo a outro: “calma stupita” “immobilità”, “limpida immobilità”, “luce stupita” Para não falar na atmosfera mágica e lunar de seqüências

iterativas como “*e la vita era un'altra, di vento, di cielo, / e di foglie e di nulla*”, que rompem inteiramente com a dicção naturalista dos primeiros poemas.

Já em “*Paesaggio VIII*” (1940) as rupturas rítmicas e formais são mais graves. A alteração mais visível é o encurtamento do verso. Veja-se a primeira estrofe do poema:

*I ricordi cominciano nella [] sera
sotto il fiato del vento a levare il [] volto
e ascoltare la voce del fiume. [] L'acqua
è la stessa, nel buio, degli anni [] morti.*

Percebe-se que o quarto pé da tetrapodia perdeu uma posição [], resultando num verso de pé-quebrado, com 11 sílabas. Apenas um verso do poema mantém a estrutura anapéstica regular:

Un'estate di voci. Ogni viso contiene (estrofe 2, v. 5)

Não por acaso este verso se encontra exatamente no centro do poema, dividindo-o em duas seções de oito versos distribuídos em estrofes irregulares. “*L'acqua è la stessa*” – só muda quem nela entra.

Se comparado a “*Paesaggio I*”, este poema é de uma abstração e de um nível metafórico que extrapolam inteiramente a poética postulada no início dos anos de 1930: já não há mais personagens humanas, nem enredo, nem sequer uma materialidade forte. Tudo aqui é “*silenzio*” “*ombra vaga*” vozes mortas e remotas. O poema se abre definitivamente ao *mito*, que se tornaria a pedra angular da obra posterior do romancista. Em “*Paesaggio I*”, era o tempo presente que se apresentava em todo o seu vigor, à luz do sol; aqui, é o tempo noturno da rememoração e da nostalgia, da destruição, que culmina no intenso verso final:

*Le voci morte
assomigliano al frangersi di quel mare.*

Uma vez violado o ritmo monótono do anapéstico, Pavese se permite avançar ainda mais no dismantelo de sua forma em “*Estate*”, poema escrito no

mês seguinte a “Paesaggio VIII” O primeiro verso de “Estate” é bastante ilustrativo da mutilação da estrutura-modelo que se mantivera praticamente inalterada até ali:

C'è un giardino [] chiaro, fra mura [] basse,

As lacunas agora abrem vazios no segundo e no quarto pés, se é que se pode dizer que este verso ainda faz parte da tetrapodia anapéstica padrão. Bem observado, temos aí o ressurgimento de um estranho hendecassílabo italiano, acentuado na 3^a, 5^a e 8^a sílabas. E a estrofe continua o processo de desconstrução formal:

*di erba secca e di luce, che cuoce [] adagio
la sua terra. È una luce che sa di [] mare.
Tu respiri quell'erba. [] Tocchi i capelli
e ne scuoti il ricordo.*

Agora as síncopes se deslocam livremente ao longo do verso, atacando ora o quarto pé (v. 2 e 3), ora o terceiro (v. 4), mas nunca o primeiro, que sempre conservará duas breves e uma longa.

Na última estrofe do poema, Pavese intensifica as variações e insere, entre os versos quebrados, o seu anapesto padrão (v. 2 e 4), que aqui já aparece como vestígio de uma poética “superada” e não como forma dominante:

*Ascolti
Le parole che ascolti ti toccano appena.
Hai nel viso [] calmo un pensiero [] chiaro
che ti finge alle spalle la luce del mare.
Hai nel viso un silenzio che preme [] il cuore
con un tonfo, e ne stilla una pena [] antica
come il succo dei frutti caduti [] allora.*

Tanto em “Estate” como no último poema de *Lavorare stanca*, “Notturmo”, escrito em outubro de 1940, há essa voz que se dirige a uma segunda pessoa (“hai nel viso”, “sei come una nube” etc.), que será a marca dos poemas esporádicos de “La terra e la morte” e de “Verrà la morte e avrà i tuoi occhi” Curiosamente, essa é também a marca característica do diário, em que o es-

critor se dirige a si mesmo na segunda pessoa, como se se tratasse de um diálogo entre um “eu” e um “outro” Não há mais o discurso indireto, que predomina nos poemas; nem o discurso direto (“I mari del Sud”, “Due sigarette”); nem o indireto livre ou monólogo interior (“Gente che c’è stata”).

Todas essas transformações – as rupturas no ritmo, o aumento da carga metafórica, a mudança de foco narrativo e de tempo verbal, o tratamento de temas amorosos-sentimentais – permitem constatar, na própria materialidade sígnica dos textos, o afastamento radical da poética de juventude.

Nos poemas finais, como “Paesaggio VIII”, “Estate” “Mattino”, “Notturmo” o ritmo ganha mobilidade e se aproxima do “cantabile” enquanto a paisagem (as imagens) se perde num fundo de alheamento. A colina, expressão máxima em Pavese daquilo que é familiar, se torna noturna e *estranha* (“stranezza”).

Chegado a este ponto extremo do projeto, o temor ao irregular, ao sombrio, ao elíptico e alusivo, a tudo aquilo enfim que fora recalcado ao longo de anos de disciplina tenaz, acaba cedendo e deixando vir à tona uma obscuridade luminosa. Sem dissolver de todo o metro e a sintaxe, evitando ainda o caoticismo e o fragmentário da lírica moderna, nos poemas de 1939-1940 – escritos já sob uma nova guerra – Pavese parece ter esgotado a sua munição e se rendido às forças do tempo, que já não permitiam a clareza meridiana a que o escritor sempre aspirou.

ABSTRACT: In questo articolo si analizza come e in che misura il libro di Cesare Pavese Lavorare stanca (1943) propone un progetto e un problema fondati sulla forma specifica del verso anapestico e si forma, così, in senso contrario alle poetiche modernistiche perché concilia modelli della tradizione con alcune esperienze contemporanee.

PAROLE CHIAVE: poesia italiana del Novecento; Cesare Pavese (1908-1950); critica e interpretazione; Lavorare stanca; letteratura italiana del Novecento.