

OS DEUSES DE COSTAS

(Pavese, *Dialoghi con Leucò* e os mitos)

JOSÉ MANUEL DE VASCONCELOS

Sem deuses na treva um vestígio dos deuses fugidos

Hölderlin

Quando em 1947 Pavese publicou *Dialoghi con Leucò*, a recepção não foi das mais entusiastas. O público e a crítica tinham-se habituado a uma obra considerada próxima do neo-realismo, e tiveram dificuldade em encarar com inteligência crítica um livro que se apresentava nos antípodas de qualquer realismo, constituído por diálogos inverosímeis entre deuses, semi-deuses, heróis, e outras figuras da mitologia grega, que discorriam sobre problemas emergentes da esfera do humano. As recepções mais entusiásticas à obra vieram da escritora Sibilla Aleramo e de Mario Untersteiner, notável filólogo e professor de literatura e cultura clássicas.¹ *Dialoghi con Leucò* era, no entanto, o livro de que Pavese mais gostava, tendo até deixado um exemplar, no quarto de hotel de Turim, onde se suicidou, e no qual escreveu as suas últimas palavras.² Como que antevendo a reacção crítica que o livro iria ter, Pavese escreveu, para a capa da primeira edição, a seguinte apresentação : «Cesare Pavese que muitos se obstinam em considerar um teimoso narrador

43

1 Pavese foi muito influenciado pela obra de Untersteiner *La fisiologia del mito* e manteve uma importante correspondência com o classicista, da qual surgiu o convite para uma nova tradução da *Ilíada*, que acabou por ser levada a cabo por uma discípula deste, Rosa Calzecchi Onesti, publicada em 1950, com um prefácio do escritor, que acompanhou de perto a tradução, pedindo várias vezes a supervisão de Untersteiner. Pavese estudou grego, como autodidacta, e chegou a fazer traduções da *Teogonia* de Hesíodo e dos *Hinos Homéricos* V, VI e VII.

2 «Perdoo a todos e a todos peço perdão. Está bem? E nada de mexericos».

realista, especializado em campos e periferias americano-piemontesas, revela nestes *Diálogos* um novo aspecto do seu temperamento. Não há escritor autêntico que não tenha o seu lado lunático, os seus caprichos, uma musa escondida, que de súbito o leva a tornar-se ermita. Pavese lembrou-se de quando andava na escola e daquilo que lia: lembrou-se dos livros que lê todos os dias, dos únicos livros que lê. Deixou por um momento de acreditar que o seu totem e tabu, os seus selvagens, os espíritos da vegetação, o assassinio ritual, a esfera mítica e o culto dos mortos, fossem bizzarrias inúteis e quis procurar neles o segredo de algo que todos recordam, todos admiram um pouco cansados, com um sorriso bocejante. E assim nasceram estes *Diálogos*» .

44 Que lugar ocupa este livro singular na obra e na vida do escritor piemontês? Há muito que Pavese vinha abordando e debatendo, directa e indirectamente, nas suas obras, questões relativas aos mitos, quer criando situações narrativas para cuja interpretação as suas ideias sobre o mito e os símbolos são indispensáveis, quer tratando-as e defendendo-as em alguns textos de pendor mais ensaístico (embora um ensaísmo quase sempre percorrido por um forte impulso poético), nos textos que constituem a última das três partes de *Ferie d'Agosto*, uma obra fundamental para a compreensão dos grandes temas pavesianos, também ela de difícil classificação, pois as prosas que a compõem vão desde a narrativa curta, ao ensaio e ao texto poético em prosa, com contornos reflexivos e, às vezes, quase programáticos. Estes textos, com outros de natureza muito semelhante, foram depois incluídos, na colectânea póstuma de ensaios intitulada *La letteratura americana e altri saggi* (1951), e constituem no seu conjunto a fonte principal para o estudo e compreensão das concepções pavesianas sobre o mito. Pavese, por outro lado, dirigiu na editora Einaudi, com Ernesto De Martino, uma notável colecção de estudos de religião, etnologia e psicologia, e foi leitor interessado de obras dessas áreas. Muito da sua obra funda-se, com efeito, numa concepção muito própria do mito, constituindo os *Dialoghi* o culminar de um longo processo reflexivo, iniciado nos anos de 1943-44, quando se

encontrava isolado em Serralunga di Crea, meditando sobre aspectos da religiosidade popular, nomeadamente «sobre o que representava para um fiel um “sacro monte”, um santuário; não tendo deixado de reparar que o local sagrado se distinguia de todos os outros porque “ab origine” devia constituir um local mítico tocado pela divindade, ou seja, o local onde um dia aconteceu uma manifestação do divino, uma revelação...»³

Por outro lado, alguns poemas de *Lavorare stanca*, publicado em 1936, bem como a concepção que presidiu à elaboração dos mesmos, são já uma fractura nos propósitos aparentemente realistas do livro. O que são esses núcleos de sangue, de complexos rítmicos de que Pavese fala, chamando-lhes *imagens-narrativa* (*immagini-racconto*), senão construções *in nuce* da sua futura teoria do mito? *Lavorare stanca* é constituído por poemas relativamente extensos, em que a componente narrativa é notória, um pouco à maneira dos que compõem *Spoon River Anthology*, de Edgar Lee Masters, obra muito apreciada pelo escritor italiano, e várias vezes referida ao longo dos seus escritos ensaísticos, na qual encontramos um horizonte mítico-poético, com semelhanças com o que se nos depara na obra poética e narrativa de Pavese, tomando como referente a sua região natal, de que é paradigma o poema «I Mari del Sud». A poesia para Pavese resultava das projecções da sensibilidade actual na moldura fundadora, auroral, a que chama mito. É pois «essa imagem estática interior, embrionária, cheia de possíveis desenvolvimentos, que, está na origem de toda a criação poética.»⁴ Pavese vê esta imagem como um arquétipo fundador da mundividência pessoal, embora reflectindo necessariamente representações e visões de dimensão colectiva, denotando influência das leituras de Platão, um dos seus filósofos preferidos, e de Jung. «O meu gosto» – escreve – «pretendia de forma confusa uma

3 F. Pappalardo La Rosa, «Tracce e spunti del pensiero vichiano nella produzione letteraria di Cesare Pavese», in *Atti di convegno “Il mestiere di scrivere Cesare Pavese trent’anni dopo*, Santo Stefano Belbo, Centro Studi Cesare Pavese, 1982, p.128.

4 Cesare Pavese, «Il mito», in *La letteratura americana e altri saggi*, Einaudi Editore, Torino, 1990, p. 315. Salvo indicação em contrário, a tradução dos excertos citados é minha.

expressão essencial de factos essenciais, mas não a habitual abstracção introspectiva, expressa numa linguagem que, porque livresca e alusiva, de forma demasiado gratuita, passa por essencial.»⁵ Não se trata, assim, nem de uma poesia intimista, nem de uma poética que, numa linha mallarmeana, entendesse a linguagem na sua materialidade significante como o centro do fazer poético. Esse centro, em Pavese, está no próprio homem, enquanto ser vivo organizador de significação⁶, enquanto utilizador de uma sensibilidade com raízes longínquas nesses primeiros tempos em que tudo afinal definitivamente se joga: «Tudo se resolverá numa iluminação acesa pelos vários pensamentos e pelas sensações interligadas.»⁷ A poesia é um discurso do encontro, uma tradução do fantástico, do «selvático» (no sentido pavesiano do termo, que explicitarei mais adiante), uma maneira de conduzir a sensibilidade dentro das estruturas ou formas que, desde cedo, condicionam a nossa representação, as formas que cada um tem de abordar o mundo. Para Pavese, porém, estas formas não têm nada de apriorístico, não sendo iguais para todos os homens, tratando-se antes de construções pessoais na apreensão da realidade, que se vão formando nos primeiros tempos da existência, no confronto inicial do eu com o mundo. A escrita poética é uma paciente iluminação desses protótipos, na dinamização das imagens-narrativa que configuram um impulso de retorno, de revisitação das coisas, como as define o nosso desejo, a nossa memória, numa ânsia de absoluto: «O poeta, como é justo, aspira à imobilidade natural e sacral, ao silêncio, à

5 Cesare Pavese, *Il Mestiere di Poeta*, in *Lavorare stanca*, Einaudi Editore, Torino, 1968, p. 124. Existe tradução portuguesa (de Carlos Leite): *Trabalhar Cansa*, Cotovia, Lisboa, 2ª edição, 2008.

6 Expressando uma concepção muito semelhante, no contexto da narrativa, escreve Pavese no seu Diário: «(...) O narrar não é feito de realismo psicológico nem naturalista, mas de um desenho autónomo de factos, criados segundo um estilo que é a realidade de quem narra, único personagem insubstituível.», *Il Mestiere di vivere*, (Diario 1935-1950), Einaudi Editore, Torino, 1958 p.236. Existe tradução portuguesa, de Alfredo Amorim, *Ofício de Viver*, Portugália Editora, Lisboa, 1968, reeditada em 2004, pela Relógio d' Água, aumentada com alguns textos inéditos.

7 *Il mestiere di vivere*, cit. p. 64.

morte; a transformar as paixões humanas em mitos polivalentes, eternos, intangíveis.»⁸

Mito e criação poética são quase indissociáveis no pensamento de Pavese. A literatura existe na medida em que responde a um apelo da nocturnidade, no que é uma resposta para aquilo que não se vê claramente. Em anotação do seu diário, *Il Mestiere di vivere*, de 8 de Novembro de 1938, escreve: «O que estamos a escrever é sempre cego. (...) Conhecer um estilo, quer dizer que captámos uma parte do nosso mistério. E que daí em diante nos é proibido escrever nesse estilo.»⁹ Ou seja, a literatura acaba no momento em que o mistério cessa, em que o escritor sabe perfeitamente do que está a falar. Esta constatação surge em Pavese como uma ameaça pois, enquanto escritor, teme que um excesso de razão seja fatal para a escrita, anulando o esforço criador. A fábula mítica é justamente esse espaço indefinido que, consagrando um lugar ou um acontecimento como único, lhe dá um carácter absoluto e o afasta do mundo. Pavese di-lo de forma clara: «O mito é, em suma, uma norma, o esquema de um facto acontecido de uma vez para sempre, e retira o seu valor desta unicidade absoluta que o leva para fora do tempo e o consagra como revelação.»¹⁰ Fora do tempo e, consequentemente, fora do espaço, o mito está, por isso mesmo, sempre presente, porque muitos acontecimentos são a sua expressão vivida e actual, a sua «realização». Um exemplo disso, de âmbito colectivo, é dado por Pavese, falando no homem destemido de uma qualquer aldeia, que a ela volta depois de ter praticado um feito inaudito ou de ter andado por lugares de provação, o que, de certo modo, tornando-o um «herói», presentificaria os trabalhos

47

8 Cesare Pavese «La poetica del destino», in *La letteratura americana e altri saggi*, cit., p. 312.

9 Cesare Pavese, *Ofício de Viver*, Portugália Editora, Lisboa, 1968, p. 130. (tradução de Alfredo Amorim)

10 Cesare Pavese, «Del mito, del símbolo e d'altro», in *La letteratura americana e altri saggi*, cit., p. 272. Este ensaio poderá ser lido, em tradução portuguesa de Ana Hatherly («Do mito, do símbolo e doutras coisas»), in *Férias de Agosto*, Arcádia, Lisboa, 1965, pp 203-212.

e feitos de Hércules. A vida de todos os dias enche-se assim de ecos de algo que aconteceu uma única vez e que, por isso, é insubstituível, marcando matricialmente a realidade, e cujo significado resulta justamente do facto de elevar à esfera de eventos únicos e absolutos as sucessivas revelações das coisas, pelas quais estas viverão na consciência como esquemas normativos da imaginação afectiva. Assim, qualquer um de nós possui uma mitologia pessoal (débil eco da outra, da colectiva) que dá valor, um valor absoluto, ao seu mundo mais remoto, revestindo as pobres coisas do passado de um ambíguo e sedutor lugar dentro de nós, onde, como num símbolo, parece reassumir-se o sentido de toda a vida. O mito está inscrito na memória do homem, já que é sua condição esse «território branco», sem espaço e sem tempo, da infância (do homem, da humanidade), embora só a experiência ulterior, convocando-a através de inapreensíveis mecanismos, onde as primeiras marcas repousam, permita falar propriamente em mito: «(...) rigorosamente não existe um ver as coisas pela primeira vez: o que conta é sempre uma segunda¹¹. De novo temos aqui a presença do pensamento platónico, mas também a de Giambattista Vico que Pavese muito leu e meditou. Com efeito, para o autor de *Scienza Nuova*, a vida é uma progressiva caminhada que vai da percepção sensível e da imaginação, ao pensamento conceitual. Através dos *corsi e ricorsi* da História, o homem evolui em muitos aspectos, mas, no essencial, permanece igual a si mesmo. O mito precede a reflexão, e a imaginação é tanto mais viva quanto menor é a razão lógica. As crianças retomam pessoalmente o processo histórico da humanidade. Os pagãos projectavam no mundo que os rodeava as imagens maravilhosas que a sua mente concebia, o que constituía uma tentativa poética de interpretação. O mundo físico e a metafísica dão origem aos seres mitológicos.

11 «É preciso saber que nós não vemos nunca as coisas à primeira vez, mas sempre à segunda. Então, descobrimo-las e recordamo-las ao mesmo tempo.», *La letteratura americana e altri saggi*, cit., p. 277.

Os mitos do artista e do homem têm assim um paralelo nos mitos dos povos. É na sua dilucidação, no esforço para o seu esclarecimento, no estabelecimento de ligações com os arquétipos desse mundo auroral que se deve procurar o sentido do presente e das suas vivências: «(...) não sabia que o instante duraria como um germe e que uma ânsia de agarrá-lo e conhecê-lo a fundo no futuro o dilataria para fora do tempo. Talvez esse instante fosse feito de nada, mas precisamente nisso residia o seu futuro.¹²» Pavese vê esta espécie de recordação que dá aos nossos gestos a consistência de uma repercussão e de uma descoberta, como um «estado de graça». Descobrir é assim recordar, e para desencadear este «estado de graça» é, por vezes, preciso muito pouco, um desses pequenos nada à espera de movimento de que a vida é feita, como no poema de Miguel Torga. As ideias presidem; cada um as descobrirá à sua maneira, dentro das suas próprias forças. Considere-se, por exemplo, a ideia de infinito, e veja-se como ela pode assumir formas e representações diversas, como a do famoso poema de Leopardi, que Pavese refere. Mas aqui já nos podemos estar a afastar das concepções sobre o mito e a entrar no campo das ideias recebidas pela poesia, pelas marcas deixadas em nós pelos símbolos poéticos. Falar é pois, também, criar realidade, isto é beliscar os mitos, invocar esse «universal humano», isolando-lhe o essencial numa descida aos mundos da origem. Furio Jesi, um dos mais destacados estudiosos italianos da problemática dos mitos, referindo-se ao «regresso à aldeia», que ocorre com várias personagens da galeria pavesiana, de que o mais paradigmático será o narrador de *La Luna e i falò* (*A lua e as fogueiras*), o último romance do autor, vê essa regresso como uma verdadeira catábase. Mas, na sua descida aos infernos, o Orfeu pavesiano não procuraria tanto recuperar Eurídice, como reencontrar-se a si mesmo.

12 Cesare Pavese, *Férias de Agosto*, Arcádia, Lisboa, 1965, p. 227 (tradução de Ana Hatherly).

Apesar da sua natureza particular no conjunto da obra pavesiana, *Dialoghi con Leucò* não é senão o culminar de todo um movimento de construção de um mundo de «teatralidade» que pouco tem a ver com o realismo, o que, na altura da publicação, terá deixado leitores e críticos confundidos, por se terem, de modo bastante facilitista, habituado a ver em Pavese um narrador e um poeta da realidade, em sentido estrito, se bem que, como vimos, a própria definição das «imagens-narrativa», associadas à obra poética inicial de Pavese, constitui já um elemento de diferenciação relativamente aos propósitos mais imediatamente realistas do livro, que viria a originar na obra de Pavese duas coordenadas fundamentais, profundamente ligadas entre si: o tratamento das relações sociais, da dicotomia campo-cidade, estrangeiro-terra natal (presente com nitidez em romances como *Paesi tuoi*, *Il diavolo sulle coline*, *La luna e i falò*), a que não será alheia a ideologia política do escritor e a sua filiação no Partido Comunista Italiano e, de um modo mais geral, ao ambiente geral da esquerda italiana nos anos que foram desde a ascensão do fascismo até ao imediato pós-guerra, e a vertigem experimentada desde cedo por Pavese pela antropologia das religiões, e pelos domínios do pensamento mágico e dos ritos. Pavese sempre se demarcou de projectos de estreita observância realista ou naturalista, vendo a poesia e a prosa narrativa como algo que depende muito mais do trabalho sobre as imagens internas, agitadas de modo um tanto ou quanto fantasmático, do que sobre uma realidade externa ao poeta. Já assim era nos dois importantes textos de reflexão sobre a actividade poética, «Il mestiere di poeta (a proposito di *Lavorare stanca*)» e «A proposito di certe poesie non ancora scritte», e prosseguiu nestes termos, nomeadamente nas reflexões do Diário, onde em 17 de Julho de 1944 encontramos a seguinte esclarecedora anotação: «Quando dizemos que a poesia é ritmo e não imitação, supomos precisamente estar a definir a natureza dessa forma de arte. Eis porque a nossa poesia deseja eliminar cada vez mais os objectos, como *substância* de palavras.¹³»

13 Cesare Pavese, *Ofício de Viver*, Portugália Editora, Lisboa, 1968, p. 279.

A singularidade dos *Dialoghi* não deve separar este livro dos demais pavesianos, pois a obra do escritor constitui um todo coerente, e bem cimentado que não aconselha um estudo desligado dos diversos títulos que a compõem.

Os *Dialoghi* foram escritos entre 1945 e 1947, a maior parte em Roma, quando Pavese aí se encontrava para incrementar a actividade da editora Einaudi, para a qual trabalhava, e os últimos cinco, em Turim. Na sucursal romana desta editora conheceu, em 1945, Bianca Garufi que aí exercia funções como redactora da revista «Passato e Presente». Entre os dois começou uma relação de amizade que, da parte do escritor, se transformou gradualmente em mais uma das suas complexas paixões, que, por não correspondida, deu lugar a um crescendo de tensão que a correspondência epistolar entre os dois bem revela. Mesmo assim, escreveram um pequeno romance a quatro mãos, que ficou incompleto e que foi publicado apenas depois da morte de Pavese. Trata-se de *Fuoco Grande* (1959), título da responsabilidade do editor, mas certamente sugerido pela co-autora que, no seu dialecto de origem, o siciliano, se usa para expressar situações sentimentais que se complicam. É pois no contexto deste «Focu ranni» (a expressão siciliana correspondente a «Fogo grande») que decorre a escrita dos *Diálogos*, cujo título, para além de se referir a Leucoteia, ou seja, Ino, a filha de Cadmo, pérfida rainha, tornada nereide, que passou a protectora dos mareantes, é também uma referência a Bianca (λευκός). Temos assim no próprio título, através de Leucoteia, uma alusão ao tema tão pavesiano da mulher como criatura caracterizada pela instabilidade e pela perigosa duplicidade de ser doce e maternal, mas, ao mesmo tempo destrutiva, tempestuosa e mesmo selvagem. A ideia, fortemente misógina, que Pavese nos transmite da mulher, nos seus poemas e nos seus romances tem, evidentemente, uma relação estreita com a história dos seus desaires e sofrimentos passionais, que vão desde Tina Pizzardo (a mulher da voz rouca), até à actriz americana Constance Dowling (Connie), cuja relação rompida pouco antes da morte de Pavese parece ter sido o factor mais imediato do seu suicídio, passando por Fernanda Pivano (uma sua antiga aluna), Bianca

Garufi e Romilda Bollati (Pierina), que conheceu em Bocca di Magra nas breves férias que antecederam o seu suicídio num hotel de Turim. Bianca Garufi está pois estreitamente associada a este livro, bem como aos poemas de *La terra e la morte*, pequena colectânea escrita de 27 de Outubro a 3 de Dezembro de 1945, imediatamente antes do segundo dos *Dialoghi* a ser composto, «A fera», no qual se tem visto uma reflexão inspirada na experiência sentimental de Pavese com Bianca Garufi e, de certo modo, um seu retrato comportamental. A importância disto é grande, pois vamos encontrar naqueles poemas, aspectos que estão intimamente relacionados com alguns dos principais temas dos *Dialoghi*, particularmente no diálogo referido, onde há indirectas alusões autobiográficas à relação entre os dois.

52 Como disse, este é um dos livros de que Pavese mais gostava, tendo-se mesmo referido a ele, numa carta a Davide Lajolo, como a tentativa de escrever as suas *Operette morali*. Ao colocar-se sob a sombra de Leopardi, Pavese denunciava bem a importância que atribuía a esta obra. Nos vinte e sete pequenos diálogos que a compõem, encontramos várias personagens da mitologia grega (e também poetas como Safo e Hesíodo) que discorrem sobre temas tão caros a Pavese como o destino e as suas leis, a natureza, o sangue e certos ritos com ele relacionados, a morte e a dor. Leucoteia, deusa ambígua, que, entre outras coisas, reflectirá o amor e o ressentimento de Pavese por Bianca Garufi, na sua luminosidade-nocturnidade, é também a mulher pavesiana, simultaneamente terra, mar e morte, encarnando o espírito selvagem tão incensado pelo escritor: «Vens sempre do mar e/dele tens a voz rouca, /Tens sempre olhos secretos/de água viva entre as sarças,/e a fronte baixa, como/céu de nuvens baixas./Revives de cada vez/como uma coisa antiga/ e selvagem, que o coração/já conhecia, calando-se.»¹⁴ Esta ideia do selvagem à qual Pavese tanto recorre, vem delimitada em «La selva», um dos ensaios de

14 «Sempre vens do mar», in *O vício absurdo*, & etc, Lisboa, 1990, p. 40. Tradução de Rui Caeiro.

La letteratura americana e altri saggi: «O selvático que nos interessa não é a natureza, o mar, a selva mas o imprevisto no coração dos nossos companheiros homens. (...) Ao princípio é apenas natureza: a cidade é uma paisagem, são rochas, altitudes, céu, súbitas clareiras, a mulher é uma fera, uma carne, um abraço. Depois torna-se palavra (...)»¹⁵. Mas a palavra esconde o objecto, ao mesmo tempo que faz aceder à «ordem do simbólico» (para utilizar um conceito de Lacan) e às neblinas do inconsciente onde se inscreve a «mitopeia infantil». Na concepção de Pavese há, assim, uma aproximação um pouco confusa entre o mito, o símbolo e a poesia, que o escritor nunca conseguiu esclarecer, embora tivesse procurado distingui-las com recurso à ideia de que na poesia há uma forte componente de invenção, que o mito desconhece, por estar totalmente submerso num clima de aderência, a que a razão, enquanto força de *distinção*, ainda não chegou: «A poesia procura frequentemente voltar à virgindade, recorrendo ao simbolismo, às recordações da infância e também aos mitos. Confessa sentir nestas formas espirituais uma alta tensão imaginativa que lhe dá coibiça, e julga que para fazer derivar esta tensão para o seu campo basta um acto da vontade. Recalca as formas do mito e do símbolo, esperando que neles torne a bater magicamente o coração. Mas esquece-se que sabe que inventa e que o mito, pelo contrário, vive da fé.»¹⁶

Pavese sempre deu uma particular atenção nos seus romances ao diálogo, com especial relevância em romances como *La spiaggia* (*A praia*) e *Tra donne sole* (*Entre mulheres sós*). Em «Si parva licet», invulgar texto, inserido nos *Racconti*, dá-nos mesmo uma conversa no paraíso, entre Adão e Eva. Os *Dialoghi con Leucò* terminam com um texto de falas sem rostos («Os deuses»), que condensam o que é o tema nuclear da obra. Embora algumas vezes qualificados como contos, os textos que aqui encontramos nada têm a ver com isso: o que caracteriza estas falas

15 *La letteratura americana e altri saggi*, cit., p. 291..

16 *Idem*, p. 275.

é uma eloquência, ao mesmo tempo sentenciosa e frágil, de personagens que meditam no interior de um forçado imobilismo. O que nestes diálogos se debate é uma problemática próxima d'«os universais do imaginário», segundo a expressão de Vico, presentes nos mitos gregos, mas actualizados na perspectiva do homem contemporâneo, saído do inferno da guerra: «Os *dialoghetti* conservam os elementos, os gestos, os atributos, os nós do mito, mas rejeitam a sua realidade cultural enraizada numa história de enxertos, imitações, derivações, etc. (que nos permite compreendê-lo). Rejeitam também o ambiente social (que levava os antigos a aceitá-lo)¹⁷». Pavese humaniza os deuses, marca-os com os sinais da fragilidade humana, instila-lhes a perplexidade e a dúvida, e parece retomar aqui algumas preocupações dos românticos alemães, nomeadamente de Hölderlin, sobre o trágico de um tempo de deuses indiferentes. Estes deuses já não são os deuses na sua sobrançeria clássica, mas seres magoados, ruídos pela ferrugem do desgaste, seres em debandada, virando as costas ao homem. Deuses e humanos parecem aqui reclamar a mesma ordem cósmica, ostentando um idêntico sentimento de perda. Num dos mais belos diálogos deste livro, Circe, recordando o seu encontro com Ulisses, diz a Leucoteia que «O homem mortal (...) só tem isto de imortal: a recordação que transporta consigo e a recordação que deixa.¹⁸» Mas a condição temporal do homem é, às vezes, quase desejada por alguns destes deuses, cansados duma eternidade da qual parecem desconhecer o sentido. Numa anotação de 20 de Janeiro de 1948, Pavese escreve no seu Diário: «Sinto-me triste, inútil, como um deus.¹⁹» Desta «humanização» dos deuses desavindos com a humanidade, volta o desejo do regresso ao selvagem, ao brutal, ao tempo titanesco. O selvagem é afinal um conceito residual, «é o que nos falta, o que não sabemos», o que desaparece com o conhecimento,

17 *Ofício de viver*, cit., p. 327.

18 Cesare Pavese, *Dialoghi con Leucò*, Einaudi, Torino, 1979, p. 116. Existe tradução portuguesa, de José Colaço Barreiros, *Diálogos com Leucò*, Assírio & Alvim, Lisboa, 2007.

19 Cesare Pavese, *Ofício de viver*, cit., p. 335.

o que o retorno à origem pretende recuperar. A teoria do selvagem é, em Pavese, uma espécie de metafísica: «O *selvagem* como tal não tem no fundo realidade. É aquilo que as coisas *eram*, enquanto inumanas. Mas as coisas, na medida em que despertam interesse são humanas.²⁰», isto é, tornam-se trágicas. Italo Calvino chamou a atenção para o facto de a obra de Pavese dever ser lida como se lêem os trágicos gregos. De facto, o grande tema destes Diálogos é a separação entre o humano e o divino, o afastamento dos deuses e a nostalgia que deixam, num tempo em que impera uma razão que os não pode acolher²¹: «E nós que vivemos longe, junto ao mar ou nos campos, perdemos essa outra coisa. – Que coisa, diz lá. – Sabes bem. Os encontros com eles.²²» É com este lamento com que termina o livro, cuja autoria é indefinida, que Pavese, tal como o autor do *Hyperion*, nos alerta para um tempo de sofrimento humano, e para os limites que este pode atingir, encontrando nessa fronteira o fundamento para o esquecimento dos deuses pelo homens, ao mesmo tempo que dá nota de um desinteresse e indiferença divinos e do afastamento dos deuses, bem como da procura das palavras adequadas para expressar essa perda. O desaparecimento dos deuses reinstala o reino do caos e transforma os homens em Titãs. A primeira edição do livro é de 1947, e a redacção dos Diálogos é desse ano e dos dois anos anteriores. A guerra acabara há muito pouco. Os seus efeitos e a destruição a que deu lugar fazem Pavese equacionar o futuro inquietante da humanidade e a sua relação com um passado perdido, e com uma natureza que deixou de ter qualquer halo sagrado e foi invadida (e pervertida) mesmo nos locais mais recônditos. Eros, falando a Tánatos, num dos diálogos, queixa-se:

20 *Idem*, p. 325.

21 A este respeito, escreve Pavese: «O fascínio dos mitos gregos nasce do facto de que posições inicialmente mágicas, totémicas, matriarcais, iniciadoras foram – graças à vigorosa elaboração do pensamento consciente que se deu nos séculos X-VIII a.C. – reinterpretadas, torturadas, contaminadas, enxertadas, de acordo com a razão, e assim chegaram até nós ricas devido a esta clareza e tensão espirituais, mas ainda misturadas a antigas e simbólicas significações selvagens.», in *Ofício de viver*, cit., p. 331.

22 Cesare Pavese, *Dialoghi con Leucò*, cit., p. 171.

«Desde os tempos do caos não se vê outra coisa senão sangue. Sangue de homens, de monstros e de deuses. Começa-se e morre-se no sangue.²³» Este livro, que muitos viram como uma fantasia de escritor infiel à atitude intelectual dominante de compromisso social e histórico, é, para além da mais completa ilustração da teoria pavesiana dos mitos, um notável testemunho do sentimento de perda, de abandono e deriva que se apoderaria do homem do pós-guerra.

23 *Idem*, p. 35.