



Patricia Peterle
Helena B. Carminati
Agnes Ghisi
Organizadoras

no
reverso
do
verso



no
reverso
do
verso



A publicação deste volume faz parte do projeto nº 436185/2018-0, financiado pelo Conselho Nacional de Pesquisa (CNPq).

Patricia Peterle
Helena Bressan Carminati
Agnes Ghisi
Organização

no
reverso
do
reverso

RAFAEL COPETTI
·EDITOR·

© 2022 Rafael Zamperetti Copetti Editor Ltda., para a presente edição.

Nesta edição respeitou-se o estabelecido no Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa de 1990, adotado pelo Brasil em 2009.

Conselho editorial

Álvaro Faleiros |USP|; Andrea Santurbano |UFSC|; Andréia Guerini |UFSC|; Annateresa Fabris |ECA/USP|; Aurora Bernardini |USP|; Giorgio De Marchis |Università degli Studi Roma Tre|; Leila de Aguiar Costa |UNIFESP|; Lucia Sá |University of Manchester|; Luciene Lehmkuhl |UFPB|; Mamede Mustafa Jarouche |USP|; Maria Aparecida Barbosa |UFSC|; Maria Lucia de Barros Camargo |UFSC|; Mariarosaria Fabris |USP|; Paulo Knauss |UFF|; Pedro Heliodoro Tavares |UFSC|; Rita Marnoto |Universidade de Coimbra|; Rosi Isabel Bergamaschi Chraim |Psicanalista|; Sandra Bagno |Università degli Studi di Padova|; Stefania Pontrandolfo |Università degli Studi di Verona|; Tania Regina de Luca |UNESP/Assis|

Editor *Rafael Zamperetti Copetti*

Coordenadora editorial *Fabiana V. Assini*

Assistente editorial *Rafaela Cechinel*

Projeto gráfico, capa e diagramação *Paulo Roberto da Silva*

Imagem da capa *Passeggiata Anita Garibaldi (2015), Patricia Peterle*

Preparação dos originais *Francisco Degani*

Revisão de provas *Fabiana V. Assini | Rafaela Cechinel*

A Editora valeu-se de seus maiores esforços para certificar-se de que todos os URLs dos websites externos a que se faz referência neste livro estejam corretos e ativos no momento de sua impressão. No entanto, a Editora não possui responsabilidade sobre os mesmos e por isso não pode garantir que permanecerão e com conteúdo apropriado. Todos os esforços foram feitos para rastrear os detentores dos direitos autorais sobre as imagens impressas neste livro. Caso tenhamos inadvertidamente omitido algum, teremos o prazer de incluir todos os créditos necessários em eventuais reimpressões ou edições posteriores.

2022 | 1ª Edição brasileira

Proibida a reprodução total ou parcial desta obra por qualquer meio salvo mediante expressa autorização por escrito da editora.

Todos os direitos desta edição reservados para todos os países à Rafael Zamperetti Copetti Editor Ltda.

Caixa Postal 5190

Trindade | Florianópolis | SC | Brasil | CEP 88040-970

Tel. ☎ 48 | 3234.8088

editora@rafaelcopettieditor.com.br | rafaelpettieditor.com.br

Foi feito depósito legal.

Impresso no Brasil | Printed in Brazil

Sumário

Apresentação	7
Primo Levi, poeta: o lúcido mensageiro do obscuro	11
Mariana Ianelli	
Versos que se voltam para o fora: a fauna e a flora na poética de Primo Levi	21
Helena Bressan Carminati	
Por que tempos difíceis fazem bons poetas? A poesia de Pasolini no <i>Novecento</i> italiano	35
Cláudia Tavares Alves	
“Iluminar a parte secreta de Pascoli”: o eixo Pascoli-Montale e a promoção de Pasolini da poesia dialetal na Itália dos anos de 1950.....	53
Gesualdo Maffia	
O coração lacerado: a poesia brasileira em direção a Pasolini.....	67
Gustavo Silveira Ribeiro	
A obra em versos de Elsa Morante.....	89
Marco Carmello	
Os ecos da fábrica: itinerários poéticos entre Vittorio Sereni, Giovanni Raboni e Fabio Franzin	125
Elena Santi	
Entre relações e contatos: breve caminhada pela poesia de Enrico Testa.....	139
Luiza Kaviski Faccio	
A falha no contemporâneo na poética de Fabio Pusterla.....	153
Prisca Agustoni	
Espiritualizar a carne, tornar carnal o espírito: considerações sobre dois sonetos de Veronica Franco	171
Yuri Brunello, José Juliano Moreira dos Santos e Rodrigo Câmara Guimarães	

Sobre Giorgio Caproni

Caproni além do século XX.....	181
Enrico Testa	
“Enfasi a parte” e o silêncio da palavra	197
Anna Dolfi	
Sobre <i>Versicoli quasi ecologici</i> de Giorgio Caproni: algumas notas....	217
Luigi Surdich	
<i>Versículos do contracaproni</i>	233
Lucia Wataghin	
As estações do sentido.....	245
Patricia Peterle	
A “tautousia” da palavra	275
Luigi Ferri	
Divagações sobre meios de transporte e modernidade em Caproni	291
Alencar Schueroff	
A presença feminina no primeiro Caproni: um olhar para Olga e Rina	305
Fabiana V. Assini	
O exílio de Giorgio Caproni em Roma: ruínas do “eu” e rastros da guerra	321
Agnes Ghisi	
Sobre os colaboradores.....	335

Apresentação

É num dos segmentos de *Brot und wein* que Hölderlin pergunta: “para quê poetas em tempos de penúria?”. A pergunta “para quê poetas?” desde então não cessou. Na verdade, o questionamento foi se deslocando ao longo das décadas, mexendo com o poético, ao mesmo tempo em que a própria crise da poesia ia sendo assinalada e registrada por críticos e poetas. Tanto se falou e se fala da crise da poesia, desse “evento” que para alguns parece integralmente anacrônico. Poderíamos tentar responder à pergunta de Hölderlin, mas todo o esforço tende ao fracasso, ao naufrágio. Nesse sentido, talvez, seja mais interessante aqui fazer com que a questão do poeta alemão, lido intensamente por Heidegger e mais recentemente por Agamben, se transforme em uma espécie de “nuvenzinha espectral” que acompanhe nossas leituras e incursões.

Sem dúvida alguma, a atmosfera que se respira não só no Brasil, mas em outros países mais ou menos próximos, tende a dar uma resposta de bate-pronto aos ouvidos da mecanicidade da nossa paisagem cultural. Ou seja, tende a descartar a poesia, e com ela tantas outras formas artísticas e do pensar, pela sua capacidade de não ser útil, de não ser pragmática, de não produzir. Ora, os pressupostos que sustentam tal olhar seguem na direção de uma linguagem tagarela, de uma língua “plastificada” (a língua de todos não é a de ninguém) que vai perdendo as suas infinitas possibilidades e formas. A língua da tagarelice, de fato, empobrece e sabota. Ela é uma ameaça às nossas relações, às relações com o dentro e o fora, sendo ela desprovida de qualquer intensidade, suas notas compõem tons de uma música estrídula que tenta a todo momento desencantar nossos ouvidos. Como nos lembra enfaticamente Agamben, em *O que é a filosofia?*: uma música não mais afinada corresponde a uma linguagem sem margens nem fronteiras, e a uma música que deu as costas para a própria origem corresponde uma política sem consistência nem lugar.

É, portanto, nessa relação mais íntima com a linguagem, com essa *coisa* que nos acompanha desde sempre, que só muito superficialmente acreditamos que “aprendemos” e “dominamos”, que é possível pensar a poesia, quando ela desativa e torna inoperantes as funções comunicativas e informativas, abrindo-as a um novo e possível uso. Se a antropogênese, o devir humano do ser humano não é um evento que se realizou uma única vez no passado, mas é um evento que não cessa de acontecer, ou seja, um processo em andamento em que esse pode se tornar humano e permanecer (ou se tornar) inumano, a linguagem tem aqui um papel central, ético e político em sua articulação com o mundo.

É talvez nesse sentido que é possível ler as palavras de Pier Paolo Pasolini colocadas como epígrafe por Carlito Azevedo em seu *Livro das postagens* (2016): “Já não podemos realmente estar de acordo: estremeço, / mas é em nós que o mundo é inimigo do mundo”. Versos do poema “Aos escritores contemporâneos”. Versos que fazem parte de *A religião do meu tempo*, incluído na antologia do poeta traduzida em 2015 (ano não menos significativo que o da publicação do livro de Carlito) por Maurício Santana Dias. Pasolini não descarta a tradição, mas numa relação mais do que singular com ela consegue tocar aqueles timbres identificados pelo amigo Giorgio Caproni na resenha de 1957, quando do lançamento de *As cinzas de Gramsci*: “a luta contínua para que a ideia de forma procure se refazer”. “Forma” que não se refere somente à forma da poesia, mas à(s) forma(s) da língua e inclusive às próprias formas-de-vida.

A poesia, nesse sentido, então, incide, desmonta, desloca, irrompe, configura-se como uma exigência diante do estar no mundo, do encontro-embate com a língua. Daqui, talvez, o título desta coletânea de ensaios, *No reverso do verso*. Ou seja, como ler o que pode estar atrás do verso (inclusive sua e sempre dimensão política), sua desmedida na aparência primeira que muitas vezes se apresenta de forma organizada e orgânica? Enfim, interrogar a própria problemática do sentido e seus jogos. Escrever, assim, também pode se configurar como uma recusa e certa vergonha, para lembrar Deleuze, diante da própria língua. Esgarçá-la e percebê-la em seu reverso é, portanto, uma possibilidade de reencontro.

No reverso do verso traz dezenove ensaios que buscam trazer à luz algumas das operações que deixaram marcas, mas também foram além das fronteiras da cultura da literatura italiana. A partir de olhares diferenciados e transversais, a primeira parte deste volume conta com Mariana Ianelli, Helena Bressan Carminati, Cláudia Alves, Gesualdo Maffia, Gustavo Silveira Ribeiro, Prisca Agustoni, Elena Santi, Marco Carmello, Luiza Faccio e Yuri Brunello, ao lado de Rodrigo C. Guimarães e José Juliano M. dos Santos, que mostram a força e a centralidade da poesia italiana, que em alguns momentos é lida num enriquecedor diálogo através de outras latitudes. Primo Levi e Pier Paolo Pasolini ressoam nessas primeiras décadas do século XXI como necessárias e urgentes leituras, sobretudo nesse período pandêmico que vivemos. Giovanni Raboni, Vittorio Sereni e Fabio Franzin formam uma espécie de tríptico que fala sobre o trabalho na fábrica (ecos também da mecanicidade já mencionada). Fabio Pusterla e Enrico Testa representam vozes mais recentes e atuais, que tocam em questões do cotidiano, das relações e dos desconcertos vividos pelos seres humanos e não só. Num olhar praticamente inédito, a poética de Elsa Morante — e não sua prosa — vem esboçar uma atenção minuciosa à palavra, em diálogo com uma forma inovadora e única. Veronica Franco, por sua vez, permite um deslocamento para o que veio antes, com a retomada de uma voz do Renascimento, que ainda que distante temporalmente, nos permite respirar no presente.

A segunda parte é toda ela dedicada a um dos maiores poetas da segunda metade do século XX, Giorgio Caproni, que vem ganhando um público leitor cada vez maior por aqui depois da publicação da antologia *A coisa perdida: Agamben comenta Caproni* (2012), organizada e traduzida por Aurora Fornoni Bernardini, e pelo livro de ensaios críticos dedicados a questões fundamentais sobre o poético e sobre tradução, *A porta morgana* (2018). Essa seção é composta por dez ensaios de pesquisadores e pesquisadoras que são referências internacionais para os estudos capronianos e por pesquisadores e pesquisadoras mais jovens. Enrico Testa, Anna Dolfi, Luigi Surdich, Lucia Wataghin, Patricia Peterle, Luigi Ferri, Alencar Schueroff, Agnes Ghisi e Fabiana Assini trazem diferentes perfis desse magmático e seco poeta, fornecendo uma complexa montagem de sua trajetória.

Um agradecimento é devido às agências de fomento brasileiras, em particular, ao CNPq, que há mais de uma década vem constantemente apoiando pesquisas na área de italianística.

Primo Levi, poeta: o lúcido mensageiro do obscuro

Mariana Ianelli

“Muitos novos tiranos guardam nas gavetas o Mein Kampf de Adolf Hitler: talvez com algumas retificações ou certas substituições de nomes, pode ainda ser oportuno.”

(Primo Levi, 1986)

Em seus últimos anos de vida, Primo Levi não escondia seu descontentamento com o pouco interesse dos jovens por sua história. Em 1983, um ano antes da publicação de seus poemas reunidos no livro *Ad ora incerta* [Em hora incerta], chegou a comentar numa entrevista a Anna Bravo e Federico Cereja a impressão de que sua linguagem de sobrevivente de Auschwitz havia envelhecido: “Por um lado, confesso-o, estou cansado de ouvir colocarem-me sempre as mesmas perguntas. Por outro lado, tenho a impressão de que a minha linguagem se tornou insuficiente, de que falo uma língua diferente”.¹ Ele, que por décadas buscou ressaltar a especificidade do horror do nazista, viu-se então encurralado em sua própria narrativa, que, quase meio século depois, parecia já não suscitar uma verdadeira interlocução, como se, ao menos circunstancialmente, diferentes gerações deixassem de estabelecer contato e o tempo dos nazistas houvesse ficado para trás.

Não surpreende que, para muitos leitores contemporâneos, inclusive italianos, a poesia de Primo Levi seja redescoberta como novidade, como é o caso do escritor Marco Nicastro, que recentemente se dedicou a pensar os componentes líricos de *Ad ora incerta* num ensaio.² No Brasil, a primeira coletânea de poemas, *Mil sóis: poemas escolhidos*, lançada em 2019, apresenta 60 textos, fruto de uma atividade poética intermitente, que cobrem o longo período de 1946 a 1987, portanto, da época subsequente à guerra, com poemas próximos à experiência testemunhal do campo, às décadas mais distantes, de poemas mais ligados ao inconsciente e à fantasia dos contos do escritor. Convergem, assim, para essa poesia, o substrato de uma literatura concentracionária e o imaginário da uma escrita de invenção.

O interesse antropológico que acompanha o escritor, na condição de prisioneiro de Auschwitz, irá alimentá-lo ao longo dos anos, também em suas

¹ LEVI, Primo. *O dever de memória*: entrevista com Anna Bravo e Federico Cereja. Trad. Esther Mucznik. Lisboa: Edições Cotovia, 2010, p. 42.

² NICASTRO, Marco. “Salvarsi con le parole. Note sulla poesia di Primo Levi”. In: *La resistenza della scrittura. Letteratura, psicoanalisi, società*. Milano: Ladolfi Editore, 2019.

observações da natureza, de onde virão fantásticas e inquietantes associações entre bichos e homens em seus contos e poemas. Tão relevante quanto esse aspecto científico, do pensamento e da escrita de Primo Levi, é seu rico imaginário de leitor a atuar no próprio texto, em frequentes citações ou alusões a poemas, personagens históricas e literárias, passagens bíblicas. Do real ao simbólico e vice-versa, o *Inferno* de Dante incorpora-se à realidade do campo, ou, num sol que se põe através do arame farpado, ele sente na carne “a noite infinita” de um verso de Catulo.³ Também Etty Hillesum, que em 1943 se tornou interna do campo de Westerbork, no norte da Holanda, via páginas bíblicas se presentificando diante dela, por exemplo, a babel das línguas ou a imagem dos judeus no deserto. É, no entanto, no esfumaçamento dos contornos do *Lager*, nas transmutações simbólicas dos poemas finais, que Primo Levi repotencializa sua linguagem, como em “*Sidereus nunci*” [O mensageiro sideral] e “Um vale”, ambos de 1984.

Marco Belpoliti, crítico da obra de Levi, relaciona os poemas e contos do autor à sua obra noturna, enquanto os livros testemunhais, em primeira pessoa, seriam seus livros diurnos. Essa definição por contraste é resgatada por Belpoliti⁴ de textos do próprio Levi em *La ricerca delle radici* [A busca das raízes], de 1981. O noturno, ou o obscuro, dos poemas, tem igualmente a ver com aquele apagamento dos contornos da experiência e a participação do inconsciente, o que não significa que disso resulte um texto obscuro em termos verbais ou intelectuais. É conveniente lembrar que Levi preferia o dizível ao indizível, que lhe importava, como uma questão moral, de compromisso humano, conseguir se comunicar. Vem daí sua cautela com a obscuridade da poesia de Paul Celan, para ele, reflexo da obscuridade do destino de uma geração, como fadada a extinguir-se, fechada em si mesma (capítulo “Fuga di morte” [Fuga de morte] de *La ricerca delle radici*). Levi buscava ser compreendido em sua obscuridade, pode-se dizer, assim, que buscava exprimir com clareza uma obscuridade subjacente.

“A morte é uma flor que só abre uma vez”,⁵ diz Celan na abertura de um de seus célebres poemas, de 1950. Levi, por sua vez, encarna essa flor em seu poema “Agave”, de 1983, flor de uma planta nem útil nem bela, com folhas espinhosas, vinda de um país cruel. Encarna, dessa flor, sua língua de difícil compreensão para os homens, e assim diz: “Esperei muitos anos até expressar / Esta minha

³ Poema “Pôr do sol em Fòssoli”, cujos três últimos versos são de Catulo: “Possam os sóis decair e voltar: / Para nós, quando a breve luz se apaga, / Há que dormir uma noite infinita”. (LEVI, Primo. *Mil sóis: poemas escolhidos*. Seleção, tradução e apresentação de Maurício Santana Dias. São Paulo: Todavia, 2019, p. 31).

⁴ Da apresentação “Animais e Fantasmas” em *O último Natal de Guerra*, coletânea de contos em LEVI, Primo. *O último Natal de guerra*. Trad. Maria do Rosário Toschi Aguiar, São Paulo: Berlandis & Vertecchia, 2002.

⁵ CELAN, Paul. *A morte é uma flor. Poemas do Espólio*. Trad. João Barrento. Lisboa: Cotovia, 1998, p. 15.

flor altíssima e desesperada, / Feia, lenhosa, rígida, mas lançada ao céu. / É nossa maneira de gritar que / Vou morrer amanhã: me entende agora?”⁶ Talvez alguém se lembre de “A flor e a Náusea” de Carlos Drummond de Andrade em *A Rosa do Povo*, publicado originalmente em 1945: “Sua cor não se percebe. / [...] / É feia. Mas é realmente uma flor”.⁷ O que se vê, o que se toca, não é delicado nem inefável, é o real mais bruto e substantivo, no entanto, essencialmente, é também criação, tem linguagem própria, mistério, potência simbólica.

O fundamental da poética de Levi reside nesta pergunta: “me entende agora?”. Seus poemas como que operam um combate contra seu próprio descontentamento com uma linguagem que lhe parecia ter envelhecido e uma narrativa que as novas gerações rejeitavam. Mauricio Santana Dias, no prefácio da coletânea *Mil sóis: poemas escolhidos*, relembra com pertinência o que pensava Levi quando da publicação de *Ad ora incerta*, nos anos 1980: que a poesia poderia se fazer um “instrumento portentoso de contato humano”.⁸ Seria preciso, em outros termos, trair a noção de especificidade do horror vivido em Auschwitz, esfumegar seus contornos históricos, para repotencializar sua mensagem. Seria preciso comunicar o obscuro transfigurando-o, dando-lhe feições animais, por exemplo, ou expressando-o na vida surda das coisas inanimadas, como no poema “Uma ponte”, de 1982.

O poema “Autobiografia”, de 1980, talvez seja o que melhor sintetize esse novo poder da linguagem de Levi. Depois das marcas autobiográficas, testemunhais, deixadas nos chamados livros diurnos (*É isto um homem?*, *Os afogados e os sobreviventes*, *O sistema periódico*, *A trégua*), surge uma “autobiografia poética”, de feições mutantes, inspirada na transmigração das almas de Empédocles. Peixe, cervo, salamandra, unicórnio, serpente, filósofo, poeta: tudo isso ele já foi, esse espírito velho que agora fala. Subjaz aí o vínculo com a condição de sobrevivente, porém com outra mirada — cósmica — sobre o tempo dos homens. “Já morri mil mortes em mil campos de concentração [...]. De uma ou de outra forma, já sei tudo”,⁹ diz Etty Hillesum numa anotação de 1942 em seus diários. É o que diz igualmente o espírito velho desse homem, que viveu e sobreviveu entre os homens, observando-os com interesse científico e também curiosidade lúdica, como um duplo leitor que manuseia e combina memórias de fatos e mitos, pessoas e personagens.

Uma comparação interessante que ainda se pode levantar é entre a “velha toupeira” de Levi (poema de 1982), que vive só, “insone / imperceptível sob os

⁶ LEVI, Primo. *Mil sóis: poemas escolhidos*. Op. cit., p. 101.

⁷ ANDRADE, Carlos Drummond de. *A Rosa do Povo*. Rio de Janeiro: Record, 1987, p. 17.

⁸ LEVI, Primo. *Primo Levi: conversazioni e interviste*. Marco Belpoliti (org.). Torino: Einaudi, 1997, p. 199.

⁹ HILLESUM, Etty. *Diário 1941-1943*. Trad. Maria Leonor Raven-Gomes. Lisboa: Assírio & Alvim, 2008, p. 211.

campos”,¹⁰ e a toupeira do poema “Muro das Lamentações”, do polonês Jerzy Ficowski. Prisioneiro no cárcere nazista de Pawiak, Ficowski levou o horror da *Shoah* para os seus poemas, também escritos ao longo de décadas após a Guerra, apenas em 1979 reunidos e publicados sob o título *A leitura das cinzas*. A toupeira de Ficowski “veste o luto / e desperta montículos / remorsos da terra”.¹¹ É um ser que se ocupa do que resta, que revolve o que foi silenciado e exuma a dor dos desaparecidos. A toupeira de Levi, por sua vez, escolhe o escuro, se alimenta de raízes, vive incógnita, e, mesmo sem usar os olhos, sabe aonde quer ir. Não está a desenterrar remorsos, ao contrário, até se diverte, “despontando de repente pra assustar os cães”.

A diferença na exploração dos subterrâneos por esses dois poetas, filhos da mesma obscuridade, revela algo importante sobre a poética de Primo Levi: um posicionamento prospectivo, que torna os leitores não mais, ou não somente, testemunhas indiretas do seu passado, mas legatários dele, destinatários de sua mensagem para amanhã. A velha toupeira, que sabe como se acautelar dos riscos e, sem pressa, contorna os obstáculos que lhe aparecem pelo caminho, vale-se da sua experiência em “navegar no escuro” e do escuro extrair seu alimento. Levi, em sua poética, não se ocupa de remoer as cinzas, rebuscar no vazio, revirar sobras, retalhos, estilhaços. Seu interesse está no ovo da serpente. No embrião terrível que poderá eclodir amanhã, “ao estalo de um sinal mudo” (“Poeira”, 1984).

O poeta é esse mensageiro do obscuro, o anjo da anunciação do ditador que ainda está para nascer, um anjo com asas de corvo, que não escamoteia o terrível da notícia nem a crueldade de dizer à mãe que carrega o germe da destruição: “Alegra-te, mulher”¹² do poema “Anunciação” de 1979. É ele o mensageiro da peste vermelha no qual nem todos acreditam (“Huayna Capac”, 1978), o remetente da carta-anátema ao inimigo (“Para Adolf Eichmann”, 1960), o que se dirige aos “poderosos da terra, donos de novos venenos”¹³ em “A menina de Pompeia” de 1978). É, ainda, a mosca com seu zumbido enervante repetindo “a única mensagem do mundo / Aos que atravessam a soleira”¹⁴ em “A mosca” de 1986, também o próprio morto a falar com o *partigiano* que passa (“Epígrafe”, 1952), o irmão humano que escreve aos que o sucedem para uma anamnese cósmica da “catástrofe reversa” de que tudo se originou:

Ouçam, e lhes valha de consolo e escárnio:
[...] Daquele único espasmo tudo veio:
O próprio abismo que nos cerca e desafia,

¹⁰ LEVI, Primo. *Mil sóis: poemas escolhidos*. Op. cit., p. 89.

¹¹ FICOWSKI, Jerzy. *A leitura das cinzas*. Trad. e org. Piotr Kilanowski. Belo Horizonte: Âyiné, 2018, p. 43.

¹² LEVI, Primo. *Mil sóis: poemas escolhidos*. Op. cit., p. 67.

¹³ Idem, p. 63.

¹⁴ Idem, p. 147.

O próprio tempo que nos engendra e arrasta,
 Tudo o que cada um já pensou,
 Os olhos de cada mulher que amamos,
 Milhares e milhares de sóis, e esta
 Mão que escreve.¹⁵

No poema “*Sidereus nuncius*”, a voz que fala é a de Galileu, portadora de revelações do Céu que os homens da Terra farão desmentir. Levi aproveita tanto a ciência da cosmologia quanto o Gênesis bíblico em seu jogo com escalas e perspectivas. Metaforiza, por exemplo, no jogo de xadrez, a fatuidade das guerras e suas leis, a fatuidade, em suma, de tudo o que é humano:

Agora que tudo acabou,
 Se apagaram o engenho e o ódio.
 Uma grande mão nos varreu do mapa,
 Fracos e fortes, sábios, loucos e prudentes,
 Brancos e negros a esmo, inermes.
 Depois nos lançou com chiar de brita
 Dentro da caixa escura de madeira
 E fechou a tampa.
 Quando outra partida?¹⁶

Do *Big Bang*, passando pelos “milhares e milhares de sóis” da existência humana, até os “mil sóis” da bomba atômica, vem o poeta nos lembrar que a fração de tempo que a história do homem ocupa dentro do calendário cósmico é mais irrisória que o tempo de vida de um inseto.

Vem do Céu de Galileu, do Inferno de Dante, do Inframundo, dos subterrâneos, do “lá embaixo” (como Levi se referia ao *Lager*), esse mensageiro que chega para contar aos de hoje (e os de hoje são sempre outros) o que viu com os próprios olhos, não apenas o vivido e acontecido, mas, sob outra perspectiva, transversal, do tempo e do espaço, o que agora está sendo gestado, “através / Das fendas, buracos das fechaduras, / Sem fazer barulho”,¹⁷ em “Ladrões” de 1985, como um mau agouro, o que, por enquanto, ainda dorme, mas “Abriga esporos milenares / Prenhes de danos por vir, / Crisálidas minúsculas à espera / De cindir, decompor, degradar: / Pura emboscada confusa e indefinida / Pronta para o assalto futuro”,¹⁸ em “Poeira” de 1984.

Levi quer comunicar, passar adiante: “escrever é um transmitir”,¹⁹ daí seus frequentes vocativos e poemas-cartas, a exemplo do comovente “Aos amigos”, um

¹⁵ Idem, p. 53.

¹⁶ Idem, p. 121.

¹⁷ Idem, p. 141.

¹⁸ Idem, p. 127.

¹⁹ LEVI, Primo. *La ricerca delle radici*. Op. cit., p. 211. “scrivere è un trasmettere”. Essa e as demais traduções, com exceção de outras indicações, foram feitas por mim.

dos últimos poemas, de dezembro de 1985. Amigos são todos os que por um momento cruzaram ou cruzam agora seu caminho, como o leitor recém-chegado. A todos o poeta invoca e reúne em torno do poema para pedir que se lembrem: “De nós cada um traz a marca / Do amigo encontrado na estrada; / Cada um o vestígio de cada um. / Para o bem ou para o mal / Na sensatez ou na loucura / Cada qual impresso em cada qual”.²⁰

Entre esses poemas-cartas de Levi, há dois que se destacam na coletânea brasileira: “11 de fevereiro de 1946” e “12 de julho de 1980”, ambos dirigidos a Lucia Morpurgo, sua mulher, com versos finais que literalmente (e no sentido subjetivo) elidem o tempo de mais de três décadas entre um poema e outro, como por efeito do PARACRONO de um de seus contos:²¹ “Retornei porque tu estavas lá” (1946) e “E que eu não estaria no mundo sem você” (1980). São poemas de amor que contrastam como estrelas dentro da obra noturna de Levi, como peças líricas de rara pungência em meio a uma poesia predominantemente antipatética. Marco Nicastro bem observa que esse amor pela mulher é o elemento que se coloca “como agarrado à vida”, talvez o único capaz de produzir um esquecimento benigno dos mortos e da morte em vida, a ponto de trair as próprias palavras de Levi na abertura de “Estrelas negras” (1974): “Ninguém mais cante o amor ou a guerra”.²²

Há quem mencione certo otimismo na obra de Levi, inclusive Marco Belpoliti, mas não parece justo considerar essa nuance de claridade em sua poesia, embora outras nuances possam ser observadas, como uma vitalidade mental que não despreza nem humor nem ironia, que inventa seu bestiário de seres inquietantemente humanos em sua animalidade, que recria, numa sobreposição de memória literária e experiência humana, geografias imaginárias da solidão e do esquecimento, não sendo imune a pequenos e simples prazeres dos sentidos, como os que arrola em “Despedida” (1974): “O perfume de musgo deste lago / O cheiro antigo dos sarmentos queimados, / O grasnido falastrão das gaivotas, / O ouro grátis dos líquens nas telhas”.²³

Existem limbos e vales onde a palavra não tem mais sentido. Em termos verbais, Levi não penetra esse espaço de incomunicabilidade, como se de fato esse lugar não pudesse ser acessado senão a sós, cada um por si, sem experiência partilhável. Mas o poeta acautela o leitor da existência desse indizível com a autoridade de quem já esteve ali — “Eu sei o que quer dizer não voltar” (“Pôr do sol em Fössoli”, 1964); “Há um vale que somente eu conheço. / [...] / A via de acesso a encontrei sozinho” (“Um vale”, 1984).

²⁰ LEVI, Primo. *Mil sóis: poemas escolhidos*. Op. cit., p. 143.

²¹ Em “Xeque-mate para o tempo”, conto de 1986, incluído na coletânea brasileira *O último Natal de guerra*. Op. cit.

²² LEVI, Primo. *Mil sóis: poemas escolhidos*. Op. cit., p. 57.

²³ Idem, p. 59.

“Ficou tarde”, o poeta declara repetidas vezes em “Encargos pendentes” de 1984, resta pouco tempo:

Gostaria, se possível,
de me afastar em silêncio
[...] Suspender sem estridores
O pistão obstinado dos pulmões,
[...] Se não fosse pelos que ficam,
Pela obra ainda inacabada
(Toda vida é inacabada),
Pelas dobras e chagas do mundo.²⁴

A razão poética suplanta a lógica nesse desejo de fazer parar o coração não fosse o próprio coração. Nesse ponto, a voz de Levi ecoa nestes versos de Ficowski: “quero chegar a tempo / mesmo que tarde demais”,²⁵ poema de abertura de *A leitura das cinzas*. Uma obra o mantém atado à vida, como uma ética, um compromisso com os legatários não apenas de seu testemunho, mas também dos mínimos sinais precursores do horror. “Meditai” é sua exortação a amigos e inimigos.²⁶

Na coletânea brasileira, outros poemas além do citado “Encargos pendentes” tratam especialmente da escrita e da criação de uma obra, não sem ironia, como no poema “Um ofício” de 1984:

É um belo trabalho, não? Honrado pelo tempo,
Antigo sessenta séculos e sempre novo,
Com regras precisas ou então lassas,
Ou sem regras, como mais lhe agrada.
Assim se sente em boa companhia,
Não ocioso, não perdido, não sempre inútil,
Nimbado e togado,
Imantado de bisso, laureado.
Só tenha cuidado com a soberba.²⁷

Esse traço irônico, como em outros poemas a presença do humor, para um poeta marcado por sua história, pelos outros e por grande parte da literatura que produziu, não se conforma a um aspecto estilístico apenas. É um traço daquela parte clara, tenaz, da lucidez de espírito e implacável consciência crítica de Levi.

²⁴ Idem, p. 133.

²⁵ FICOWSKI, Jerzy. Op. cit., p. 41.

²⁶ Exortação que se encontra em vários poemas, por exemplo, em “*Shemà*”, de 1946: “Meditai que isto aconteceu: / Vos comando estas palavras” e “A menina de Pompeia”, de 1978: “Tristes guardiães secretos do trovão definitivo, já nos bastam em demasia as aflições dadas pelo céu. / Antes de apertar o botão, parem e reflitam”.

²⁷ LEVI, Primo. *Mil sóis: poemas escolhidos*. Op. cit., p. 107.

Se, na década de 1980, Levi não escondia sua impotência em explicar a si mesmo e aos jovens o porquê do horror da *Shoah*, entre outros horrores do século XX, sua poesia da mesma época reúne os “invencíveis porque vencidos” em um novo exército, no poema “Canto dos mortos em vão” de 1985:

O exército dos mortos em vão,
 Nós do Marne e de Montecassino,
 De Treblinka, de Dresden e Hiroshima:
 E estarão conosco
 Os leprosos e os tracomatosos,
 Os desaparecidos de Buenos Aires,
 Os mortos do Camboja e os que vão morrer na Etiópia,
 Os derrotados de Praga,
 Os exangues de Calcutá,
 Os inocentes massacrados de Bolonha.²⁸

A essa altura, portanto, não ganha mais destaque o *Lager* em seu horror específico. O mesmo ocorre no poema “A menina de Pompeia”, de 1978: aí aparecem, lado a lado, a menina petrificada de Pompeia, a “menina de Holanda murada entre quatro paredes”, a estudante de Hiroshima convertida em sombra no muro “pela luz de mil sóis”. Nesse caso, outras nuances se acrescentam a esse novo grupo, se comparado ao “exército dos mortos em vão”. A menina de Pompeia, não sendo vítima de uma calamidade humana, é a “testemunha terrível / De quanto importa aos deuses nossa orgulhosa semente”.²⁹ O que as une, a essas meninas, é que todas são sementes perdidas e, em cada uma, está a morte do futuro. Levi faz sua incursão não mais apenas às cinzas do passado, mas às cinzas do futuro, de onde o sentido prospectivo da sua linguagem, na poesia, e do poeta como mensageiro dos tempos, sejam eles remotos ou vindouros.

As questões colocadas em *Os afogados e os sobreviventes*, última obra do autor, de 1986, tornam a ser levantadas hoje, com assombrosa pertinência:

Em que medida o mundo concentracionário morreu e não retornará mais, como a escravidão e o código dos duelos? Em que medida retornou ou está retornando? Que pode fazer cada um de nós para que, neste mundo pleno de ameaças, pelo menos esta ameaça seja anulada?³⁰

Pois Levi não hesita em afirmar que pode acontecer novamente, em qualquer parte do mundo onde a violência cresça por razões diversas, fanatismos religiosos, interesses econômicos, conflitos raciais. O que fazer? Para ele, despertar os sentidos, estar atento aos menores indícios, lembrando a grande parte de

²⁸ Idem, p. 135.

²⁹ Idem, p. 63.

³⁰ LEVI, Primo. *Os afogados e os sobreviventes: os delitos, os castigos, as penas, as impunidades*. Trad. Luiz Sérgio Henriques. São Paulo/Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2016, p. 15.

colaboradores circunstanciais do horror, nazistas não por convicção política, mas por oportunismo, miopia, indiferença, estupidez, os chamados “surdos, cegos e mudos”.

Quase quarenta anos decorridos da publicação desse último livro, a pouco tempo do desaparecimento dos sobreviventes dos campos que ainda restam, quando já amadurecem as gerações de seus netos e bisnetos, o que parecia algo longínquo como lápide histórica, para os jovens de 1980, torna-se tão vivo e próximo a ponto de a lúcida percepção de Levi, do mundo à sua volta, soar premonitória nestas palavras:

A violência, ‘útil’ ou ‘inútil’, está sob nossos olhos: propaga-se, em episódios intermitentes e privados, ou como ilegalidade de Estado [...]. Só espera o novo histrião (não faltam os candidatos) que a organize, a legalize, a declare necessária e devida, e que contamine o mundo.³¹

O despertar dos sentidos para os indícios do horror é o que a poesia de Levi opera, ou se dispõe a operar, no presságio do corvo, na anunciação do anjo, em cartas a amigos desconhecidos de um tempo indeterminado. Eis a linguagem nova que encontra para sua mensagem. Uma linguagem propícia ao trabalho com vestígios e indícios. A criação de um bestiário próprio, o jogo de intertextualidades e citações, o imaginário dantesco, perspectivas cosmogônicas, tudo concorre para a figuração dessa mensagem lúcida elaborada com os recursos de uma matéria escura.

O pensamento científico do autor, químico de formação, seu rigor para a análise, por exemplo, deixa-se ensombrar pela fantasia, pelo repertório simbólico da palavra poética, que igualmente ensombra demarcações de território e tempo, ainda que todos os poemas apareçam datados com dia, mês e ano, numa “ordem ‘diarística’”, conforme observa o tradutor no prefácio da edição brasileira. Nesse ensombrecer da linguagem testemunhal, por assim dizer, também a mensagem de Levi se potencializa. Chega para os leitores de hoje em hora certa, reavivando, entre diferentes tempos, uma interlocução que, antes, parecia comprometida. Não falta à pertinência dessa mensagem, nas atuais circunstâncias mundiais, aquela sombria ironia, característica de Levi, expandindo-se da leitura de seus poemas para a leitura do presente contexto histórico com suas não dessemelhantes ondas de violência.

Vale ainda ressaltar a feliz escolha do título para a antologia brasileira, capaz de uma poderosa síntese da poética de Levi. Há, nestes “mil sóis”, o princípio e o fim do mundo, a paga em ouro ofertada ao intruso, o próprio curso dos dias e dos anos, além de uma lucidez feroz, irônica, impiedosa, terrível pelo que faz saber. O lúcido mensageiro dessa poesia poderá servir de ponte, agora, para os livros de contos e narrativas breves também já traduzidos no Brasil, a exemplo da coletânea *71 Contos de Primo Levi*.

³¹ Idem, p. 164.

De fato, estão entranhados na poesia de *Mil sóis: poemas escolhidos* elementos de uma dupla prosa, de testemunho e de ficção. Quem chegar aos contos de Levi, a partir dos poemas, tão menos conhecidos e comentados que sua literatura concentracionária, descobrirá um autor de nuances, invenções e múltiplos diálogos intertextuais, que denotam, como em sua poesia, o grande leitor que ele foi, ainda que ametódico, leitor por “vício familiar”:

Li muito, pois pertencia a uma família em que ler era um vício inocente e tradicional, um hábito gratificante, uma ginástica mental, um modo obrigatório e compulsivo de preencher os vazios do tempo, e uma espécie de fada Morgana na direção da sabedoria.³²

Dizendo-se um “escritor não-escritor”, Levi tinha em mente um tipo de leitor igualmente híbrido, curioso de muitas coisas. Talvez seja esse, realmente, o leitor mais apto a perceber, com olhos atentos, mas livres do aparato dos especialistas, o escritor em seus estratos de memória humana e simbólica para além dos contornos específicos do *Lager*, o leitor, em suma, mais apto a alcançar sua mensagem viva, nestes tempos, para além dos contornos da própria crítica.

³² LEVI, Primo. *L'altrui mestiere*. Torino: Einaudi, 2018, p. 20. “Ho letto molto perché appartenevo a una famiglia in cui leggere era un vizio innocente e tradizionale, un’abitudine gratificante, una ginnastica mentale, un modo obbligatorio e compulsivo di riempire i vuoti di tempo, e una sorta di fata morgana nella direzione della sapienza”.

Versos que se voltam para o fora: a fauna e a flora na poética de Primo Levi

Helena Bressan Carminati

Primo Levi (1919-1987) era um poeta de “horas incertas”, como costumava se definir. Ao contrário de sua prosa, escrita em momentos de dedicação intensa, num ritmo mais contínuo e rigoroso, seus poemas seguem o fluxo não linear de sua vida, acompanhando o passar dos anos, sendo publicados de forma conjunta somente em 1984, três anos antes de sua morte. Seus versos, brotando inesperadamente, como ele próprio dizia, carregam a dor e o trauma de Auschwitz, sem buscar tanto a precisão e a objetividade que regem a maioria de seus livros. Na poesia, Levi deixa escapar sua preocupação com o mundo por vir, que, apesar de estar presente em sua prosa, desta vez assume posições mais duras, obscuras — lembremos da obra *Há mundo por vir?*,¹ de Eduardo Viveiros de Castro e Déborah Danowski.

Tendo, ao longo dos anos, suas obras traduzidas para o português brasileiro, foi somente em 2019 que pudemos entrar em contato com uma parte menos conhecida do escritor italiano. Seus poemas foram traduzidos na edição intitulada *Mil sóis: poemas escolhidos*, que apresenta uma boa parte dessa produção, mas nem toda. Levi escreveu 81 poemas ao todo (que integram as duas seções de *Ad ora incerta*, *Ad ora incerta* e *Altre poesie*), e a edição brasileira contém 60, dentre os quais 40 de *Ad ora incerta* [Em hora incerta] e 11 de *Altre poesie* [Outros poemas]. A escolha cuidadosa foi tecida pelo tradutor, Maurício Santana Dias, que traduziu também os contos de Levi reunidos em *71 Contos de Primo Levi* (2005) e a obra *A chave estrela* (2009). Neste ensaio, portanto, analisaremos alguns poemas presentes na edição brasileira, para pensar o modo como a poesia primoleviana apresenta elementos centrais, como a fauna e a flora, sugerindo deslocamentos percorridos pelo autor ao longo dos anos.

Seus primeiros poemas de Levi, escritos entre as décadas de 1940 e 1960, dedicam-se, em sua maioria, a pensar a experiência de Auschwitz. Os temas orbitam em torno do trauma, dos dias desumanizadores vividos no *Lager*, como em “Shemà”, poema que abre *É isto um homem?*,² e “Levantar”, em que relembra o despertar de todas as manhãs com o comando estrangeiro *Wstawac*. Outros discorrem sobre a deportação, como “Segunda-feira” e “Pôr do sol em Fòssoli”.

¹ CASTRO, Eduardo Viveiros de; DANOWSKI, Déborah. *Há mundo por vir? Ensaio sobre os medos e o fins*. Desterro [Florianópolis]: Cultura e Barbárie: Instituto Socioambiental, 2014.

² Ver a dissertação de mestrado de Helena Bressan Carminati intitulada “*Considerai se é isto um homem*”: uma leitura de Primo Levi. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/226880>.

Assim, nesses primeiros anos, a busca por dizer o indizível e convocá-lo a partir da experiência-trauma se fazem presentes, como se os poemas seguissem o ritmo de suas primeiras publicações em prosa, *É isto um homem?* e *A trégua*.

No entanto, apesar da exigência pela palavra, pela tradução do mudo ao sonoro, da escritura à voz, como coloca Bruno Moroncini a respeito do testemunho em *Il discorso e la cenere* [O discurso e a cinza],³ Levi passa por momentos de ruptura que denotam um tipo de desesperança em relação ao mundo. É o que nos sugere o poema “Estrelas negras”, escrito em novembro de 1974:

ESTRELAS NEGRAS

Ninguém mais cante o amor ou a guerra.

A ordem de onde o cosmo ganhava nome se desfez;
As legiões celestes são um emaranhado de monstros,
O universo nos assedia, cego, violento e estranho.
O sereno está salpicado de horrendos sóis mortos,
Densos sedimentos de átomos triturados.
Deles emana apenas um desesperado peso,
Não energia, não mensagens, não partículas, não luz;
A própria luz desaba, rompida por sua gravidade,
E nós, germe humano, vivemos e morremos para nada,
E os céus se revolvem perpetuamente em vão.⁴

Ao iniciar o primeiro verso com uma negação, ordenando que ninguém mais cante, é como se Levi negasse o canto, a voz; não apenas sobre o amor, mas também sobre a guerra, isto é, o canto que o fez escrever. Em seguida, há uma linha em branco, um espaço que abre para o silêncio, concretizando a própria negação proposta pelo primeiro verso. Os versos que se seguem são atravessados pelo peso, pela sombra, e o universo e o sereno são capazes apenas de violência e horror. A ordem, palavra tão cara a ele, desfez-se; os sóis estão mortos, as legiões celestes transformaram-se em monstros, da luz à sombra. Os átomos, partículas tão pequenas, carregam um peso que, por sua vez, não é marcado apenas pela falta de leveza mas também pelo desespero, pela desesperança. No verso seguinte, uma frase inteira precedida de “nãos”, que recusam as palavras, cujos significados apontam para a grande empreitada de Levi: a tentativa de iluminar, de comunicar, de não esquecer. E o poema finda com os três últimos versos, que relegam ao humano uma existência ínfima, de germe, evocando ao mesmo tempo uma imagem quase infinita de céus que se revolvem eternamente, sem nunca cessar. Por meio desse poema, é possível perceber a dureza dos versos, que ofuscam a luz

³ MORONCINI, Bruno. *Il discorso e la cenere. Il compito della filosofia dopo Auschwitz*. Macerata: Quodlibet, 2006.

⁴ LEVI, Primo. *Mil sóis: poemas escolhidos*. Seleção, tradução e apresentação de Maurício Santana Dias. São Paulo: Todavia, 2019, p. 57.

tão almejada. Há um descontentamento com o universo que se reflete no modo com que o escritor se coloca na poesia. O imperativo da comunicação parece não encontrar espaço.

É na década de 1970, com a aposentadoria de seu ofício como químico, que Levi passa a colaborar ativamente com importantes jornais italianos, como *La Stampa*, cotidiano de Turim.⁵ Nesse momento, para além de uma postura engajada, assumindo discussões políticas da época, como por exemplo, o movimento negacionista, que assolava a Europa no período, sua escrita voltou-se também para o mundo natural, orgânico, cercado por flores e árvores, rios e montanhas, animais e protozoários, como nos artigos e ensaios: “Inventar um animal”, “O esquilo”, “As borboletas”, “Pavor de aranhas”, “O mundo invisível”, “O crânio e a orquídea”. Alguns anos depois de “Estrelas negras”, em 1980, escreve “Coração de madeira”, poema em que se ocupa da natureza, mais especificamente de uma árvore que ficava em frente à sua casa:

CORAÇÃO DE MADEIRA

É robusto o meu vizinho de casa.
Um castanheiro da avenida Re Umberto;
Tem minha idade, mas não parece.
Abriga pardais e melros e não tem vergonha,
Em abril, de expelir brotos e folhas,
Flores frágeis em maio,
Em setembro cachos de inócuos espinhos
Com lustrosas castanhas tânicas dentro.
É um impostor, mas ingênuo: quer fazer-se passar
Por êmulo de seu bravo irmão da montanha,
Senhor de frutos doces e fungos preciosos.
Não vive bem. Pisam-lhe as raízes
As linhas oito e dezenove do bonde
A cada cinco minutos; ele fica aturdido
E cresce torto, como se quisesse ir embora.
Ano a ano, sorve lentos venenos
Do subsolo saturado de metano;
Embebido da urina dos cães,
As rugas de sua cortiça se entopem
Com o pó séptico das alamedas;
Sob sua casca pendem crisálidas
Mortas, que nunca serão borboletas.
Todavia, em seu tardo coração de madeira,
Sente e goza o tornar das estações.⁶

⁵ Cf. CARMINATI, Helena Bressan; MACIERA, Aislan Camargo. Primo Levi além da literatura: um intelectual engajado. In: *Revista Italiano UERJ*, v. 11, n. 2, p. 11-29, 2020. Disponível em: <https://bit.ly/3yFpfgG>. Acesso em: 25 jun. 2021.

⁶ LEVI, Primo. *Mil sóis: poemas escolhidos*. Op. cit., p. 71.

Antes de propormos uma análise mais detida sobre o que o poema manifesta, destacamos a sensibilidade do poeta ao trazer reflexões e observações sobre aquilo que nos cerca, mas que poucas vezes somos capazes de perceber: a natureza e a relação que com ela estabelecemos. Este gesto reitera aquilo que parece ser um de seus grandes traços: a capacidade de Levi em transitar por diferentes motivos e temas, abarcando em sua literatura elementos variados. Seu caráter híbrido, portanto, não é somente uma característica pessoal que atravessa seus múltiplos ofícios, mas também uma parte de sua construção enquanto escritor.

Os versos iniciais de “Coração de madeira” indicam o tom que guiará o poema inteiro, isto é, a empatia e a abertura, suscitadas a partir da identificação do castanheiro como um ser vivo, dotado de feições e sensibilidades. Apresentando-o como seu vizinho de casa, Levi brinca ao comparar-se com ele; a árvore aparenta ser mais jovem. Em seguida, dá continuidade à sua apresentação, descrevendo seus brotos, folhas, flores e frutos. Na metade do poema, contudo, o tom jocoso e até divertido desaparece. O castanheiro “não vive bem”, diz Levi. Os versos seguintes, então, apontam para problemáticas importantes, abordando a relação violenta entre os seres humanos e a natureza. O castanheiro, robusto e frutífero, tem suas raízes pisadas pelo bonde. O bonde/trem (marca da modernidade, do progresso, que não vê obstáculos, pois vai destruindo-os por onde passa) que levava os prisioneiros para Auschwitz é o mesmo que agora atravessa as paisagens naturais, invadindo o espaço da natureza. Ao citar as máquinas, o poeta não deixa de chamar a atenção para a poluição causada pelos humanos, provocando uma série de danos à sua própria saúde e à saúde do planeta enquanto ser vivo. Mais uma vez, Levi nos faz olhar para imagens urgentes, agora não mais chamando a atenção para as relações humanas como o faz em sua prosa, mas sim para a relação dos seres humanos com o meio ambiente. A imagem inicial, de uma árvore forte e robusta, dá lugar a imagem de crisálidas mortas, que pendem sob suas cascas; o castanheiro não vive bem, e as lagartas não viram borboletas. Da mesma forma que os corpos no *Lager* não vivem, murcham, são formigas que compõem uma “fileira escura” como no poema de mesmo nome, escrito por Levi em 1980.

“Coração de madeira”, desse modo, apresenta dois momentos contrários, o da força e beleza da planta, e o da perda de vitalidade e envenenamento por conta da ação humana. Ao final, entretanto, Levi consegue ainda conservar e sustentar a sensibilidade do castanheiro, que, apesar de tudo, sente e contempla o tornar das estações. Há, do mesmo modo, uma espécie de humanização do castanheiro, que, assim como os seres humanos, tem um coração que sente, capaz de apreciação e encantamento, de sentir o vaivém das estações. Significativo também o fato de esta parte de seu corpo, o coração, conservar a matéria da qual a árvore é constituída, a madeira. O poeta reconhece a subjetividade da árvore, a potencialidade do seu sentir, sem que para isso seja necessária uma “humanização” por completo, isto é, um coração humano. A árvore sente, mas sente com o seu coração de madeira, com aquilo que lhe é próprio.

Nesse sentido, abrem-se, nesse momento, em sua poética, questões que habitam o mundo e que cada vez mais invadem nossos cotidianos. Não parece ser novo aquilo de que Levi nos fala; atentemos para o fato de que essas palavras foram escritas há quatro décadas. A destruição das florestas,⁷ a matança indiscriminada de animais e plantas, a poluição ocasionada pelas máquinas criadas pelo ser humano e as catástrofes ambientais se manifestam todos os dias e atingem lugares cada vez mais próximos de nós. Tudo parece nos levar à questão colocada pelo autor em 1947: é isto, mesmo, um homem? Que poderia se desdobrar em: é isto mesmo a humanidade?

Em outro poema, escrito em seu último ano de vida, em janeiro de 1987, Levi traz um aviso da fúria da natureza, que se manifesta numa tentativa de barrar e cessar as ações dos seres humanos. Trata-se dos versos de “Almanaque”:

ALMANAQUE

Continuarão correndo pro mar
Os rios indiferentes
Ou a transbordar ruinosos os diques
Obras antigas de homens tenazes.
Continuarão as geleiras
A crepitar consumindo o fundo
Ou precipitando repentinas
A extirpar a vida dos abetos.
Continuará o mar a debater-se
Cativo entre os continentes
Sempre mais avaro de sua riqueza.
Continuarão seu curso
Sol estrelas planetas e cometas.
Mesmo a Terra temerá as leis
Imutáveis da criação.
Nós não. Nós, linhagem rebelde
De muito engenho e pouco siso,
Vamos destruir e corromper
Sempre mais depressa
Logo, logo dilataremos o deserto
Nas selvas da Amazônia,
No coração vivo de nossas cidades,
Em nossos próprios corações.⁸

⁷ Pensando no contexto brasileiro e nas obras que têm sido publicadas recentemente, salientamos *A queda do céu: palavras de um xamã yanomami*, de Davi Kopenawa e Bruce Albert. O livro reúne conversas de mais de uma década entre Albert, antropólogo francês, e Kopenawa, ativista indígena yanomami, a respeito de temas importantes, como a destruição das florestas, as lutas indígenas e as catástrofes ambientais ocasionadas pelo ser humano. Destacamos também o escritor, ambientalista e líder indígena Ailton Krenak, que publicou *Ideias para adiar o fim do mundo* (2019) e *O amanhã não está à venda* (2020).

⁸ LEVI, Primo. *Mil sóis: poemas escolhidos*. Op. cit., p. 151.

No poema, há uma insistência do verbo *continuar*, repetido algumas vezes ao longo dos versos, dando a ideia de uma resistência infinita da natureza, enquanto a violência contra seus espaços continuar existindo. Significativos também são os verbos utilizados por Levi. *Transbordar*, *crepitar* e *debater-se* são respostas da natureza, que, diante da ação humana, revolta-se e reage, assumindo ações que impactam em grandes movimentos. Outro aspecto a ser pensado é a referência aos seres humanos como “nós, linhagem rebelde de muito engenho e pouco siso”, o que nos faz lembrar de “E nós, germe humano”, do poema analisado anteriormente, “Estrelas negras”.

A afinidade entre esses dois versos, para além da evocação aos seres humanos, é a presença do pronome “nós”. Tal pronome, muito utilizado na escrita de *É isto um homem?*, denota mais uma vez o fato de Levi trilhar o caminho de uma relação mútua entre quem escreve e quem lê. A linhagem rebelde e o germe humano somos todos nós: Primo Levi, que escreve, e nós, que o lemos. Além disso, é bastante relevante considerar que este foi seu último poema escrito em vida, em 2 de janeiro de 1987, já que faleceria pouco depois, em 11 de abril do mesmo ano. É também ao final do poema, nos últimos três versos, que se dá uma dinâmica bastante instigante. Criam-se imagens que vão do macro para o micro: a selva da Amazônia, o coração vivo de nossas cidades e, por fim, nossos corações. A destruição causada pelo ser humano inicia num espaço longínquo, na floresta. Em seguida, espalha-se pela cidade, até chegar aos nossos corpos. E aqui podemos lembrar das queimadas na Amazônia, que em 2019 acabaram por toldar o céu de muitas cidades brasileiras, dentre as quais a capital paulista, cujo céu escureceu repentinamente no meio da tarde.

“Almanaque”, portanto, reflete essa preocupação de Levi, que se intensificou em suas últimas décadas de vida, à medida que se aproximava, aos poucos, de temas como esse, relacionados a questões ambientais, que, não por uma coincidência, movem-se a partir de ações feitas pelos seres humanos. Se em *É isto um homem?* o humano já é intrínseco às questões propostas, agora ele é pensado mais uma vez como causador de grandes males, mas que, dessa vez, afetam os seres viventes de forma mais ampla. Ao perceber todos esses caminhos, a escrita de Levi vai condensando e incorporando mais elementos como as figuras animais, já presentes em seus contos, mas que agora tomam a palavra.

Por vezes, isso se dá de forma sombria, como nos poemas “O canto do corvo (I)” e “O canto do corvo (II)”, escritos em 1946 e 1953, respectivamente. O corvo, presença marcada na literatura (lembramos, instintivamente, de Edgar Allan Poe), chega de longe para trazer maus presságios, “Para encontrar sua janela, / Para encontrar seu ouvido, / Para trazer-lhe a terrível nova / Que lhe tire a alegria do sono / Que lhe corrompa o pão e o vinho”.⁹ São notícias de angústia, de morte que se presentificam nesse animal que persegue, que insiste em

⁹ Idem, p. 23.

aparecer, “Vou persegui-lo até os confins do mundo”,¹⁰ avisa a ave. É no poema “Fileira escura”, nas formigas que invadem a paisagem urbana que esse tom de negatividade continua. Mas há também aqui uma recusa: “Não quero escrever, / Não quero escrever sobre essa fileira / Não quero escrever sobre nenhuma fileira escura.”,¹¹ escreve Levi quando a busca pela linguagem não parecia mais dar conta do trauma experienciado. As formigas-prisioneiras são os corpos de Auschwitz, sobre os quais o escritor, num gesto de abertura e suspensão, dedica o poema.

Por outro lado, sua poética carrega também imagens menos pesadas, num ritmo descontraído, sem, é claro, deixar de lidar com as tensões exigidas. No poema “Aracne”, é a própria aranha a falar e insistir na construção de suas teias: “Tecerei outra teia para mim, / Paciência. Tenho paciência longa e mente curta, [...] / E tecerei outra teia, conforme / Àquela que você rasgou, passante, [...] / Tecerei outra teia para mim”.¹² Aqui, Levi joga com a relação entre as aranhas e nós, humanos. Se, de um lado, continuamos a rasgar suas teias, a aranha se defende anunciando que continuará a tecê-las. Interessante como a figura do animal assume a voz do poema e se impõe como um ser capaz de comunicar ao sujeito, nesse caso, o passante. E, além disso, a voz de Levi parece se identificar com a da aranha, que tenta reconstruir seu “meio”, sua casa, sempre ameaçado por um passante, pelo ser humano.

Imagem 1 — Aranha em fios de cobre, escultura¹³ feita por Primo Levi.



¹⁰ Idem, p. 43.

¹¹ Idem, p. 75.

¹² Idem, p. 87.

¹³ As esculturas feitas por Primo Levi vieram ao público recentemente, em uma exposição exibida em Turim, na Galleria d'Arte Moderna, aberta à visitação até 26 de janeiro de 2020. No mesmo ano, alguns meses depois, foi realocada para a Centrale dell'Acqua di Milano, na capital da Lombardia. No entanto, dessa vez, foi exibida de forma remota, por conta da pandemia ocasionada pelo coronavírus. Nomeada *Primo Levi. Figure*, e organizada por Fabio Levi e Guido Vaglio, a amostra foi inaugurada em 3 de dezembro de 2020. E curiosamente, a maioria das esculturas retratam figuras animais.

Nessas ressonâncias, há também o poema “A mosca”, dedicada ao animal que ronda os seres humanos, nutrindo-se de seus restos. É ela a dizer: “Tudo me nutre, reforça, beneficia; / Matérias nobres e ignóbeis, / Sangue, pus, refugos de cozinha: / Transformo tudo em energia de voo”.¹⁴ Voando por onde deseja, a mosca atravessa fendas, buracos, frestas, e se vangloria diante da finitude e dos limites do humano: “Aqui eu sou a senhora: / A única livre, solta e sã”.¹⁵

Nos poemas evocados até aqui, Levi parece apontar para a subjetividade dessas outras formas de vida, animal ou vegetal,¹⁶ sugerindo, desse modo, uma subjetividade do animal, perspectiva tematizada pelo etnólogo brasileiro Eduardo Viveiros de Castro, que estuda os pensamentos e as teorias desenvolvidas pelos povos ameríndios. Em seu texto *Os pronomes cosmológicos e o perspectivismo ameríndio*, o pesquisador apresenta uma concepção de subjetividade que se difere daquela pautada na centralidade do humano, uma vez que o perspectivismo ameríndio propõe um mundo habitado por diferentes espécies de sujeitos ou pessoas, humanos e não humanos, que o apreendem segundo pontos de vista distintos.

O animal, portanto, seria dotado de subjetividade, pois “É sujeito quem tem alma, e tem alma quem é capaz de um ponto de vista”.¹⁷ Isso não quer dizer que humanos e animais compartilhem de um mesmo ponto de vista, longe disso. O que a teoria baseada no perspectivismo ameríndio percebe é o fato de o ponto de vista localizar-se no corpo, o que implicaria diferentes perspectivas, visto que cada espécie possui uma pluralidade de corpos:

[...] os corpos são o modo pelo qual a alteridade é apreendida como tal. Não vemos, em condições normais, os animais como gente, e reciprocamente, porque nossos corpos respectivos (e respectivos) são diferentes.¹⁸

Não se trata, portanto, de humanizar animais ou animalizar homens, mas de compreender que cada espécie ocupa seu próprio espaço, e o faz existindo através de uma corporalidade, de um corpo físico, que, por sua vez, é dotado de sensibilidades e subjetividades.

Recuperando, então, a escrita primoleviana, percebemos que o escritor assume uma postura próxima dessa concepção não hierarquizada em relação

¹⁴ LEVI, Primo. *Mil sóis: poemas escolhidos*. Op. cit., p. 147.

¹⁵ Idem, p. 147.

¹⁶ Cf. *A vida sensível* (2010) e *A vida das plantas: uma metafísica da mistura* (2018), obras escritas pelo filósofo italiano Emanuele Coccia.

¹⁷ CASTRO, Eduardo Viveiros de. Os pronomes cosmológicos e o perspectivismo ameríndio. *In: Revista Mana*, [S. l.] p. 115-144, out. 1996, p. 126. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0104-93131996000200005>. Acesso em: 11 out. 2020.

¹⁸ CASTRO, Eduardo Viveiros de. Os pronomes cosmológicos e o perspectivismo ameríndio. Op. cit., p. 128.

aos animais e aos demais seres viventes. E, sobretudo em sua poesia, pode-se apreender um movimento de voltar-se para o exterior, para os limiares da existência humana, entendendo que há um mundo em sua inteireza, que necessita ser visto, considerado e respeitado.

Em uma entrevista concedida a Giovanni Tesio, em novembro de 1984, quando questionado sobre a frequência de animais e plantas em suas obras, Levi responde:

É fruto de uma curiosidade insatisfeita. [...] Para mim existe esse amor unilateral, satisfeito somente em partes. Amor pela natureza como um todo [...]. Nos animais há o enorme e o minúsculo, a sabedoria e a loucura, a generosidade e a vileza. Cada um deles é uma metáfora, uma hipótese de todos os vícios e de todas as virtudes dos homens.¹⁹

E, aqui, o olhar do químico é fundamental. A postura assumida por Levi diante desses seres não é apenas marcada pela empatia e pelo amor aos animais, mas advém de uma curiosidade científica, no sentido de observá-los com olhos de alguém que procura compreender. Em sua apreciação pelos animais, há também um olhar espelhado, que é capaz de ver os reflexos compartilhados entre humanos e não humanos. Nesse sentido, há também uma profunda admiração nutrida pelo escritor pela capacidade adaptativa dos animais. Seus mecanismos de defesa e sobrevivência suscitam em Levi ainda mais curiosidade. Não à toa, escreve “O caracol”, poema em que trata dos movimentos realizados pelo animalzinho quando o mundo externo não lhe favorece: “[...] E se o universo se tornar seu inimigo, / Sabe selar-se silenciosamente / Por trás de seu véu de calcário cândido / Negando o mundo e negando-se ao mundo”.²⁰

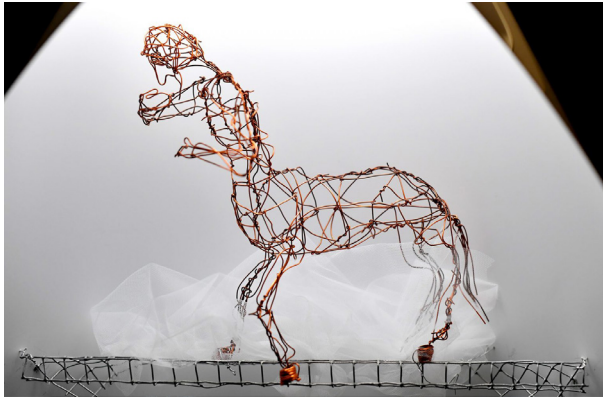
Na poética de Levi, portanto, os animais são trazidos por conta de uma admiração e uma curiosidade, mas não só. Sua presença é também uma maneira de lhes dar um espaço que, por muito tempo, lhes fora negado. Se, antes, os animais eram tidos como menores — a partir de uma perspectiva em que o homem era o centro —, agora são vistos como contínuos do próprio humano e como seres passíveis de subjetividades. Pensar sobre isso é o que faz Giorgio Agamben quando escreve *O aberto: o homem e o animal*. Tecendo considerações a partir de perspectivas de diferentes filósofos, dentre os quais o alemão Martin Heidegger, Agamben propõe, já no título da obra, uma abertura que caracteriza não apenas a relação entre o homem e o animal mas também a própria existência do animal

¹⁹ LEVI, Primo. *Opere complete III: conversazioni, interviste, dichiarazioni*. Organização de Marco Belpoliti. Torino: Einaudi, 2018, p. 47. “È il frutto di una curiosità insoddisfatta. [...] Per me esiste questo amore unilaterale, soddisfatto solo in parte. Amore per la natura in blocco [...]. Negli animali c'è l'enorme e il minuscolo, la saggezza e la follia, la generosità e la viltà. Ognuno di loro è una metafora, un'ipostasi di tutti i vizi e di tutte le virtù degli uomini”.

²⁰ LEVI, Primo. *Mil sóis: poemas escolhidos*. Op. cit., p. 105.

no mundo. Agamben ressalta que “O homem-animal e o animal-homem são as duas faces de uma mesma fratura, que não pode ser resolvida nem de uma parte nem da outra”.²¹ Ao colocar ambos os seres em um conjunto, podemos pensar na condição do centauro,²² tão cara a Levi. Enquanto homem-animal e animal-homem, são dois lados de uma mesma fratura: o Levi químico-escritor e o Levi escritor-químico são igualmente dois lados de uma mesma condição, que faz Levi ser o que é, daí a importância de ambas as partes.

Imagem 2 — Centauro em fios de cobre, escultura feita por Primo Levi.



Como sabemos, a animalidade do humano é um fato, mas o que o filósofo italiano sublinha é justamente essa abertura possível através da relação mútua entre homem e animal, que faz com que os animais mobilizem o pensamento humano. Embora não possuam consciência, são dotados de capacidades que não deixam de nos fazer questionar, como pontua a pesquisadora Maria Esther Maciel:²³ “Se o animal é o estranho que nós, humanos, tentamos agarrar e que quase sempre nos escapa, ele também é o nosso duplo [...] com sua presença inquietante e por vezes assustadora”.²⁴ Desse modo, a abertura proposta por Agamben é um movimento, uma condição, que consistiria em não encerrar nem humanos nem animais a partir de uma perspectiva distanciada, mas pensá-los enquanto um conjunto, em suas variadas interações e enquanto donos de suas subjetividades.

²¹ AGAMBEN, Giorgio. *O aberto: o homem e o animal*. Tradução de Pedro Mendes. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013, p. 62.

²² Primo Levi costumava se identificar com a figura mitológica do centauro. A figura surge tanto em sua literatura quanto em algumas de suas entrevistas. O primeiro aparecimento do termo surge no conto “Quaestio de centauris”, publicado em *Storie Naturali*. Na ocasião, em janeiro de 1966, em entrevista a Edoardo Fadini, Levi falou pela primeira vez sobre sua identificação com a figura, comparação essa que o acompanhou por toda a vida.

²³ Cf. MACIEL, Maria Esther. *Pequena enciclopédia de seres comuns*. São Paulo: Todavia, 2021.

²⁴ MACIEL, Maria Esther. *Literatura e animalidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016, p. 101.

Enquanto Agamben elabora tais questões em escritos teóricos, podemos pensar também no campo literário, na prosa e na poesia. Para além da escrita de Primo Levi, o animal aparece na produção literária de muitos escritores e escritoras. Na literatura brasileira,²⁵ por exemplo, podemos pensar em Clarice Lispector, Guimarães Rosa, Graciliano Ramos, Manoel de Barros, Hilda Hilst, Carlos Drummond, entre outros. É Drummond, inclusive, a compartilhar a figura de um de seus poemas com Primo Levi. Ambos, em épocas diferentes, escreveram versos dedicados à figura do elefante. No poema italiano, escrito em março de 1984, o elefante aparece como uma voz que conta a sua história e a dos seus. Leiamos:

O ELEFANTE

Escavem: irão encontrar meus ossos
 Absurdos neste lugar cheio de neve.
 Estava exausto da carga e do caminho
 E me faltavam o calor e a relva.
 Irão achar moedas e armas púnicas
 Sepultadas por avalanches: absurdo, absurdo!
 Absurda é minha história e a História:
 Que me importavam Cartago e Roma?
 Ora, meu belo marfim, nosso orgulho,
 Nobre, falcado como a lua,
 Jaz em lascas entre os seixos da torrente:
 Não foi feito para trespassar couraças
 Mas escavar raízes e atrair as fêmeas.
 Nós só combatemos pelas fêmeas,
 E sabiamente, sem derramar sangue.
 Querem saber minha história? É breve.
 O indiano astuto me aliciou e domou,
 O egípcio me aprisionou e vendeu,
 O fenício me recobriu de armas
 E me impôs uma torre na garupa.
 Absurdo foi que eu, torre de carne,
 Invulnerável, manso e assombroso,
 Forçado entre estas montanhas inimigas,
 Derrapasse em seu gelo nunca visto.
 Para nós, quando se cai, ninguém se salva.
 Um cego audaz buscou meu coração
 Com a ponta da lança, longamente.
 A esses picos pálidos no acaso
 Lancei o meu inútil
 Barrido moribundo: “Absurdo, absurdo”.²⁶

²⁵ Ver o capítulo “Zooliteratura moderna brasileira”, em *Literatura e animalidade*, de Maria Esther Maciel.

²⁶ LEVI, Primo. *Mil sóis: poemas escolhidos*. Op. cit., p. 113-114.

Primo Levi dá voz ao elefante, que já no início provoca: “escavem”. O animal, cansado, fala por aqueles que sofrem. Seu corpo robusto, forte, imponente e grande virou osso e está extenuado. A neve e o frio compõem o lugar onde ele está agora, e há nisso um contraste: enquanto sua natureza e seu lugar são o calor e a vegetação, o espaço para onde foi forçadamente deslocado é frio, rígido, duro; ele não está mais em casa. As moedas e as armas — indícios de um mundo capitalista — apontam para a ação humana, que não apenas é retratada no poema mas também convocada, ela mesma, a se repensar. O pronome “nós”, tão usado por Levi, dessa vez, marca uma diferença. Não indica um conjunto, um coletivo, mas define uma distância em que “nós” são os elefantes; e “vocês”, pronome implícito, os seres humanos.

Ainda nesses versos, temos a repetição da palavra “absurdo”, demonstrando a revolta por parte de quem fala, a inconformidade nas palavras do elefante. Em seguida, uma crítica à história e à História, com “H” maiúsculo, aquela que abrange a vida como um todo, a história social e política de uma nação, que controla a vida de seus sujeitos. Por fim, e mais uma vez, a ação dos homens e o desfazimento do elefante. Seu marfim nobre e imponente vira lascas; seu corpo robusto vira ossos. Resta o grito “absurdo, absurdo”, entoado em coro.

Nos versos de Drummond, contudo, a figura do elefante é outra. Enquanto em Levi está quase despedaçada em ossos, e a corporalidade do animal se dá por meio de fragmentos e lascas, no poema brasileiro temos um movimento criador, inventivo, que fabrica o animal com “um tanto de madeira” (lembramos do poema de Levi “Coração de madeira”): “Fabrico um elefante / de meus poucos recursos. / Um tanto de madeira / tirado a velhos móveis / talvez lhe dê apoio. / E o encho de algodão / de paina, de doçura”.²⁷ O eu lírico cria seu elefante, enchendo-o de algodão, paina e doçura. No tecer dos versos, as partes do animal vão aparecendo: primeiro as orelhas, as trombas, depois as presas e por fim os olhos.

Na segunda estrofe drummondiana, por sua vez, o elefante é deslocado, mas, ao contrário dos versos do escritor italiano, aqui é um movimento de busca: a busca do elefante por amigos, por relações. Seu corpo é feito de algodão e também de flores e nuvens, que dão a leveza de sua existência. Há, no entanto, a frustração:

Mas faminto de seres
e situações patéticas,
de encontros ao luar
no mais profundo oceano,
sob a raiz das árvores
ou no seio das conchas,
de luzes que não cegam
e brilham através

²⁷ ANDRADE, Carlos Drummond de. *Antologia poética*. Rio de Janeiro: Record, 2005, p. 168.

dos troncos mais espessos.
 esse passo que vai
 sem esmagar as plantas
 no campo de batalha,
 à procura de sítios,
 segredos, episódios
 não contados em livro,
 de que apenas o vento,
 as folhas, a formiga
 reconhecem o talhe,
 mas que os homens ignoram,
 pois só ousam mostrar-se
 sob a paz das cortinas
 à pálpebra cerrada.²⁸

O animal, que está ali a procura desse outro, dessas relações, “faminto de seres e situações”, embora apareça, não é visto. E sua procura não passa de uma tentativa de recuperação de um mundo natural: o luar, o oceano, as árvores e as conchas. No entanto, a ação destrutiva do humano, dos “homens que ignoram”, acaba por impossibilitar o que o animal deseja.

O elefante tem um passo que não esmaga as plantas, que se atenta a elas. Lembremos da imagem da linha do bonde, que passa por cima das raízes do castanheiro trazido por Levi em “Coração de madeira”. Diferentemente do bonde, o caminhar do elefante é cuidadoso e atento por onde passa, sugerindo o contrário do que habitualmente se pensa, dados sua grandeza e seu peso. Chega-se então à última estrofe, em que o elefante retorna fatigado, numa imagem que evoca o desmanche de sua figura. A cola se dissolve e suas fendas se abrem num gesto de desfazimento. Nesses últimos versos, há uma identificação do eu lírico com a figura criada: “eu e meu elefante, / em que amo disfarçar-me”, e por fim uma esperança: “amanhã recomeço!”²⁹

Perpassando por esses animais retratados poeticamente, sobretudo na poesia primoleviana, podemos pensar o próprio gesto de escrever o animal, que se dá através de uma língua que não é partilhada por ele. Nesse sentido, a escrita pode ser como um espaço de aproximação, apesar dessa não partilha linguística:

Por outro lado, mesmo que entre os animais e os humanos predomine a ausência de uma linguagem comum — ausência esta que instaura uma distância mútua e uma radical diferença entre os dois mundos —, o ato de escrever o animal não seria, paradoxalmente, também uma forma de o escritor minar essa diferença, promovendo a aproximação desses mundos e colocando-os em relação de afinidade? Falar sobre um animal ou assumir

²⁸ ANDRADE, Carlos Drummond de. Op. Cit., p. 170.

²⁹ Idem, p. 171.

sua *persona* seria, neste caso, um gesto de espelhamento, de identificação com ele. Em outras palavras, o exercício da animalidade que nos habita.³⁰

Exercício proposto por Primo Levi e praticado por ele em muitos de seus versos, e em outros de seus escritos. O encanto e a curiosidade pelo que está fora e também dentro é o que constitui a pluralidade da obra primoleviana. O centauro é Primo Levi, seu bestiário é parte dele. Humanidade e animalidade convivem e coexistem, assim como as muitas de suas facetas. Seus versos refletem seus movimentos, num contínuo entre fauna e flora, entre prosa e poesia. E este ensaio se faz num convite para adentrar nessa literatura que nos instiga a olhar o mundo com o microscópio que o autor italiano ganhara de seu pai aos 14 anos.

³⁰ MACIEL, Maria Esther. *Literatura e animalidade*. Op. cit., p. 85.

Por que tempos difíceis fazem bons poetas?

A poesia de Pasolini no Novecento italiano

Cláudia Tavares Alves

Conforme avançam os anos do século XXI, mantemos ao nosso alcance a literatura do século passado, em um gesto que reconhece a importância de autoras e autores que pensaram e escreveram sobre seu próprio tempo e que ainda têm muito a dizer aos seus leitores de hoje. Somos perpassados por essas leituras, por essas referências literárias, à medida que procuramos compreender os tortuosos caminhos de uma literatura que tem se equilibrado ao longo dos anos em uma corda bamba entre qualidade estética e posicionamento crítico. Se pensarmos especificamente sobre o contexto italiano do século XX, uma das tradições literárias em que tal equação foi investigada à exaustão, uma série de grandes escritores vêm à mente, e é natural adicionar a essa lista o nome de Pier Paolo Pasolini.

Ao lado de Eugenio Montale, Andrea Zanzotto, Giorgio Caproni, Franco Fortini, entre outros, Pasolini foi autor de potentes textos que refletiram sobre sua própria época e por isso se tornou um dos poetas centrais que se dedicaram a pensar criticamente a Itália do *Novecento*. O reconhecimento dessa centralidade ganha fôlego por se basear em escritos que estão o tempo todo contrabalanceando uma criação poético-estética com uma atitude de intervenção político-social, ambas características marcantes de sua poesia. Nesse sentido, é possível perceber que houve momentos em que a balança pendeu mais à preocupação com a forma poética metrificada e estruturada, sobretudo nas primeiras décadas de sua produção, e outros em que o tom crítico pesou mais, distanciando-se do uso de métricas e rimas e calcando em sua poesia um tom denunciativo da realidade.

Com isso em mente, vale a pena, então, voltar nosso olhar e nossa atenção a esses poemas, escritos entre a década de 1940 e a década de 1970, na tentativa de buscar um traço que particularize a produção poética de Pasolini no século XX, ao mesmo tempo em que o insira na geração de poetas e escritores que contemporaneamente eram perpassados pelas mesmas questões. Isso significa também, por consequência, reconstruir partes do percurso histórico ao qual sua escrita sempre esteve tão intrinsecamente atrelada, o que pode nos oferecer possibilidades de interpretação tanto de suas escolhas temáticas, quanto de seus movimentos formais, ambos interligados a um processo de constante transformação do fazer poético.

Dos poemas em Casarsa aos versos corsários

No ano de 1975, Pasolini tem uma atitude inusitada:¹ publica uma versão revisitada (isto é, reescrita, retraduzida e revisada) de uma série de poemas que haviam sido publicados há mais de 20 anos. A coletânea *La meglio gioventù* [A melhor juventude], editada pela primeira vez em 1954, reunindo os poemas friulanos escritos entre 1941 e 1953, dá origem à nova coletânea reformulada de *La nuova gioventù* [A nova juventude], a qual ganha o subtítulo “poemas friulanos 1941-1974”. Aqueles poemas escritos nos anos iniciais de sua produção poética, isto é, nos anos de 1940 e 1950, momento em que esteve bastante ligado física e afetivamente à região de Friuli, adquirem uma nova amplitude geográfica e temporal e passam a contemplar também os anos posteriores, quando o poeta já havia se transferido a Roma.

Na primeira edição do livro, é possível perceber a existência de uma preocupação quanto à métrica e às rimas, e a série “Romancero” é um exemplo disso. São poemas escritos com dísticos organizados em dois blocos de versos hexassílabos, isto é, com seis sílabas poéticas, e que descrevem a cena de uma pequena cidade italiana respeitando um esquema rigoroso de rimas: sempre no segundo bloco, rimas em pares a cada dois versos. As escolhas temáticas se voltam frequentemente à vida popular e aos movimentos que ali se realizavam diante da eminência de uma guerra: os jovens que deixam o vilarejo a caminho das batalhas napoleônicas — “Napoleone chiama la meglio gioventù”² —, as mães e as namoradas que permanecem nesse ambiente enquanto esperam o retorno de seus filhos e amados, o cotidiano de um ambiente rural. Especificamente no poema “A melhor juventude”, que encerra a série e também o livro homônimo, descreve-se a imagem de uma carroça que passa pela praça carregando jovens até a estação de trem, para partirem dali, não se sabe exatamente em qual direção, após o fim da guerra. Nessa descrição, vemos como esses jovens se comportam, cantando e bebendo vinho. São exemplares da melhor juventude, que migram em busca de algo que aquele lugar não lhes pode mais oferecer:

La miej zoventút

[...]

Un puc ciocs a ciàntin la matina bunora
cui fassolès ros strens atòr la gola,
e a comandin sgrausis quatri litros di vin

¹ Na “Presentazione dell'autore”, escrita em 1975 para *La meglio gioventù*, Pasolini declara: “Credevo che si trattasse di un vero e proprio caso letterario” [Creio que se trate de um autêntico caso literário]. PASOLINI, Pier Paolo. *La nuova gioventù: poesie friulane 1941-1971*. Ebook. Milano: Garzanti, 2016, p. 554.

² PASOLINI, Pier Paolo. *La meglio gioventù: poesie friulane*. Firenze: Sansoni Firenze, 1954, p. 127. “Napoleão chama a melhor juventude”. Todas as demais traduções são de minha autoria.

e caffè par li zòvinis che ormai tazin planzint.
 Vegnèit, trenos, ciamàit chiis-ciu fantàs ch'a ciàntin
 cui so blusòns inglèis e li majetis brancis.
 Vegnèit, trenos, puaràit lontàn la zoventùt
 a sercia par il mond hel che cà a è pierdùt.
 Puartàit, trenos, pal mond a no ridi mai pì
 chis-ciu legris fantàs paràs via dal país³

A melhor juventude

Cantam um pouco bêbados bem cedo de manhã
 com seus lenços vermelhos em volta da garganta,
 pedindo com voz rouca quatro litros de vinho
 e café para as moças que já choram caladas.
 Venham, trens, e carreguem esses jovens que cantam
 com seus blusões ingleses e camisetas brancas.
 Venham, trens, e carreguem pra longe a juventude
 a buscar pelo mundo o que aqui se perdeu.
 Levem, trens, pelo mundo a não rir nunca mais
 estes jovens alegres enxotados da aldeia⁴

Os versos que estão aqui reproduzidos foram escritos em friulano em 1953. A métrica e as rimas, portanto, foram pensadas não na língua em que o poeta geralmente falava, mas nessa língua que era a da experiência dos jovens descritos. Era o dialeto da região de Friuli, onde está localizada a cidade de Casarsa della Delizia, terra natal de Susanna Colussi, mãe de Pasolini, e também onde o poeta passou períodos de sua infância e juventude antes de ir viver definitivamente em Roma. Apesar de Pasolini ter colocado notas de rodapé em cada um dos poemas que compõem o livro, a fim de apresentar uma tradução ao italiano padrão, o esforço de registrar o dialeto da cidade materna demonstra o interesse linguístico de perpetuar, por meio da língua escrita, a língua oral (e, por consequência, a própria cultura) desse lugar de origem.

Nos ambientes bucólicos descritos nesses poemas, as paisagens e a vida (assim como a morte) dos camponeses eram as escolhas temáticas e imagéticas

³ PASOLINI, Pier Paolo. *La meglio gioventù: poesie friulane*. Op. cit., p. 147. As citações originais, em dialeto friulano, fazem-se necessárias pela sonoridade dos poemas, porém virão acompanhadas das traduções para o português, feitas por Maurício Santana Dias ou por mim, e em nota, estarão as traduções para o italiano padrão, feitas pelo próprio Pasolini. “La meglio gioventù”: “[...] Un poco ubriachi cantano, alla mattina presto, coi fazzoletti rossi stretti intorno alla gola, poi comandano rauchi quattro litri di vino, e caffè per le ragazze, che ormai tacciono piangendo. Venite, treni, caricate questi giovani che cantano coi loro blusoni inglesi e le magliette bianche. Venite, treni, portate lontano la gioventù, a cercare per il mondo ciò che qui è perduto. Portate, treni, per il mondo, a non ridere mai più, questi allegri ragazzi scacciati dal paese!”.

⁴ PASOLINI, Pier Paolo. *Poemas: Pier Paolo Pasolini*. Trad. Maurício Santana Dias. Alfonso Berardinelli (org.). São Paulo: Cosac Naify, 2015, p. 33.

mais recorrentes. E os lenços vermelhos nos pescoços dos jovens emigrantes indicariam, por sua vez, um signo político e social que complementaria as descrições mais afetuosas, como a da fonte d'água que abre os poemas friulanos de *Poesie a Casarsa* [Poemas em Casarsa], escritas entre 1941 e 1943:

Fontana di aga dal me país.
A no è aga pì fres-cia che tal me país.
Fontana di rustic amòur.⁵

Fonte d'água de minha vila.
Não há água mais fresca que em minha vila.
Fonte de rústico amor.⁶

“Dedica” [Dedicatória], de 1941, exalta os sinais positivos de uma vila que detém uma fonte que jorra ao mesmo tempo água fresca e amor rústico. Ou seja, cria-se poeticamente esse lugar protegido por suas características naturais, o qual não encontraria correspondência em nenhum outro lugar do mundo.

Quando “Dedica” é reescrito em 1975, para a coletânea *La nuova gioventù*, a relação com esse ambiente ressurgiu completamente alterada pelo passar do tempo:

Fontana de aga di un país no me.
A no è aga pì vecia che ta chel país.
Fontana di amòur par nissùn.⁷

Fonte d'água de uma vila não minha.
Não há água mais velha que naquela vila.
Fonte de amor para ninguém.

A água fresca, que inclusive não ocupa mais o posto de primeiro poema da nova série, tornou-se velha, e o amor que dali jorrava não é mais amor, pois agora não é direcionado a mais ninguém. É o fim daquele lugar protegido, que deixa de ser rústico e passa a ser contaminado por uma outra lógica de vida, como ficará claro em outros escritos dos anos de 1970.

O que separa uma coletânea da outra são experiências pessoais e históricas que afetaram profundamente a relação de Pasolini com o seu mundo. Na década de 1940, quando era um jovem de menos de 20 anos, o poeta ainda não havia sido acometido pela desilusão dos anos posteriores. O ápice dessa desilusão se deu na

⁵ PASOLINI, Pier Paolo. *La meglio gioventù: poesie friulane*. Op. cit., p. 15 “Dedica”: “Fontana d'acqua del mio paese. Non c'è acqua più fresca che nel mio paese. Fontana di rustico amore”.

⁶ PASOLINI, Pier Paolo. *Poemas: Pier Paolo Pasolini*. Op. cit., p. 25.

⁷ PASOLINI, Pier Paolo. *La nuova gioventù: poesie friulane 1941-1971*. Op. cit., p. 354. “Fontana d'acqua di un paese non mio. Non c'è acqua più vecchia che in quel paese. Fontana di amore per nessuno” (p. 355).

década de 1970, justamente quando ele se propõe a reestruturar seus poemas da juventude. Foram nesses anos que a sociedade italiana passou por um violento processo de consolidação do neocapitalismo e do consumismo do pós-guerra, o que levou o escritor a refletir criticamente sobre esse momento por meio de uma série de ensaios que serão reunidos nos livros *Scritti corsari* [Escritos corsários] e *Lettere luterane* [Cartas luteranas]. A Revolução Tecnológica, ocorrida entre os anos de 1950 e 1960 na Itália, teria sido responsável por mudanças significativas nas tradições sociais e culturais do país ao insuflar a produção e o consumo de mercadorias, culminando na padronização dos indivíduos, assim como na extinção de um mundo pré-capitalista,⁸ como aquele dos primeiros versos friulanos.

Por ora, é importante perceber que não se pode excluir a componente política e ideológica que perpassa também os poemas iniciais e que vai e volta entre temáticas diversas. Afinal, é nesse mesmo ambiente de purezas, onde ainda resiste a religiosidade e a tradição familiar, por exemplo, que aparece a crítica a classes sociais marcadas pela desigualdade, a qual será acentuada nos anos seguintes pelo neocapitalismo. Na série “Il testament Coran”, escrita entre 1947-1952, há um poema, “I dis robàs” [Os dias roubados], em que podemos ver antecipadas questões como essa, as quais não abandonarão as reflexões poéticas de Pasolini até os anos de 1970:

⁸ Nas palavras de Pasolini: “I ‘ceti medi’ sono radicalmente — direi antropologicamente — cambiati: i loro valori positivi non sono più i valori sanfedisti e clericali ma sono i valori (ancora vissuti solo esistenzialmente e non ‘nominati’) dell’ideologia edonistica del consumo e della conseguente tolleranza modernistica di tipo americano. È stato lo stesso Potere — attraverso lo ‘sviluppo’ della produzione di beni superflui, l’imposizione della smania del consumo, la moda, l’informazione (soprattutto, in maniera imponente, la televisione) — a creare tali valori gettando a mare cinicamente i valori tradizionali e la Chiesa stessa, che ne era il simbolo” [As “classes médias” — diria que antropologicamente — mudaram radicalmente: seus valores positivos não são mais os valores reacionários e clericais, mas são os valores (ainda vividos só existencialmente e não “nomeados”) da ideologia edonista do consumo e da consequente tolerância moderna de tipo americano. Foi o próprio Poder — por meio do “desenvolvimento” da produção de bens supérfluos, a imposição do desejo do consumo, a moda, a informação (sobretudo, de maneira impositiva, a televisão) — a criar tais valores jogando ao mar cinicamente os valores tradicionais e a própria Igreja, que era seu símbolo] (PASOLINI, Pier Paolo. *Saggi sulla politica e sulla società*. Walter Siti (org.). Milano: Mondadori, 1999, p. 308). Nesse ensaio de *Scritti corsari*, “Studio sulla rivoluzione antropologica in Italia” [Estudo sobre a revolução antropológica na Itália], publicado originalmente como “Gli italiani non sono più quelli” [Os italianos não são mais aqueles], em 10 de junho de 1974 no jornal *Corriere della sera*, o escritor apresenta uma de suas teses centrais sobre as mudanças sociais na Itália ao refletir sobre a “revolução antropológica” que teria ocorrido no país devido ao desenvolvimento capitalista. Esse será um dos argumentos que darão o tom corsário de seus escritos de jornais.

I dis robàs

Nos ch'i sin puòrs i vin puòc timp
de zoventùt e de belessa:
mond, te pòus stà senza de nos.

Sclafs da la nàssita i sin nos!
Pavèvjs ch'a no àn mai vut belessa
Muartis ta la galeta dal timp.

I siòrs a no ni pàjn il timp:
i dis robàs a la belessa
dai nuostri paris e da nos.

No finiràia il dizùn dal timp?⁹

Os dias roubados

Nós que somos pobres temos pouco tempo
de juventude e de beleza:
mundo, você pode ficar sem nós.

Escravos de nascença somos nós!
Borboletas que nunca possuíram beleza,
mortas no casulo do tempo.

Os ricos não nos pagam o tempo:
os dias de beleza roubados à beleza
de nossos pais e de nós.

Não acabará o jejum do tempo?

Todos os versos terminados em *timp* (tempo), *belessa* (beleza) e *nos* (nós) indicam um jogo de palavras que se alternam ao longo de todo o poema, organizado em três tercetos e uma estrofe de verso único, assim como outros poemas dessa mesma série. A beleza, esse antídoto do tempo, nunca é alcançável quando se é pobre: a juventude, ou seja, a beleza da juventude lhe é roubada pelo trabalho que favorece os ricos, há gerações e gerações. O eu lírico do poema, que se identifica como parte disso quando usa o *nós*, é um desses pobres de quem se rouba o tempo de vida desde o nascimento.

É possível perceber que a forma rígida acompanha os discursos ideológicos da poesia do início dos anos de 1950, entretanto, o expoente máximo desse encontro se dá provavelmente no livro *Le ceneri di Gramsci* [As cinzas de Gramsci],

⁹ PASOLINI, Pier Paolo. *La meglio gioventù: poesie friulane*. Op. cit., p. 104. “I giorni rubati — Noi che siamo poveri abbiamo poco tempo di gioventù e di bellezza: mondo, tu puoi stare senza di noi. Schiavi della nascita siamo noi! Farfalle che non hanno mai avuto bellezza, morte nel bozzolo del tempo. I ricchi non ci pagano il tempo: i giorni rubati alla bellezza dai nostri padri e da noi. Non finirà il digiuno del tempo?”.

publicado em 1957, em longos poemas como o homônimo “Le ceneri di Gramsci” e o “Il pianto della scavatrice” [O pranto da escavadora], além de “Una polemica in versi” [Uma polêmica em versos] ou “La Terra di Lavoro” [A Terra de Trabalho]. Fiéis a um esquema calculado de versos, os quais se quebram respeitando não pontos finais ou vírgulas, mas sim a suspensão entre sujeito e seu complemento ou predicado,¹⁰ esses poemas são compostos por tercetos à la Dante e regidos por rimas intercaladas, o que demonstra o trabalho métrico desempenhado pelo poeta em sua escrita. Além disso, há recorrência dos versos isolados, que finalizam alguns poemas com frases que amarram o que fora tematizado até ali, gerando no leitor um efeito de conclusão impactante.

O mesmo gesto do eu lírico que se via como um pobre, em “I dis robàs”, e o cuidado poético com os versos do início da década podem ser encontrados nos poemas escritos posteriormente, como em “Le ceneri di Gramsci”:

[...]

Come i poveri povero, mi attacco
come loro a umilianti speranze,
come loro per vivere mi batto

ogni giorno. Ma delle desolante
mia condizione di diseredato,
io possiedo: ed è il più esaltante

del possessi borghesi, lo stato
più assoluto. Ma come io possiedo la storia,
essa mi possiede; ne sono illuminato:

ma a che serve la luce?¹¹

[...]

Pobre entre pobres, assim como eles
me apego a esperanças humilhantes,
e como eles para viver combato

todo dia. Mas nesta condição
desesperadora de deserddado
eu possuo, possuo a mais exaltante

¹⁰ Para ilustrar essa ideia, é possível pensar na conhecida abertura do poema “Le ceneri di Gramsci”: “Non è di maggio questa impura aria / che il buio giardino straniero / fa ancora più buio, o l'abbaglia // con cieche schiarite... questo cielo / di have sopra gli attici giallini / che in semicerchi immensi fanno velo [...]” (PASOLINI, Pier Paolo. *Le ceneri di Gramsci*. Milano: Garzanti, 1957, p. 71). Na tradução de Maurício Santana Dias: “Não é de maio este ar impuro / que o escuro jardim estrangeiro / torna ainda mais escuro ou ofusca // com cegas claridades... este céu / de espuma sobre os áticos dourados / que em imensos semicírculos velam [...]” (PASOLINI, Pier Paolo. *Poemas: Pier Paolo Pasolini*. Op. cit., p. 57).

¹¹ PASOLINI, Pier Paolo. *Le ceneri di Gramsci*. Op. cit., p. 77-78.

das possessões burguesas, o estado
 mais absoluto. Mas, se possuo a história,
 ela me possui, e dela me ilumino:
 mas de que serve a luz?¹²

É verdade que o eu lírico que se identifica com os pobres, um pobre entre pobres, retorna nesse poema, porém há aqui um movimento que o diferencia dos pobres de dinheiro descritos no poema friulano. Entre a voz ativa dos verbos *apegar-se* e *combater*, conjugados por uma primeira pessoa em conflito, e a passividade de ser *deserdado* e *iluminado* pela história, esse outro eu lírico (que se manifesta agora pelo pronome *io*) se vê pobre de ilusões e de esperanças, enquanto que essa outra categoria de pobreza (marcada, por sua vez, pelo pronome *loro*), com a qual ele se identifica, não o exime de sua condição burguesa e reforça ainda mais sua sensação de não pertencimento. Sua condição é associada à possibilidade de possuir a história, de ser possuído pela história, e de poder ser iluminado por ela, isto é, de poder se tornar consciente desse seu próprio lugar na história.

Nessa perspectiva, não haveria mais dúvidas de que esse eu lírico é o próprio poeta Pasolini, que se distancia em todos os sentidos dos pobres friulanos. Ele continua a se identificar com o universo da pobreza, porém a partir do viés do intelectual burguês, do qual indubitavelmente passa a fazer parte, ainda que atento à realidade que o cerca: “[...] amando / o mundo que odeio — em sua miséria // desdenhosa e perdido — por um obscuro escândalo / da consciência...”¹³ O desafio de estar consciente desse mundo e de sua própria realidade, e apesar disso amá-lo ainda que odiando-o, está colocado. Somente por meio dessa consciência histórica é possível estar vivo. Mas existe qualquer possibilidade de vida enquanto amar e odiar se anulam mutuamente, eliminando também por consequência qualquer possibilidade de resistência por meio da paixão?

[...] Ma io, con il cuore cosciente
 di chi soltanto nella storia ha vita,
 potrò mai più con pura passione operare,
 se so che la nostra storia è finita?¹⁴

[...] Mas eu, com o peito consciente

¹² PASOLINI, Pier Paolo. *Poemas: Pier Paolo Pasolini*. Op. cit., p. 69.

¹³ Idem, p. 67. “[...] amando / il mondo che odio — nella sua miseria // sprezzante e perso — per un oscuro scandalo / della coscienza...”.

¹⁴ PASOLINI, Pier Paolo. *Le ceneri di Gramsci*. Op. cit., p. 84.

de quem apenas na história tem vida,
poderei agir com pura paixão ainda,
se sei que nossa história aqui se finda?¹⁵

“Mas de que serve a luz [...] se sei que nossa história aqui se finda”? A primeira pessoa do plural volta a aparecer: estaríamos todos vivendo a mesma história, a nossa história. O eu lírico não mais se afasta devido à sua posição social; pelo contrário, ele se inclui como parte dessa história que está para findar. É também a sua própria história porque de nada serve a luz que o ilumina, a consciência da consciência, reconhecer sua própria condição burguesa de esclarecimento. Há diante de si um mundo que está prestes a acabar e estar consciente disso não o salva; na verdade, o aproxima ainda mais daqueles pobres de quem o tempo — e o direito a uma história própria — lhes foi roubado. A afirmação desolada ainda é feita como uma pergunta, mas isso não diminui a conclusão dolorosa, a tomada de consciência que é sempre dolorosa porque coloca em questão sua possibilidade de agir. “Poderei agir com pura paixão ainda”, se provavelmente a própria pureza da paixão não existe mais?

Em “*Versi sottili come righe di pioggia*” [Versos finos como traços de chuva], publicado em *La nuova gioventù* entre os anos de 1973 e 1974, essa inserção na história é mais uma vez explicitada e a voz de Pasolini ressoa nos versos já corsários:¹⁶

[...]
Parla, qui, un misero e impotente Socrate
che sa pensare e non filosofare,
il quale ha tuttavia l'orgoglio
non solo d'essere intenditore

(il più esposto e negletto)
dei cambiamenti storici, ma anche
di esserne direttamente
e disperatamente interessato¹⁷

¹⁵ PASOLINI, Pier Paolo. *Poemas: Pier Paolo Pasolini*. Op. cit., p. 81-83.

¹⁶ Na Nota Introdutória aos *Scritti corsari* (1975), Pasolini pede que os leitores voltem aos seus poemas friulanos, que curiosamente são chamados de corsários e não corsários: “Non potevo raccogliere qui quei versi, che non sono ‘corsari’ (o lo sono molti più). Dunque il lettore è rimandato ad essi, sia nelle sedi già citate, sia nella nuova sede in cui hanno trovato collocazione definitiva, ossia *La nuova gioventù*” [Não podia reunir aqui aqueles versos, que não são ‘corsários’ (ou o são muitos mais). Portanto, o leitor é remetido a eles, tanto nos lugares já citados, quanto no novo lugar em que encontraram colocação definitiva, ou seja, *La nuova gioventù*] (PASOLINI, Pier Paolo. *Saggi sulla politica e sulla società*. Op. cit., p. 268).

¹⁷ PASOLINI, Pier Paolo. *Tutte le poesie*. Organização de Walter Siti. Milano: Mondadori, 2003, 2 v., p. 512.

Aqui fala um Sócrates mísero e impotente
que sabe pensar e não filosofar,
mas que no entanto se orgulha
não só de ser conhecedor

(o mais exposto e esquecido
das mudanças históricas, mas também
de nelas estar direta e
desesperadamente implicado¹⁸)

O eu lírico que é conhecedor das mudanças históricas retorna mais uma vez, ironicamente orgulhoso da impotência do seu conhecimento. Encontra-se desesperado, pois sabe que está diretamente ligado a essas mudanças históricas e que por isso é preciso manter seu interesse em denunciá-las — a todo custo. Nesse sentido, podemos perceber o corsarismo¹⁹ existente na sua poesia dos anos de 1970, quando vemos registrados os indícios da narrativa da sociedade burguesa como um mal maior. Esse mal que extermina todo o passado, toda a tradição e toda a possibilidade de sobrevivência dessa tradição e dessa outra cultura. É um mundo que marcha com os olhos vendados rumo ao desenvolvimento econômico sem se dar conta do que deixa para trás em detrimento desse avanço.

Gêneros à deriva: poesia ensaística, ensaísmo poético

Para pensarmos esse momento corsário da obra poética de Pasolini, podemos nos voltar à única tradução de sua poesia publicada no Brasil, lançada em 2015. *Poemas: Pier Paolo Pasolini* foi um livro organizado pelo crítico literário Alfonso Berardinelli em parceria com o tradutor, professor e também crítico Maurício Santana Dias, o qual foi responsável ainda pela tradução e pelas notas da antologia. Nesse volume precioso para os estudos pasolinianos no Brasil, observamos um panorama se formar a partir das escolhas de poemas que os organizadores propuseram. Estão ali alguns poemas dos *Diari* [Diários], escritos entre 1943 e 1953, os poemas friulanos de *La meglio gioventù* (1954), além daqueles publicados em *L'usignolo della Chiesa Cattolica* [O rouxinol da Igreja Católica] (1958) e, como não poderiam faltar, os poemas mais conhecidos de *Le ceneri di Gramsci* (1957). Da década de 1960, encontram-se poemas de *La religione del mio tempo* (1961) [A religião de meu tempo] e *Poesia in forma di rosa* [Poesia em forma de rosa]

¹⁸ PASOLINI, Pier Paolo. *Poemas: Pier Paolo Pasolini*. Op. cit., p. 231-233.

¹⁹ Termo que se refere ao momento da produção pasoliniana em que suas reflexões políticas e sociais se intensificaram e funcionaram como uma denúncia do modelo consumista, acompanhado da padronização cultural, instaurado na Itália a partir da Segunda Revolução Industrial. Faz referência ao título do livro *Scritti corsari*. Esse foi o tema de minha dissertação de mestrado, “O ensaísmo corsário de Pier Paolo Pasolini”, defendida em 2015 no Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas, sob orientação da Professora Maria Betânia Amoroso. Pode ser consultada em <https://doi.org/10.47749/T/UNICAMP.2015.945936>.

(1964). Finalmente, dos anos de 1970, foram traduzidos poemas de *Trasumanar e organizzare* [Transumanar e organizar] (1971), alguns dos poemas reescritos do friulano que, como mencionado, foram publicados em *La nuova gioventù* (1975) e o famoso poema “Il PCI ai giovani!” [O PCI aos jovens!], que foi publicado no livro *Empirismo eretico* [Empirismo herético] (1972). Ao final, uma surpresa ao reunir à seleção de poemas os ensaios “Il romanzo delle stragi” [O romance dos massacres], publicado no livro *Scritti corsari* (1975), e “I giovani infelici” [Os jovens infelizes], no livro *Lettere luterane* (1976).

Em *Empirismo eretico*, um livro essencialmente composto por ensaios que refletem sobre língua, literatura e cinema, e organizado pelo próprio escritor ainda em vida, a presença do poema-intervenção “O PCI aos jovens!”²⁰ representa uma escolha interessante quanto à fluência entre os tipos de texto praticados por Pasolini. Na antologia brasileira, é um divisor de águas entre as obras essencialmente poéticas e as coletâneas de ensaios posteriores. Porém, apesar de ser um poema bastante próximo à prosa, como está explícito no próprio subtítulo “notas em versos para uma poesia em prosa”,²¹ há ainda algo sobre a estrutura versificada que não nos faz duvidar de que estamos diante de um poema.

Nesse longo texto de intervenção, publicado em 1968 na revista de grande circulação *L'Espresso*, porém escrito para ser publicado no periódico sobre cultura *Nuovi Argomenti*, Pasolini narra o movimento estudantil de maio de 1968 por outro viés que não aquele exaltado pela crítica e pela intelectualidade europeias, isto é, um viés de desapoio aos universitários que estariam se rebelando contra o sistema. No confronto entre os estudantes universitários burgueses e os policiais proletários, no Valle Giulia, em Roma, o poeta italiano toma o lado dos policiais por entender que existem ali implicações de outra ordem, as quais não justificam o ataque dos estudantes. Analisando a situação por um ponto de vista diverso daquele que vinha sendo corroborado pela maioria, Pasolini propõe uma outra maneira de ler os fatos que estavam dados:

[...]

A Valle Giulia, ieri, si è così avuto un frammento
di lotta di classe: e voi, amici (benché dalla parte
della ragione) eravate i ricchi,
mentre i poliziotti (che erano dalla parte
del torto) erano i poveri. Bella vittoria, dunque,
la vostra! [...] ²²

²⁰ Para uma interpretação mais aprofundada sobre esse poema, indico a leitura do artigo “Pasolini e 68: O PCI aos jovens!”, publicado por Maria Betânia Amoroso na revista *Terceira Margem* (Rio de Janeiro, v. 12, p. 53-60, 2008).

²¹ PASOLINI, Pier Paolo. “Il PCI ai giovani!! (Appunti in versi per una poesia in prosa seguiti da una ‘Apologia’)”. In: *Nuovi Argomenti*: Rivista trimestrale, n. 10, abril-junho. Roma: Nuovi Argomenti Editore, 1968, p. 17.

²² Idem, p. 18.

[...] Em Valle Giulia, ontem, viu-se então um fragmento da luta de classes: e vocês, meus amigos (embora do lado certo), eram os ricos, enquanto os policiais (que estavam do lado errado) eram os pobres. Assim sendo, bela vitória a de vocês! [...] ²³

A ideia de um poeta provocador e irônico, que não assume posicionamentos fáceis por estar mais preocupado com a coerência crítica e histórica de seus escritos, se faz presente nesses versos, que causaram muitas discussões entre Pasolini e outros escritores e críticos na época.²⁴ Por isso, a publicação de “O PCI aos jovens!” na revista *Nuovi Argomenti* ocorreu junto a uma longa nota. Em “Apologia”, o poeta apela aos leitores para que seus “versos feios” sejam lidos entre aspas, pois seriam autoirônicos e provocativos:

O único trecho não provocativo, mesmo se dito em tom superficial, é aquele entre parênteses no final.²⁵ [...] no futuro coloca-se um dilema: guerra civil ou revolução? Não posso fazer como tantos colegas que fingem confundir as duas coisas (ou as confundem de verdade!), e tomados pela “psicose estudantil” se fazem de morto ao lado dos estudantes (adulando-os e obtendo seu desprezo) [...]. É desse estado de espírito que nascem esses versos feios, nos quais domina, portanto, a provocação (que eles exprimem indiscriminadamente devido à sua feiura).²⁶

²³ PASOLINI, Pier Paolo. *Poemas: Pier Paolo Pasolini*. Op. cit., p. 237.

²⁴ O contexto de publicação do poema havia sido bastante polêmico devido ao furo praticado pela revista *L'Espresso*. Sendo assim, quando o poema foi publicado na revista para o qual havia sido escrito, isto é, *Nuovi Argomenti*, muitos dos colaboradores do periódico já haviam lido anteriormente os versos de “O PCI aos jovens!”. Como exemplo do furor que se criou ao redor da publicação do poema, cito um trecho da carta escrita por Enzo Siciliano a Pasolini e publicada no mesmo volume do periódico, poucas páginas depois do poema: “Parece que você quer que os jovens universitários, filhos da burguesia, sejam uma boa raça que não mente: você teme a negação. Você teme que o seu mito, cultivado entre as emoções vitais das descobertas — o mito da subclasse com o pano vermelho da esperança sobre os ombros — seja dissipado por outros.” [Pare che tu voglia che i giovani universitari, figli di borghesi, siano buona razza che non mente: temi la smentita. Temi che il tuo mito, coltivato tra i brividi vitali delle scoperte, — il mito dei sottoproletari con lo straccetto rosso della speranze sulle spalle — venga da altri fugato] (SICILIANO, Enzo, “Lettera a Pasolini”. In: *Nuovi Argomenti*: Rivista trimestrale, n. 10, abril-junho. Roma: Nuovi Argomenti Editore, 1968).

²⁵ PASOLINI, Pier Paolo. *Empirismo eretico*. Ebook. Milano: Garzanti, 2014, p. 453. “[...] (Oh Deus! eu deveria levar em consideração / a eventualidade de fazer a seu lado a Guerra Civil / deixando de lado a minha velha ideia de Revolução?)” [...] (Oh Dio! che debba prendere in considerazione / l'eventualità di fare al vostro fianco la Guerra Civile / accantonando la mia vecchia idea di Rivoluzione?).

²⁶ PASOLINI, Pier Paolo. “Il PCI ai giovani!!” Op. cit., p. 25-26. “L'unico brano non provocatorio, anche se detto in tono fatuo, è quello parentetico finale. [...] nel futuro si colloca un dilemma: guerra civile o rivoluzione? Non posso fare come tanti miei colleghi, che fingono di confondere le due cose (o le confondono veramente!), e presi dalla “psicosi studentesca” si son buttati a corpo morto dalla parte degli studenti (adulandoli, e ricavandone disprezzo) [...]. È da questo lo stato d'animo che

Esse poema, assim como a nota que o acompanha, pode ser entendido como uma intensificação do tom corsário que passará a ganhar cada vez mais força ao longo dos anos seguintes nos escritos jornalísticos de Pasolini. Sua escrita se torna mais crítica, direta, escrachada, sem meias palavras, manifestando amplamente o estado de espírito que o acomete nesse período. Esses ensaios extremamente críticos sobre o momento político e social da Itália foram reunidos nas coletâneas *Scritti corsari* e *Lettere luterane*, publicadas respectivamente em 1975 e 1976, e também estão presentes na antologia poética brasileira. Tais textos, entretanto, desafiam a primeira impressão visual causada quando nos deparamos com um poema em sentido restrito, geralmente associado à presença de versos e rimas. Sua estrutura remete, claramente, a um texto dissertativo e discursivo. Logo, não seria exatamente óbvio que tais ensaios estivessem presentes em uma coletânea de poemas. Podemos pensar então que há na organização desse volume uma escolha que transparece algo bastante pasoliniano: como definir, e por isso limitar, o que é um poema?

No ensaio “Il romanzo delle stragi”,²⁷ um dos mais conhecidos e impactantes textos de Pasolini, o refrão poético “eu sei” ganha vida e elucida como a passagem de um registro textual a outro se dá de maneira natural para o escritor:

Eu sei.

Eu sei os nomes dos responsáveis pelo que tem sido chamado de “golpe” (e que na realidade é uma série de “golpes” instituída como sistema de proteção do poder).

Eu sei os nomes dos responsáveis pelo massacre de Milão de 12 de dezembro de 1969.

Eu sei os nomes dos responsáveis pelos massacres de Brescia e de Bolonha cometidos nos primeiros meses de 1974.²⁸

A fim de refletir sobre um possível golpe de Estado, o escritor esquematiza uma série de acontecimentos e atentados políticos e diz conhecer os nomes dos culpados por eles. Mas, por não possuir as provas necessárias para corroborar as acusações que emite, faz uma ressalva: “Eu sei porque sou um intelectual, um escritor que tenta acompanhar tudo o que acontece, conhecer tudo o que se escreve a respeito, imaginar tudo o que não se sabe ou que se cala”.²⁹ É interessante observar que o poeta defende, ainda que escrevendo um texto de jornal, sua posição de escritor e o que disso decorre, no sentido de que não deixa de exercitar sua imaginação quando algo falta ou se cala. Por isso, inclusive, altera o nome

sono nati questi brutti versi, la cui dominante è comunque la provocazione (che essi esprimono indiscriminatamente, a causa della loro bruttezza).”

²⁷ Publicado em 14 de novembro de 1974 no jornal *Corriere della sera* com o título “Che cos’è questo golpe?” [O que é este golpe?] e depois reunido à coletânea *Scritti corsari*.

²⁸ PASOLINI, Pier Paolo. *Poemas: Pier Paolo Pasolini*. Op. cit., p. 249.

²⁹ Idem, p. 251.

do ensaio quando este adquire colocação definitiva em livro, chamando-o de romance: afinal quem escreve romances são escritores e não jornalistas.

Em outro ensaio que ficou bastante conhecido por ter criado a metáfora do desaparecimento dos vagalumes, Pasolini se diz novamente escritor e completa: “Como sou um escritor, e escrevo em polêmica ou pelo menos discuto com outros escritores, deixe-me dar uma definição de caráter poético-literário do fenômeno que ocorreu na Itália há dez anos”.³⁰ A “definição de caráter poético-literário” é incorporada ao texto jornalístico para discutir um dos temas mais caros ao autor,³¹ isto é, a substituição do mundo rural e paleocapitalista, metaforizado como o mundo dos vagalumes, pela dominação de um modo de vida burguês e industrial, exemplificado no texto pela multinacional Montedison. Esse fenômeno culminaria em um vazio, pois teria afetado a natureza dos poderes:

Hoje na Itália existe, na verdade, um dramático vazio de poder. Mas é esse o ponto: não é um vazio de poder legislativo ou executivo, não é um vazio de poder gerencial, nem, por fim, um vazio de poder político em qualquer sentido tradicional. É um vazio de poder em si.³²

O uso de imagens como a dos vagalumes ou a do vazio de poder para elucidar essa transformação revela, mais uma vez, o cuidado poético com um tipo de texto que seria reconhecidamente pouco narrativo e literário. Nas notas ao final da antologia brasileira, o organizador Santana explica: “Aqui se apresenta uma tradução da parte inicial do texto [“O romance dos massacres”], escrito em prosa, quando Pasolini já abandonara a distinção entre ‘poesia (versos)’ e ‘prosa

³⁰ PASOLINI, Pier Paolo. *Saggi sulla politica e sulla società*. Op. Cit., p. 404. “L’articolo delle lucciole” [O artigo dos vagalumes] foi publicado originalmente como “Il vuoto del potere in Italia” [O vazio do poder na Itália], em 1 de fevereiro de 1975 no jornal *Corriere della sera*. Com o novo título, faz parte dos *Scritti Corsari*. “Poiché sono uno scrittore, e scrivo in polemica, o almeno discuto, con altri scrittori, mi si lasci dare una definizione di carattere poetico-letterario di quel fenomeno che è successo in Italia una decina di anni fa”.

³¹ E o resultado dessa substituição é um país monstruoso, segundo a análise pasoliniana: “Não estamos mais diante, como todos já sabem, de ‘tempos novos’, mas de uma nova época da história humana: daquela história humana cujos prazos são milenários. Era impossível que os italianos reagissem pior a tal trauma histórico. Eles se tornaram em poucos anos (principalmente no Centro-sul) um povo degenerado, ridículo, monstruoso, criminoso. Basta somente sair na rua para entender. Mas, naturalmente, para entender as mudanças das pessoas, é preciso amá-las” [Non siamo più di fronte, come tutti ormai sanno, a ‘tempi nuovi’, ma a una nuova epoca della storia umana: di quella storia umana le cui scadenze sono millenaristiche. Era impossibile che gli italiani reagissero peggio di così a tale trauma storico. Essi sono divenuti in pochi anni (specie nel Centro-sud) un popolo degenerato, ridicolo, mostruoso, criminale. Basta soltanto uscire per strada per capirlo. Ma, naturalmente, per capire i cambiamenti della gente, bisogna amarla]. (Idem, p. 408).

³² Idem, p. 409. “Oggi in realtà in Italia c’è un drammatico vuoto di potere. Ma questo è il punto: non un vuoto di potere legislativo o esecutivo, non un vuoto di potere dirigenziale, né, infine, un vuoto di potere politico in qualsiasi senso tradizionale. Ma un vuoto di potere in sé”.

(narrativa)”.³³ O crítico Alfonso Berardinelli, pensando sobre o gênero ensaio e as coletâneas ensaísticas escritas por Pasolini, também chega a essa mesma conclusão: “*Lettere luterane* são um poema em prosa mais bem resolvido e mais eficaz do que *Trasumanar e organizzar*, no qual o uso do verso nada mais é do que uma convenção tipográfica”.³⁴

O abandono das distinções e das convenções, visível a olho nu quando pensamos na pluralidade de formas presentes na obra completa de Pasolini, pode ser entendido de diversas maneiras. Talvez em uma perspectiva um pouco menos consciente e planejada do que a crítica faz parecer quando propõe leituras esquematizadas da obra de Pasolini, é possível perceber que o escritor vai, ao longo de suas produções, caminhando em direção à supressão de limites em suas criações e intervenções. A própria aproximação ao cinema — que no início estava relacionada à produção de roteiros, mas que em 1961 ganha novas dimensões com a direção e mesmo com sua atuação em filmes — havia representado uma inovação dentre as linguagens exploradas por Pasolini.

Com a intensificação de suas reflexões sobre a Itália do pós-guerra e do pós-fascismo, isto é, durante os anos finais da década de 1960 e os anos iniciais da década de 1970, é possível notar como o caráter de intervenção ganha prioridade nos escritos de Pasolini. Nesse sentido, a reformulação do estilo, acompanhada da reformulação das próprias estruturas textuais, segue o interesse por textos mais claros, que incidam publicamente sem maiores rodeios sobre os problemas de ordem político-social e também cultural. Para Renato Nicolini, em “Pasolini e Roma”:

Podemos dizer que as expressões mais poéticas de Pasolini, do ponto de vista da poesia, são aqueles artigos de jornal, se for verdade que hoje as formas de expressão artística não possam prescindir dos instrumentos de comunicação, o novo modo como se apresentam.³⁵

Nessa declaração de 1978, feita em um convênio realizado para pensar a obra de Pasolini poucos anos depois de seu assassinato, nota-se que existe um movimento particular da poética pasoliniana, mas também um movimento literário maior dentro da tradição literária italiana, que visa priorizar a comunicabilidade da literatura nesse momento histórico dos anos 1970. A expressão artística, como

³³ PASOLINI, Pier Paolo. *Poemas: Pier Paolo Pasolini*. Op. cit., p. 277.

³⁴ BERARDINELLI, Alfonso. *La forma del saggio: definizione e attualità di un genere letterario*. Venezia: Marsilio Editori, 2008, p. 27.

³⁵ NICOLINI, Renato. “Pasolini e Roma”. In: MORAVIA, Alberto; NICOLINI, Renato; SICILIANO, Enzo. et al., *Per conoscere Pasolini*. Roma: Bulzoni & Teatro Tenda Editori, 1978, p. 12. “Possiamo dire che le espressioni più poetiche di Pasolini, proprio dal punto di vista della poesia sono quegli articoli di giornale se è vero che oggi le forme di espressione artistica non possono prescindere da quelli che sono gli strumenti di comunicazione, il modo nuovo in cui questi si presentano”.

afirma Nicolini, não pode mais prescindir da interlocução e da sua capacidade de se comunicar com os interlocutores. A poesia pela poesia, em que as escolhas estéticas norteariam a escrita, perde terreno em um contexto que exige de seus poetas uma reflexão crítica apurada, que mobilize os afetos de um público mais amplo, composto desde jovens universitários a leitores dos jornais, a fim de fazê-lo refletir sobre o momento histórico vivido. Nas palavras de Berardinelli:

A obra de Pasolini pertence à época da literatura que se autojustifica lutando contra si mesma e contra a sociedade. Pertence à época do engajamento que traduz “o estranhamento ontológico” da arte moderna à cultura burguesa numa crítica e denúncia moral, estética, social e política. Mas, defendendo a figura do poeta e a função pública da literatura, Pasolini defende a si mesmo e sobretudo a própria juventude de poeta, lamentando tê-la perdido ou traído. Sem a pureza originária, a poesia só pode se salvar pela verdade. Para dizer a verdade, Pasolini acredita que tem de renunciar ao estilo.³⁶

À medida que a denúncia da verdade, da realidade da sociedade italiana, vai se tornando vital para Pasolini, seu estilo literário metrificado e calculado passa a ceder espaço para a crítica e o engajamento dos seus textos de intervenção. Nesse sentido, ensaios jornalísticos como “Il romanzo delle stragi” e “L’articolo delle lucciole” podem ser lidos em uma chave poética: operam ali recursos formais e imagéticos que nos remetem à leitura de poesia. Porém essas operações são atravessadas pelo aspecto político do tema, o qual afeta diretamente a balança entre precisão estética e conteúdo, justamente pelo peso e pela importância que o segundo elemento passa a assumir em suas reflexões corsárias.

A poesia que sobrevive quando um mundo acaba

Os conteúdos pedem novas formas na escrita poética de Pasolini conforme seus textos se tornam cada vez mais politizados e incisivos, como foi possível perceber com a leitura de alguns de seus poemas e ensaios. O distanciamento do rigor formal, cuja materialização se dá sobretudo na diluição dos próprios gêneros literários, faz-se presente nesse momento em que é preciso apostar na comunicabilidade e na efetividade da literatura diante de um mundo que também se dilui. Cabe assim ao poeta intelectual reavaliar seu modo de estar nesse mundo e suas possibilidades de atuação pública.

Estaria acontecendo o que no poema “Il pianto della scavatrice” vinha anunciado: “Transformava-se, o mundo, em objeto // não mais de mistério, mas de história.”³⁷ O apelo que Pasolini parece expressar com sua poesia — não mais misteriosa, mas extremamente histórica — seria um reflexo da tomada de

³⁶ BERARDINELLI, Alfonso. “Pasolini, personagem poeta”. Trad. Maria Betânia Amoroso. In: PASOLINI, Pier Paolo. *Poemas: Pier Paolo Pasolini*. Op. cit., p. 21.

³⁷ Idem, p. 101.

consciência de que, estando nesse mundo e sendo parte integrante dessa roda viva, muito pouco pode fazer por meio de suas palavras. Isso se transforma, por sua vez, no tom desesperado e sufocante dos escritos de jornal, os quais ainda procuram a imagem poética como metáfora desse mundo em decomposição, mas que infelizmente expõem toda a descrença e desesperança do poeta de que ainda seja possível alterar essa história.

“A morte não está / em não poder comunicar, / mas em não poder mais ser compreendido”.³⁸ Os versos de “Una disperata vitalità” [Uma desesperada vitalidade], presentes no livro *Poesia in forma di rosa*, de 1964, evidenciam a ideia de que vale muito pouco estar vivo em um mundo em que a troca com os interlocutores não seja mais possível. A morte do poeta não seria, portanto, deixar de ter sua própria percepção desse mundo ou perder sua vontade de escrever esse mundo em sua poesia, mas sim não ser mais compreendido por seu leitor. Talvez seja por isso que Pasolini procurou ser sempre um escritor em constante transformação, tocado pela consciência de que poetas são sujeitos históricos no mundo que habitam e que carregam em si a função pública das palavras, o que faz com que resistam e que resista por fim também a sua força poética, como uma última oração possível em tempos de caos. Por isso Pasolini é considerado até hoje um dos mais importantes poetas civis do *Novecento* italiano ou, como afirmou Moravia em seu funeral, o poeta que criou a poesia civil de esquerda na Itália.³⁹ Pois foi sobretudo um poeta resistente, que em diferentes momentos e em diferentes níveis inscreveu em sua obra uma crítica à dominação burguesa e ao apagamento das tradições que estavam ocorrendo na sociedade italiana — ainda que soubesse que sua poesia, infelizmente, não evitaria o fim dessa história.

³⁸ Idem, p. 173.

³⁹ Um trecho do discurso fúnebre de Moravia pode ser visto aqui: <http://www.rainews.it/dl/rainews/media/Abbiamo-perso-prima-di-tutto-un-poeta-addio-di-Moravia-a-Pasolini-157416a0-ecc8-4a06-8483-99715efb763e.html>.

“Iluminar a parte secreta de Pascoli”: o eixo Pascoli-Montale e a promoção de Pasolini da poesia dialetal na Itália dos anos de 1950

Gesualdo Maffia

Entre o final da década de 1940 e o começo da seguinte, Pier Paolo Pasolini instaura um diálogo crítico e poético à distância com Montale, mediado, por um lado, pela leitura que individua na aceitação ou na recusa da herança *pascoliana* a base das principais correntes da poesia italiana contemporânea; por outro, pelo trabalho erudito de valorização e recuperação da poesia dialetal italiana. É um diálogo quase sem interlocução, porque, de fato, Montale já era um poeta afirmado e, embora considerasse Pasolini um poeta promissor, particularmente o considerava, *infelizmente*, um “pederasta”,¹ mesmo não achando que ele chegasse às *baixarias* de Sandro Penna.

A poesia dialetal no século XX na visão montaliana

Entre os anos de 1960 e 1970, Montale não acompanhará sistematicamente, com resenhas e comentários, a obra de Pasolini. Na década de 1970, o poeta da Ligúria optará, a um certo ponto, pelo silêncio em relação à vida artística e intelectual de Pasolini, como lembra Claudio Magris que, em 1975, recebeu um bilhete do próprio Montale com reticências (colocadas no lugar do nome de Pasolini), que o convidava a não nomear Pasolini “nem mesmo nos casos em que ele pudesse ter razão”.² Montale, poucos anos antes, sentiu-se muito incomodado pela crítica negativa de Pasolini³ ao livro de poemas *Satura* (1971), também porque a crítica, como acontecia frequentemente nas resenhas de Pasolini, não se limitava a enfrentar questões estéticas. Essa resenha alimentou uma polêmica entre os dois⁴ e, além disso, provavelmente, Montale não apreciava a bem sucedida

¹ MONTALE, Eugenio. *Catalogo delle lettere di Eugenio Montale a Maria Luisa Spaziani (1949-1964)*. Giuseppe Polimeni (org.). Pavia: Università degli Studi di Pavia, 1999, p. 66.

² MAGRIS, Claudio. “I puntini di Montale”. In: MAGRIS, Claudio. *Utopia e disincanto: Storie, speranze, illusioni del Moderno*. Milano: Garzanti, 1999, p. 234. “neanche nei casi in cui potesse aver ragione”. Todas as traduções, com exceção de outra indicação, foram feitas especialmente para esse ensaio e são de minha autoria.

³ Cf. PASOLINI, Pier Paolo. *Scritti sulla letteratura e sull'arte*. Organização de Walter Siti e Silvia De Laude. Milano: Mondadori, 2008, 2 v., p. 2560-2565.

⁴ Uma reconstrução detalhada dessa polêmica entre os dois poetas se encontra em uma entrevista de 2017 ao crítico Franco Di Carlo, disponível em: <https://lombradelleparole.wordpress.com>.

colaboração de Pasolini como jornalista de ponta, *corsário*, no *Corriere della Sera* de Milão.

Porém, em relação aos primeiros anos do pós-guerra, verdadeiro foco deste texto, é interessante observar que existe uma resenha, publicada no começo de 1953 nesse mesmo jornal milanês (do qual foi redator por muitos anos), em que Montale avalia positivamente a antologia sobre a poesia dialetal italiana, *Poesia dialettale del Novecento* [Poesia dialetal do século XX], publicada poucos meses antes por Pasolini e o poeta Mario Dell'Arco, que escreve em *romanesco*.⁵ Esta resenha é considerada “artigo central para conhecer as ideias de Montale sobre a poesia dialetal e a sua relação com a poesia em língua italiana”⁶ pelo organizador da coletânea de artigos e ensaios montalianos, Luigi Zampa.

Na primeira parte, de fato, Montale apresenta as suas considerações sobre o papel da poesia dialetal e as razões que a alimentam em meados do século XX. Ela é caracterizada agora pelo mesmo “decadentismo”⁷ — entendido como *anti-classicismo* — que encontramos nas principais vertentes da poesia em língua italiana, e isso representa uma desilusão para os que idealizavam como algo genuíno a literatura em dialeto. É uma poesia quase exclusivamente culta e o homem de cultura usa o dialeto em poesia de duas formas possíveis:

ou traduzindo da língua, jogando com o efeito de novidade que a transferência pode imprimir também a um lugar comum, ou recorrendo ao dialeto como a uma verdadeira língua, quando a língua é considerada insuficiente ou inadequada a uma inspiração.⁸

com/2017/03/31/. A questão de fundo da polêmica foi o papel do poeta e do intelectual perante a sociedade e aos problemas políticos contemporâneos, que Pasolini e Montale vivenciavam de forma diferente: o primeiro, com paixão e exposição pessoal; o segundo, com desencanto e uma certa imperturbabilidade pública. Enquanto Pasolini identificava no moralismo de Montale traços reacionários, este último o acusava de hipocrisia e oportunismo. Todavia, na década de 1970, “mesmo sendo poetas diferentes e até mesmo hostis — como afirma Enrico Testa — [...] ambos representam duas formas com as quais se coloca a palavra ‘fine’ (fim) na concepção tradicional da poesia” (TESTA, Enrico. *Cinzas do século XX: três lições sobre a poesia italiana*. Organização de Patricia Peterle e Silvana de Gaspari. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2016, p. 27).

⁵ MONTALE, Eugenio. *Catalogo delle lettere di Eugenio Montale a Maria Luisa Spaziani (1949-1964)*. Op. cit., p. 1494-1499.

⁶ MONTALE, Eugenio. “La musa dialettale”. In: *Il secondo mestiere: Prose 1920-1979*. Luigi Zampa (org.). Tomo I. Milano: Mondadori, 1996, p. 3245. “articolo centrale per conoscere le idee di Montale relative alla poesia dialettale e al rapporto tra questa e la poesia in lingua”.

⁷ Idem, p. 1494.

⁸ Ibidem. “o traducendo dalla lingua, giocando sull'effetto di novità che il trasporto può imprimere anche a un luogo comune, o ricorrendo al dialetto come ad una lingua vera e propria, quando la lingua sia considerata insufficiente o impropria a una ispirazione”.

O segundo caso parece o mais interessante, mas Montale sabe muito bem que uma opção não exclui a outra, e que “traduzir poesia é um dos modos de fazer poesia original”.⁹

Além dessas duas, existe uma terceira escolha possível para quem quer escrever poesia em dialeto: é a proposta do poeta e crítico Pasolini e da escola poética que está criando com outros poetas no Friuli. A resenha propriamente dita começa a partir daí, e o poeta lígure sublinha logo que a poesia dialetal recolhida por Pasolini e Dell’Arco merece a atenção de todos aqueles que amam a poesia *tout court*.

Montale começa discutindo a parte final do ensaio pasoliniano e dos poemas da área friulana presentes na coletânea. A terceira escolha, citada acima, consiste em pensar o dialeto como “uma super-língua suscetível de requintes que a atual linguagem poética italiana não permite”.¹⁰ É louvável a tentativa de Pasolini, porque o *rigor* dos poetas friulanos em perseguir uma poesia original, que não seja “a cópia de uma poesia italiana preexistente”,¹¹ é talvez mais forte que a de outros poetas cultos que escrevem em dialeto, tanto que como escola, parece bem mais sólida que o “digiacomismo”¹² de Nápoles, “mais rica de fervores”.¹³

Esses poetas são *felibristi*,¹⁴ são “dialetais por saturação literária”.¹⁵

Partem de um fato de cultura, mesmo quando a sua cultura é um fato de segunda mão; e escrevem em uma outra língua porque a nossa, ou a atual época da nossa, é considerada por eles um instrumento inutilizável.¹⁶

Em entrevistas sucessivas sobre a própria trajetória poética e intelectual, Pasolini reconhece essa primeira diretriz hermética da sua poesia, o elemento estético que direcionava o uso de um dialeto estranho ao poeta para produzir versos em um idioma para os poucos escolhidos do mundo das letras, e que só depois se tornará, nos romances romanos, um poderoso instrumento de realismo protagonizado pelo sub-proletariado da capital.

⁹ Ibidem. “tradurre poesia è uno dei modi di fare poesia originale”.

¹⁰ Idem, p. 1495. “super-lingua suscettibile di raffinatezze che l’attuale linguaggio poetico italiano non consente”.

¹¹ Idem, p. 1496. “il doppione di una poesia italiana preesistente”.

¹² Ibidem. A referência é à escola poética napolitana nascida a partir da obra dialetal de Salvatore Di Giacomo (1860-1934).

¹³ Idem, p. 1497-1498. “più ricca di fermenti”.

¹⁴ Idem, p. 1497. “dialettali per saturazione letteraria”. O *felibristismo* (*Felibritge*) é um movimento cultural e literário de defesa e valorização da língua e cultura da Occitânia, fundado em 1854, por Frédéric Mistral, que sucessivamente influenciou outras realidades locais, como a região Catalã.

¹⁵ Ibidem. “dialetais por saturação literária”.

¹⁶ Ibidem. “Muovono da un fatto di cultura, anche quando la loro cultura sia un fatto di seconda mano; e scrivono in un’altra lingua perché la nostra, o l’attuale stagione della nostra, è da essi considerata uno strumento inservibile.”

Na resenha, Montale oferece uma rápida síntese do “panorama” da poesia dialetal italiana presente na coletânea, acompanhando as indicações de Pasolini e apoiando as escolhas dele sobre os maiores: a partir do Sul da Itália com a escola napolitana (Di Giacomo, Russo, Galdieri), subindo até a Roma pós-Belli (Pascarella a Dell’Arco), Milão, com Tessa, passando pelo Piemonte e Emilia Romagna até a Trieste de Virgilio Giotti.

Na conclusão, por fim, Montale reconhece a “ciência minuciosa”¹⁷ e o “entusiasmo” de um jovem inteligente e apaixonado pelos próprios estudos, como era Pasolini no começo da década de 1950, constatando que só um jovem poderia mesmo, naquele momento histórico, acreditar com força que a poesia fosse “qualquer coisa, menos desaparecida do mundo”,¹⁸ enquanto ele já parecia claramente desconfiar da possibilidade dessa presença.

Heranças pascolianas

Outro dado que apresenta elementos para um diálogo entre Pasolini e Montale é a questão da influência pascoliana na poesia da primeira metade do século XX. Já na resenha, Montale presta atenção a essa influência pascoliana que Pasolini encontra e desenvolve como tipologia descritiva para dar conta dos rumos que a poesia dialetal italiana seguiu no século XX. Nesse caso, o poeta lígure não nos oferece um juízo claro sobre essa influência, mas acaba se alinhando aos escritores da revista *La Ronda*, que já tinham percebido (para eles, em um sentido negativo) “o íntimo dialetismo de Pascoli”.¹⁹

Se voltamos a atenção para os escritos de Pasolini, vemos como Pascoli é o termo de comparação que Pasolini usa para esboçar uma interpretação da poética montaliana em 1947, retomando a linha interpretativa da *Tesi di laurea*,²⁰ defendida poucos anos antes em Bolonha.

Antes de analisar esse ensaio, *Pascoli e Montale*, convém contextualizar um pouco o discurso crítico de Pasolini por meio das observações presentes em outros escritos dos primeiros anos do pós-guerra italiano. Alguns anos depois do trabalho de conclusão de curso, Pasolini está enfrentando também, como a maioria dos críticos italianos ativos naquela época, a herança do pensamento crítico de Benedetto Croce, valorizando o que o filósofo napolitano não queria ou não conseguia entender e perceber como poesia da contemporaneidade. Em 1947, no ensaio “Sulla poesia dialettale” [Sobre a poesia dialetal], Pasolini estrutura aquela que será a base crítica da pesquisa sobre os poetas dialetais, mas neste escrito, faz isso

¹⁷ Ibidem. “scienza capillare”.

¹⁸ Idem, p. 1499. “tutt’altro che scomparsa dal mondo”.

¹⁹ Ibidem. “l’intimo dialettalismo del Pascoli”.

²⁰ Trabalho de conclusão de curso.

com maior determinação e ousadia, querendo demonstrar o “categórico ‘porquê’ da escrita dialetal” na época de difusão do Romantismo na Itália e proclamando a falência do Romantismo italiano em língua italiana, sendo que “a língua italiana [...] se manteve, por natureza, inimiga do ideal romântico, do ideal romântico do ingênuo, do popular, do abstrato” e a língua dos maiores, como Leopardi e Manzoni, mantém-se “clássica e tradicional”.²¹ Na tendência ao dialeto da literatura italiana da segunda metade do século XIX, Pascoli é o “centro de intercâmbio entre língua e dialeto”, o autor que compõe poemas em uma “língua menor” (nas coletâneas *Myricae* e *Canti di Castelvecchio*), que o deixam “extraordinariamente popular entre os dialetais, que são, aliás, em grande parte, pascolianos”.²² Pasolini evidencia e entende as críticas de Croce, que questiona em Pascoli a “sujeição do conteúdo”, o “irritante entregar-se ao apelo de uma rima, que acentua depois, com gratuita efusão, um sentimento declarado até demais”; mas, ao mesmo tempo, percebe os limites da posição do filósofo napolitano quando, usando ele mesmo a distinção crociana entre “poesia” e “não-poesia”, encontra, em um exemplo classificável como “não-poesia”, um “exemplo aceitável de poesia dialetal”,²³ em que Pascoli, por meio da repetição, típica nos dialetais, “mostra a comoção com toda a sua corporeidade”.²⁴ Os dialetais usam e abusam do “conformismo técnico”, convencionalmente atraente para dar vida à expressividade da poesia em dialeto, a qual, mesmo tendo muitos exemplos de baixa qualidade, apresenta “um corpo dialetal, que pode ser exemplificado por meio de Pascoli, que, entre muitas hesitações e involuções, consegue fazer aceitar os seus vícios” até chegar ao nível da língua italiana, “a representar um momento seu, a preencher uma lacuna”²⁵ evidente no Romantismo italiano em relação ao europeu.

O questionamento da posição crítica crociana se torna mais claro em relação à poesia contemporânea em língua italiana poucos anos depois, no ensaio “Benedetto Croce e a poesia pura”, de 1950,²⁶ quando Pasolini percebe toda a

²¹ PASOLINI, Pier Paolo. *Scritti sulla letteratura e sull'arte*. Op. cit., p. 246. “categorico ‘perché’ della scrittura dialettale”; “la lingua italiana [...] è rimasta per natura nemica all’idea romantica, all’idea romantica dell’ingenuo, del popolare, dell’astratto”; “classica e tradizionale”.

²² Idem, p. 249. “centro di scambio tra lingua e dialetto”; “lingua minore”; “straordinariamente popolare tra i Vernacoli, che sono anzi, in buona parte, dei pascoliani”.

²³ Ibidem. “asservimento del contenuto”; “urticante concedersi all’appello di una rima, che accentua poi con gratuita effusione un sentimento anche troppo dichiarato”; “passabile esempio di gusto dialettale”. Pasolini cita aqui alguns versos de *La voce (Canti di Castelvecchio)*: *tante tante cose che vuole / ch’io sappia, ricordi, sì... sì... / ma di tante tante parole / non resta che un soffio... Zvani...* (itálico no texto).

²⁴ Idem, p. 250. “mostra la commozione in tutta la sua fisicità”.

²⁵ Ibidem. “un corpo dialettale, quello esemplificabile attraverso il Pascoli, che tra mille remore e involuzioni riesce a far accettare i suoi vizi”; “a rappresentarne un momento, a riempirne una lacuna”.

²⁶ Idem, p. 357-360.

dificuldade (teórica e psicológica) do crítico octogenário diante da nova palavra poética. *A poesia pura* não teria alma, seria só uma forma refinada de brincar com a língua culta, produzindo uma não poética “poesia pura de si mesma”.²⁷ Pasolini aponta para duas questões que enfraquecem as avaliações de Croce: por um lado, a generalização de quem associa a poesia decadentista — nos piores casos, pura estetização da vida — à poesia pura, que teria como matrizes as experiências poéticas de poetas consagrados como Novalis, Poe, Baudelaire, Mallarmé, Valéry, Rimbaud; por outro, a excessiva atenção dada aos programas das correntes poéticas (como as simbolistas, herméticas), pois muitas vezes os poetas escreveram poemas “apesar, justamente, das suas teorias”.²⁸

Enfim, sem querer defender *a priori* a “poesia pura”, Pasolini quer chamar a atenção sobre as novas possibilidades da poesia nos tempos atuais, que não podem ser hipotecadas por teorias ou pensamentos que são poderosos sim, mas estão também enraizados em outros tempos:

o que nos interessa é apenas destacar um fato que Croce parece não perceber, isto é, justamente a possibilidade de sentimentos sempre “novos” dos quais a alma humana é dotada: novos, entende-se, no sentido que se tornaram conscientes recentemente: porque todos os sentimentos, como os seus irmãos mais velhos, os instintos, existem desde sempre em nós. Um destes sentimentos que se tornaram totalmente conscientes faz pouco tempo poderia ser o da beleza imediata, o entusiasmo pela aproximação a uma poesia encantadoramente pura: porque deveríamos lhe negar valor na escala dos sentimentos humanos?²⁹

Essas reflexões que Pasolini formula nestes e em outros escritos daquela época, contribuem para a sua interpretação da poesia italiana da primeira metade do século XX, o que nos leva de volta ao ensaio *Pascoli e Montale*.

Nesse pequeno ensaio, que apareceu na revista *Convivium*, fundada, entre outros, pelo seu orientador na Universidade de Bolonha, Carlo Calcaterra, em 1929, Pasolini analisa dois poemas, um de Pascoli e outro de Montale: “Il vischio” e “La casa dei doganieri”. A prioridade nessas páginas é dada à palavra poética pascoliana, que Pasolini já domina sutilmente.

²⁷ Idem, p. 358. “poesia pura di sé medesima”.

²⁸ Idem, p. 359. “proprio malgrado le loro teorie”.

²⁹ Idem, p. 360. “quello che ci preme è soltanto mettere in luce un fatto che al Croce pare sfuggire, cioè appunto la possibilità di sentimenti sempre “nuovi” di cui è dotata l'anima umana: nuovi, si capisce, nel senso di venuti recentemente alla coscienza: perché tutti i sentimenti, come i loro fratelli più vecchi, gli istinti, sono da sempre in noi. Uno di questi sentimenti venuti solo da poco del tutto alla coscienza potrebbe essere il sentimento della bellezza imediata, l'entusiasmo nella approssimazione a una poesia incantevolmente pura: perché dovremmo negargli valore nella scala dei sentimenti umani?”.

Pasolini declara que não quer atribuir a Montale “uma leitura muito importante de Pascoli”,³⁰ pensando especificamente que uma nova leitura de Pascoli ajude a entender a sua contribuição para o italiano que contém também a linguagem montaliana.

Pasolini discorre ainda que deve a possibilidade de poder distinguir o *seu* Pascoli a Montale, que ilumina “a parte secreta de Pascoli, compreendendo-a no estado de poética, o modo de entender a escrita em versos”.³¹ A diferença é que Montale “tem a noção do que é a sua poesia, enquanto Pascoli escrevia por um excesso de naturalidade”.³² O “particular [...], algo a mais que a imagem”, mas também “algo a menos que o amuleto de Montale”, representa nos dois poetas o símbolo “de uma poesia menor e falada”.³³ Tanto *Ossi di seppia* [Ossos de sépia] como as *Myricae* estão vinculados “a um particular visual ou, quer dizer, físico, em que se insere uma ‘metafísica’ toda de palavras”, que em Pascoli é pura evasão, “um jogo entre ingênuo e estetizante”,³⁴ enquanto

em Montale se torna uma concentração. Com as palavras, frequentemente, Pascoli se limitava a construir um mundo equivalente (aproximadamente) à realidade; ao invés, Montale procurava uma desesperada aderência (“Obedeci a uma necessidade de expressão musical. Queria que a minha palavra fosse mais aderente que a dos outros poetas que havia conhecido...”). Todavia, em ambos os casos, a palavra procurada para si mesma, elaborada, estudada, violada, acabava formando, enfim, uma espécie de denso véu estendido sobre o mundo real.³⁵

Mas realmente, nos momentos melhores da sua poesia, esse “velame” se torna, em Montale, uma verdadeira aderência ao real.

A análise de “Il vischio” [O visgo] e “La casa dei doganieri” [A casa dos doganeiros], feita por Pasolini de uma forma assistemática, sendo, na verdade, um recorte para a publicação em revista de algumas reflexões presentes na *Tesi*

³⁰ Idem, p. 281. “una lettura molto importante del Pascoli”.

³¹ Idem, p. 272. “la parte segreta del Pascoli, cogliendola allo stato di poetica, il modo di intendere la scrittura in versi”.

³² Ibidem. “ha la nozione di ciò che è la sua poesia, laddove il Pascoli scriveva per un eccesso di naturalezza”.

³³ Idem, p. 271 e 274. “particolare [...], qualcosa di più dell’immagine”; “qualcosa di meno del montaliano amuleto”; “di una poesia minore e parlata”.

³⁴ Idem, p. 274. “a un particolare visivo o, insomma, fisico, in cui si innesta una ‘metafísica’ tutta di parole”; “un gioco tra ingenuo ed estetizzante”.

³⁵ Idem, p. 274-275. “in Montale diviene una concentrazione. Con le parole spesso il Pascoli si limitava a costruire un mondo equivalente (circa) alla realtà; invece Montale cercava una disperata aderenza (“Ubbidii a un bisogno d’espressione musicale. Volevo che la mia parola fosse più aderente di quella degli altri poeti che avevo conosciuto...”). Tuttavia in ambedue i casi la parola cercata per se stessa, elaborata, studiata, violata, veniva infine a formare una specie di fitto velame disteso sopra il mondo reale [...]”.

di laurea, leva à consideração central do pensamento crítico pasoliniano que gostaria de trazer à tona neste ensaio: o vínculo significativo, na Itália, entre uma tradição poética não oficial, testemunhada pelos dialetais e paralela à oficial (ou seja, à romântica e à classicista), e dois poetas celebrados na Itália pós-unitária, do século XX, Pascoli e Montale.

Tanto a poesia de Pascoli quanto a poesia de Montale podem, portanto, ser classificadas “menores”, mas não no sentido qualitativo deste termo: “menores” enquanto reduzem as proporções do mundo a um objeto, a uma ocasião, em que esse mundo está resumido. O “particular” destes dois poetas é um modo de contornar a *difficuldade de infinito* que os clássicos e os românticos haviam enfrentado diretamente. Se, portanto, quiséssemos encontrar correspondências entre Pascoli e Montale no passado, as reencontraríamos, justamente, nos poetas chamados de menores, ou, para ser mais preciso, nos poetas das origens ou nos dialetais. Nestes, há a mesma corporeidade da linguagem que pode transpor em um dado material um sentimento indefinível.³⁶

Pasolini não dispõe ainda do esquema de Gianfranco Contini (apresentado em um ensaio de 1951) sobre as duas tradições da literatura italiana, o “monolinguismo” (de Petrarca) e o “plurilinguismo” (de Dante), que será, dali a poucos anos, uma verdadeira *fulgorazione* [fulguração] teórica para o jovem poeta e intelectual.³⁷ Mesmo assim, ele percebe que a tradição italiana tem em si uma fratura, algo que desde a origem complica e marginaliza uma parte dessa tradição que alimenta uma cultura não oficial, popular, anti-literária, não *sublime*, que subterraneamente chega até o século XX, manifestando-se em poetas reconhecidos, tanto em italiano quanto em dialeto.

O eixo Pascoli-Montale se torna fundamental na interpretação de alguns dos poetas dialetais mais queridos por Pasolini, presente na segunda parte de *Passione e ideologia* [Paixão e ideologia], aberta pelo ensaio programático “Pascoli”.³⁸

³⁶ Idem, p. 275. “Tanto la poesia pascoliana quanto la poesia montaliana possono essere dunque classificate ‘minori’, ma non in un senso qualitativo di questo termine: ‘minori’ in quanto riducono le porzioni del mondo a un oggetto, a un’occasione, in cui quel mondo resta riassunto. Il ‘particolare’ di questi due poeti è un modo di aggirare quella *difficoltà d’infinito* che i classici e i romantici avevano affrontato di petto. Se dunque volessimo trovare dei riscontri per Pascoli e Montale nel passato, li riscopriremmo appunto nei poeti cosiddetti minori, o, per essere più precisi, nei poeti delle origini o nei dialettali. In questi è la stessa fisicità del linguaggio che può trasporre in un dato materiale un sentimento indefinibile”.

³⁷ CONTINI, Gianfranco. “Preliminari sulla lingua del Petrarca”. In: *Varianti e altra linguistica: Una raccolta di saggi (1938-1968)*. Torino: Einaudi, 1979, p. 169-92.

³⁸ PASOLINI, Pier Paolo. *Scritti sulla letteratura e sull’arte*. Op. cit., p. 997-1006.

Eugenio Montale e os dialetais³⁹

Seguindo o esquema delineado no ensaio sobre Pascoli,⁴⁰ Pasolini aborda uma série de autores que se adaptam à herança pascoliana, a partir de alguns dialetais apreciados por ele e que exemplificam como a poesia dialetal possa ser um fato literário de relevância não simplesmente regional.

O valor do triestino Virgilio Giotti é reconhecido em uma resenha (“La lingua della poesia” [A língua da poesia]) que, na verdade, é um autêntico ensaio, e reforçado por ser colocado, justamente, ao lado de um dos maiores representantes da poesia em língua italiana, Eugenio Montale.

Giotti, com efeito, tem as características de um pós-pascoliano, que começa a atuar como poeta no início dos anos 1900, anos em que se publica a primeira série da revista *La Voce*, surgida em 1908, e publica sua primeira obra em 1914, com o título *Piccolo canzoniere in dialetto triestino* [Pequeno cancionero em dialeto triestino]. O quadro pasoliniano é útil para pensar toda a poesia do período, com a imersão no legado pascoliano. Em 1914, com a Itália já a um passo da guerra

a experiência crepuscular está em crise, enquanto o carduccianismo e o d'annunzianismo estão, linguisticamente, superados de vez. A nação e a cultura italianas estavam, de fato, mudadas por causa de uma crise de crescimento. Em certo sentido, agora contava mais a trabalhadora interna e gratuita do século XIX menor [...] incluindo as experiências estilísticas ‘menores’ dos grandes. E tudo havia tomado uma cor pascoliana, arrastando-se no silencioso sulco da subversão estilística deste ambíguo, infantil, ferrenho inovador.⁴¹

No século XX, Giotti de início pratica a aspiração tipicamente pascoliana de passagem, não de regressão, ao dialeto. De fato, Pascoli havia se detido no

³⁹ Este parágrafo inclui uma síntese e reelaboração de alguns trechos de minha tese de doutorado, *Pasolini critico militante*, traduzida para o português por Francisco Degani.

⁴⁰ O esquema em 8 pontos sobre a herança pascoliana, resumindo, é assim dividido: 1) Os crepusculares e seus epígonos; 2) Camillo Sbarbaro e Umberto Saba; 3) a “poesia média dialetal” (exemplificada por Cesare De Titta, Nino Costa, Giovanni Lorenzoni); 4) as formas impressionistas de Corrado Govoni; 5) as invenções analógicas que depois serão de Giuseppe Ungaretti; 6) o “vocabulário da metafísica regional ou terrestre de Eugenio Montale”; 7) uma religiosidade amenizada, mas também evidenciada suntuosamente nos órficos, como Arturo Onofri; 8) uma parte dos herméticos, condicionados pela *poética do Fanciullino* (Carlo Betocchi, Attilio Bertolucci, Alfonso Gatto).

⁴¹ PASOLINI, Pier Paolo. *Scritti sulla letteratura e sull'arte*. Op. cit., p. 1008. “L'esperienza crepuscolare è in crisi, mentre il carduccianesimo e il dannunzianesimo appaiono, linguisticamente, di colpo superati. La nazione e la cultura italiane erano infatti come mutata quasi in una crisi di crescita. In un certo senso contava ora più il lavoro interno e gratuito dell'Ottocento minore [...] ivi comprese le esperienze stilistiche ‘minori’ dei grandi. E il tutto aveva preso un colorito pascoliano, convogliandosi nel silencioso solco della eversione stilistica di questo ambiguo, infantile, accanito innovatore”.

rebaixamento de tom da língua maior, sem eliminar suas características literárias seculares, “até quase alcançar o falado como recente *koiné* nacional, ou mesmo como dialeto”.⁴² Giotti pode fazer isto, porque não é um poeta de simples tradição dialetal localizada, em uma Trieste decididamente marginal. Como para Saba, “ao invés de estudar a origem de Giotti em uma tradição dialetal”, é preciso analisá-la “em um ambiente em que também os fatos de costume, de cor, de existência sejam pré-constituídos em uma formação cultural”.⁴³ Há o filtro literário encontrável em Svevo, Slataper, Stuparich, Quarantotti Gambini, não a rústica consciência “da ambição de assumir uma função demiúrgica do espírito local”.⁴⁴ E Giotti tem uma experiência direta e prolongada do *centro* literário italiano, tendo vivido na Toscana de 1907 a 1920. Identificados os primeiros períodos da poesia de Giotti e colocando-os, como era seu hábito crítico, sinopticamente, Pasolini reconhece que a influência do contexto cultural e linguístico florentino (das revistas, em particular da revista *Solaria*) tenha se retardado nele, no sentido em que, mesmo trabalhando na Toscana, sua primeira produção poética “ainda se ressentia notavelmente de expressividade dialetal”.⁴⁵ Só depois de voltar a Trieste, Giotti canta mitos e paisagens “com uma veia melódica quase tradicional de tipo ‘unilinguístico’ segundo a experiência de *Solaria* e pré-hermética”.⁴⁶ Indo além, a partir do final dos anos 1930, e libertando “a veia biográfica, a história da família e da casa, das pobres alegrias e das desgraças”,⁴⁷ e para concluir com suas “poesias supremas” dos anos 1950 (Giotti morre em setembro de 1957, poucos meses depois da publicação deste ensaio na revista *Paragone*), nas quais com a *redução* dialetal aos poucos particulares do cotidiano, “se condensa [...] um sentimento global da existência”, uma “sabedoria terrivelmente igual a si mesma, obsessiva”, “um desespero senil em um coração de menino”.⁴⁸

As páginas conclusivas revelam uma forte consonância de experiências humanas e intelectuais, poéticas, que alimentam a empatia de Pasolini com Virgílio Giotti, e que são uma anamnese útil, *mutatis mutandis*, para uma autobiografia poética do próprio Pasolini.

⁴² Idem, p. 1011. “fin quasi a raggiungere il parlato come recente *koinè* nazionale, o addirittura come dialetto”.

⁴³ Idem, p. 2013. “anziché studiare l’origine di Giotti in una tradizione dialettale”; “in un ambiente in cui anche i fatti di costume, di colore, di esistenza siano preconstituiti in una formazione culturale”.

⁴⁴ Idem, p. 2014. “dell’ambizione di assumersi una funzione demiurgica dello spirito locale”.

⁴⁵ Idem, p. 2021. “risente ancora notevolmente di espressività dialettale”.

⁴⁶ Ibidem. “con una vena melodica quasi tradizionale di tipo ‘unilinguistico’ secondo l’esperienza solariana e pre-ermetica”.

⁴⁷ Ibidem, p. 1022. “la vena biografica, la storia della famiglia e della casa, delle povere gioie e delle disgrazie”.

⁴⁸ Idem, p. 1024. “poesie supreme”; “si condensa [...] un sentimento globale dell’esistenza”; “saggezza terribilmente uguale a se stessa, ossessiva”, “una disperazione senile in un cuore di ragazzo”.

Giotti não apenas viveu culturalmente a fundo o seu período histórico, mas igualmente o sofreu a fundo: quanto de passivo foi nesse seu sofrimento, se de um lado o reduz, de outro o engrandece, o eleva ao nível dos melhores poetas contemporâneos a ele, ou seja, daqueles que talvez tenham *sofrido*, mas não tenham *traído*: estamos falando dos Sbarbaro, Rebora, Jahier, os poeta ‘humilhados e ofendidos’; feridos, na origem, por uma coação interna, de caráter cultural: a coação de uma civilização em crise, que se fez — dentro das almas — impotência, aridez, desespero. Feridos bem mais profundamente, concretamente, pela reação do período fascista que tendia a lhes subtrair a única forma de salvação que restava em suas almas ‘angustiadas’, ou seja, a pesquisa incessante, a experimentação: a liberdade estilística.⁴⁹

Giotti exemplifica tanto a injustiça sofrida quanto a “salvação” possível a um poeta. Que não é o refugiar-se na “torre de marfim hermética, o que implica em uma orgulhosa e no fundo condescendente religião das letras”; mas estar pronto para pagar pessoalmente, evitando corresponsabilidade com os misticismos de *La Voce* e do *retorno à ordem*. “Desespero privado” diante da involução fascista e bélica, “participação necessária e contra vontade à sua história”.⁵⁰

Depois de Giotti, Pasolini decide colocar em evidência no livro, de maneira funcional ao seu discurso de valorização literária da dimensão não simplesmente local da poesia dialetal, outros três poetas: Edoardo Firpo, Vittorio Clemente e Eugenio Cirese. Antes de tudo, porém, apresenta uma resenha contemporânea ao Montale de *La bufera e altro* [A tempestade e mais], seja porque Montale se presta bem para exemplificar o ponto 6 do esquema apresentado na nota acima, seja porque um dos três dialetais seguintes, Firpo, é ligado a Montale pela origem ligure comum. Não vamos nos deter sobre Clemente e Cirese, mas sim sobre Montale e Firpo, para concluir a nossa reflexão sobre a presença de Montale na análise poética de Pasolini nos anos de 1940-1950.

Pasolini volta a escrever sobre Montale de forma um pouco mais autônoma em relação aos elementos pascolianos de sua poética, sublinhando como, para ele, a poética de Montale seja obsessivamente a mesma há quase trinta anos. *La bufera* representa, entretanto, uma renovação e uma superação da poesia anterior, em

⁴⁹ Idem, p. 1025. “Giotti non solo ha vissuto culturalmente a fondo il suo periodo storico, ma lo ha patito altrettanto a fondo: quanto di passivo c’è stato in questo suo patire, se da una parte lo riduce, dall’altra lo ingrandisce, lo alza al livello dei migliori poeti suoi coevi: di quelli, cioè, che hanno magari *subito*, ma non hanno *tradito*: intendiamo dire gli Sbarbaro, i Rebora, gli Jahier, i poeti ‘umiliati e offesi’; feriti, alle origini, da una coazione interna, di carattere culturale: la coazione di una civiltà in crisi, fattasi — nell’interno delle anime — impotenza, aridità, disperazione. Feriti ben più profondamente, nella fattispecie, dalla reazione del periodo fascista tendente a sottrargli l’unica forma di salvezza rimasta alle loro anime ‘angosciate’, ossia la ricerca incessante, l’esperimento: la libertà stilistica.”

⁵⁰ Idem, p. 1026. “torre d’avorio ermetica, implicante un’orgogliosa e in fondo condescendente religione delle lettere”; “Disperazione privata”; “partecipazione necessaria e nolente alla sua storia”.

que o poeta lígure elencava de maneira densa e precisa fatos, coisas, fenômenos inspiradores, transformando estes dados práticos em dados metafísicos. Neste novo livro de versos, Montale opera “uma redução do mundo externo a alguns de seus dados” mínimos e justapostos em sua elegância; “uma dilatação desses dados para simbolizar a parte sensível do mundo”.⁵¹ Esta “redução que implica em dilatação” é a “típica operação de Pascoli”, à qual se acrescenta um enriquecimento e uma complicação, devidos “a uma consciência estética que Pascoli tinha em seus primórdios, em uma sua angústia provincial”.⁵² Aqui também, como com Giotti, temos um poeta, neste caso do *centro* e não da *periferia* dialetal, que segue e vai além de Pascoli. A renovação, citada acima, acontece porque Montale “não está mais em relação com um fragmento do mundo, mas com o mundo visto em síntese”, colocando-se “em relação não só com um mundo unificado em seus objetos, não arranhado pelo nada, mas com um mundo circunstanciadamente histórico, com a sociedade”; isto porque “seu racionalismo foi impulsionado para além dos confins da estética, até identificar um mundo vivo em seus objetos, objetivamente: o mundo histórico” do qual nos oferece “o parecer de uma alma”, mesmo mantendo uma linguagem extra-histórica típica de “seu racionalismo de refinado, de ferido”.⁵³

Agora Pasolini traz outro lígure, *completamente dialetal*, o afinador de instrumentos Edoardo Firpo — profissão adequada à “figura surrada e um pouco monstruosa do poeta dialetal”,⁵⁴ com este Montale lido em chave *pós-Pascoli*. A associação entre os dois não está ligada a pura coincidência de nascimento, mas é para Pasolini um dado profundo que, de pontos de partida diferentes, os conduz a resultados similares ou, quanto menos, confrontáveis. É uma resenha que realmente diz muito sobre Montale, sobre a visão que Pasolini amadureceu através dos anos (estamos sempre em 1957). Montale, com efeito, enriquece com um aro a corrente, mediando em certo sentido a presença de Pascoli em Firpo. Não por acaso, Montale escreve uma premissa ao livro de Firpo de 1936, *O fiore in to gotto* [A flor no copo]. Firpo se move em direção centrípeta, da periferia para o centro poético, mas chega com atraso, “acreditando encontrar ali um hipotético Pascoli, mais crepuscular, extravagante e reservado [...], e, em vez disso, encontra

⁵¹ Idem, p. 1028. “una riduzione del mondo esterno ad alcuni suoi dati”; “una dilatazione di quei dati a simboleggiare la parte sensibile del mondo”.

⁵² Ibidem. “riduzione implicante dilatazione”; “tipica operazione pascoliana”; “una coscienza estetica della quale il Pascoli era agli albori, in una sua angustia provinciale”.

⁵³ Idem, p. 1030-1031. “non è più in rapporto con un frammento del mondo, ma con il mondo visto in sintesi”; “addirittura in rapporto non solo con un mondo unificato sui suoi oggetti, non screpolato dal nulla, ma con un mondo circostanziatamente storico, con la società”; “il suo razionalismo si è spinto oltre i confini dell'estetica, fino a individuare un mondo vivente sopra i suoi oggetti, oggettivamente: il mondo storico”; “il giudizio di un'anima”; “suo razionalismo di raffinato, di ferito”.

⁵⁴ Idem, p. 1034. “figura lisa e un pò' mostruosa del poeta dialettale”.

Montale”⁵⁵ um pascoliano diferente, que atua no centro, mas que está sendo empurrado para os limites da periferia do viver cotidiano, das pequenas coisas, contraditos pela absolutez e eternidade que lhes atribuiu o poeta:

Saindo da Itália para a terra italiana, Montale não podia deixar de se deparar com o dialeto: que se para Pascoli foi objeto de aspiração incessante e irrealizada, para Montale foi um recurso renunciado de má vontade, mas não essencial. O evasionismo de Pascoli não foi coerente até o fim por incerteza e medo; o de Montale porque era forçado pelas circunstâncias, não escolhido livremente. O verdadeiro amor de Montale era o centro, justamente porque para ele era impossível estar ali, trabalhar ali. Pascoli olhava com extrema e patética simpatia os confins, exatamente porque, ao invés, estar e trabalhar no centro para ele era óbvio e obrigatório.⁵⁶

Firpo, formado no mesmo âmbito cultural de Montale, tem em relação a ele “uma mais penosa e frágil casuística psicológica”. Resignado e pouco agressivo, por sua própria “iniciativa e direta vontade, não deu, originalmente, nenhum passo para uma consciência de relações e trabalho literário”. Mas o que realmente o une a Montale? Pasolini exemplifica esse contato entre almas lígures pela imagem de Gênova, uma cidade que em sua poesia é duplicada, real e espectral, onde Firpo “está fora do tempo”, e as coisas, as pessoas, os objetos, “mesmo sendo extremamente definidos, locais, idiomáticos, são ao mesmo tempo absolutos”. É nessa “absolutez do concreto-sensível” que está o ponto de encontro entre Firpo e Montale, uma convergência de realidades opostas. A “analogia do mundo deles” é na verdade “aparente: implica uma noção de mundo diferente, que se fez, por turnos, compreensível na zona franca”⁵⁷. Firpo alcançou a plena maturidade poética só na última fase da vida, o que o deixou capaz de exprimir uma poesia

⁵⁵ Idem, p. 1032. “credendo di trovarci un suo ipotetico Pascoli, più crepuscolare, stravagante e ristretto [...], e vi trova invece Montale”.

⁵⁶ Idem, p. 1033. “Fuggendo dall’Italia verso la terra italiana, Montale non poteva non imbattersi nel dialetto: che se per Pascoli è stato oggetto di aspirazione incessante e irrealizzata, per Montale è stato un mezzo a malincuore rinunciato, ma non essenziale. L’evasività pascoliana non è stata coerente fino all’ultimo per incertezza e paura: quella di Montale perché era forzata dalle circostanze, non liberamente scelta. Il vero amore di Montale era il centro, appunto perché era impossibile starci, operarci, per lui. Pascoli guardava con estrema e patetica simpatia i confini, proprio perché invece stare e operare al centro era per lui ovvio e doveroso”.

⁵⁷ Idem, p. 1034. “una più faticosa e fragile casistica psicologica”; “iniciativa e per sua diretta volontà, non ha fatto, alle origini, un passo verso una coscienza di rapporti e di lavoro letterario”; “è fuori dal tempo”; “pur essendo estremamente definiti, locali, idiomatici, sono al tempo stesso assoluti”; “assolutezza del concreto-sensibile”; “analogia del loro mondo”; “apparente: implica una nozione del mondo diversa, fattasi a vicenda comprensibile nella zona franca”.

à altura da poesia em língua italiana, a ponto de impressionar um poeta famoso como Montale. Sua cultura se enriqueceu, transformando-se em uma “tendência cultural”, tomou consciência de sua extravagância, de seu evasãoismo e da sua predisposição a estetizar, oferecendo no final “um cancionero perfeito, para atestar sua presença em nosso mundo”.⁵⁸ É o mundo dos poetas, naturalmente.

Em conclusão, podemos observar como o jovem crítico e poeta Pasolini deva muito à produção poética de Montale, assim como à interpretação em chave pascoliana dessa mesma produção, para justificar a sua valorização da melhor poesia italiana em dialeto, à qual se dedica na década de 1950. Ou seja, na época em que ainda parecia ter sentido, para ele, valorizar a cultura popular por meio da poesia dialetal, capaz de se desenvolver paralelamente à cultura oficial (e apesar dela) e que, à metade do século XX, podia oferecer até uma ajuda para revigorar a desorientada poesia em língua italiana.

⁵⁸ Idem, p. 1036. “tendenza culturale”; “un canzoniere perfetto, ad attestare la sua presenza nel nostro mondo”.

O coração lacerado: a poesia brasileira em direção a Pasolini

Gustavo Silveira Ribeiro

*Todavia, se possuo a história,
também a história me possui e me ilumina:
mas de que serve a luz?*

Pier Paolo Pasolini

*como se não víssemos
a um palmo do olho
a pinça do escorpião*

Carlito Azevedo

siamo tutti in pericolo

A história da poesia brasileira do século XXI começa, agora, talvez, ainda que muito lentamente, a ganhar contornos mais claros. Matéria movente, conjunto ao mesmo tempo muito vasto e bastante dispersivo de autores e poéticas que se desdobraram nos últimos vinte anos, o campo que se tem tentado delimitar como o da poesia brasileira contemporânea — em meio a tentativas de leitura que partam do reconhecimento dos seus limites e da necessidade de elaboração teórica mais sutil e precisa, que se volte sobre seu sentido epocal e sobre suas particularidades estéticas — tem recebido diferentes leituras e abordagens críticas de conjunto, cada uma delas atenta a aspectos determinados que procuram, numa tentativa de síntese necessariamente problemática, dada a proximidade temporal e o caráter imediato (isto é, o não-mediado, ausente ainda de construção teórica de fôlego e muito próxima das obras, às vezes excessivamente orientada pelas suas circunstâncias) das respostas oferecidas à produção do período, construir os instrumentos para a fabricação de uma narrativa coerente e integrada, um mapa crítico instaurador de novas possibilidades de leitura para um número muito grande e heterogêneo de textos e tendências.

Ao fenômeno da “pluralidade das poéticas possíveis”, para pensar com o Haroldo de Campos pós-utópico,¹ a crítica tem respondido com leituras de múltiplas direções, abordagens sem um centro fixo apriorístico e ordenador (como foram, outrora, as propostas unívocas da vanguarda poética ou as demandas ideológicas de base nacional-popular, parte ainda do projeto modernista), que

¹ Cf. CAMPOS, Haroldo. *O arco-íris branco*. Rio de Janeiro: Imago, 1997, p. 268.

se movem em torno do seu objeto de interesse, desdobrando-o a partir das suas próprias premissas, em busca de uma compreensão ao mesmo tempo sistemática e expandida da cena poética do presente — distante da necessidade de inseri-la (a poesia contemporânea) numa moldura cujo sentido já estava posto previamente, e que, muitas vezes, circunscrevia o sentido das obras individuais e dos conjuntos de textos a uma zona de legibilidade controlada, cujo princípio básico era o da exclusão. Tudo aquilo que oferecesse resistência à narrativa crítico-teórica estabelecida deveria ser posto de fora, invisibilizado como desvio secundário ou produção menor, de modo a confirmar, pela homogeneidade estabelecida por esse processo, o caráter circular das leituras e poéticas dominantes postas em jogo, que se retroalimentavam continuamente.

Ainda que a criação e a crítica de poesia contemporânea brasileira estejam, para falar com Marcos Siscar,² envolvidas pela questão aparentemente inesgotável das vanguardas (e seus circuitos fechados de leitura e validação de textos), têm se desenvolvido em âmbito variado propostas de compreensão ampla da produção do período que apontam para outros agenciamentos, para modos de reunir e sistematizar o conjunto de autores e poemas que passem ao largo dos conflitos norteadores que operaram como alavancas críticas no passado, e que ainda podem ser percebidos, por exemplo, nas tentativas de balanço propostas e repropostas, a cada período de tempo, por nomes como Iumna Maria Simon e Vinícius Dantas, ligados à Universidade de São Paulo (USP), ou em ensaios críticos reunidos numa revista como *Sibila*, hoje em decadência, mas muito atuante em época recente.³

Por sua vez, trabalhos como os de Fábio Weintraub e Eduardo Sterzi, que procuram ver na poesia moderna e contemporânea (não só do Brasil, em alguns casos, mas a partir de uma zona de interesse nacional) a persistência de tensões sociais sedimentadas na linguagem poética mais recente, estejam essas tensões plasmadas em imagens de fundo arcaico e mítico que remetem à impotência e à esterilidade do Rei, à *secura da terra* e à desagregação da comunidade — que têm na tópica da *terra devastada* seu ponto de condensação mais importante, reproposta no país pela nomeação insistente de pedras, desertos, ossos⁴ —, estejam nas refrações que a poesia recolhe e elabora a partir dos impasses da vida na metrópole (São Paulo, em especial), a mistura de imundície, abandono, segregação e violência que, submetidos a um intenso trabalho formal, cujo impulso

² Cf. SISCAR, Marcos. *De volta ao fim: o fim das vanguardas como questão da poesia contemporânea*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2016, p. 30.

³ Num caso como noutro, a avaliação da poesia presente é quase que exclusivamente negativa, marcada, de um lado, pela condenação do que nela haveria de esteticismo e de “retradionalização frívola”, para mencionar uma expressão infeliz que, bem ou mal, se fixou; de outro, pelo que na poesia brasileira das últimas duas décadas faltaria de apuro e erudição, pelo descolamento em relação à lição das vanguardas dos anos 1950, pelos modismos e inconseqüências, enfim, dos poetas da nova geração.

⁴ Cf. STERZI, Eduardo. “Terra devastada: persistências de uma imagem”. In: *Remate de Males*. Campinas: IEL, 2014, p. 95-111.

não derivava apenas das leituras da realidade externa, mas partia, igualmente, de mecanismos atados às dinâmicas internas da cena literária do país, resultava numa poesia crua e violenta, feita de elipses, reduções de linguagem ou processos de sabotagem dos códigos convencionais a circular na cidade (a publicidade, sobretudo, além dos discursos governamentais).⁵ Ambos os trabalhos indicam possibilidades interessantes de leitura da lírica do presente, reforçando o que há nela de interesse histórico e político.

É também o que ocorre nos ensaios de Vera Lins que procuram ver, num concerto amplo de poetisas brasileiras do século XXI, a presença incontornável, nos arranjos formais que instiga e nos motivos que fixa, da *barbárie* (a sombra da destruição provocada pela invasão do Iraque, em 2003, e da doutrina política da Guerra ao Terror deflagrada no mesmo período, além do rastro de sangue da desigualdade brasileira) e a caracterização do momento atual como parte dos *tempos sombrios*⁶ descritos por Hannah Arendt. Como se vê, os textos lançam mão de termos de extração filosófica e sociológica (um deles atado à tradição marxista, de larga memória conceitual) que procuram fundamentar a leitura feita pela ensaísta do adensamento da linguagem e da retomada da experimentação negativa que, no plano da criação poética, assinalam o tipo de percepção valorativa do tempo que a cultura vinha fazendo no início do novo século. Ainda nessa direção, Lins destaca, por exemplo, a insistência com que os silêncios e a obscuridade trágica da poesia de Paul Celan vinham sendo recuperados por poetisas brasileiras, um índice significativo, para ela, do sentido que a poesia do período ganhava — ou do qual buscava se aproximar.

Em todos esses críticos, e em outros mais,⁷ o que se nota é o esforço por construir dispositivos de leitura que se concentrem nas refrações entre Poesia e

⁵ Cf. WEINTRAUB, Fábio. *O tiro, o freio, o mendigo e o outdoor: representações do espaço urbano na poesia brasileira pós-1990*. São Paulo: USP, 2013 (tese de doutorado).

⁶ Cf. LINS, Vera. O poema em tempos de barbárie. In: LINS, Vera. *O poema em tempos de barbárie e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 2013, p. 11-42.

⁷ Valeria registrar pelo menos mais um dentre os esforços de compreensão da poesia brasileira contemporânea que têm sido levados a cabo: desenvolvido por Alberto Pucheu, o projeto “Autobiografias poético-políticas” consiste numa série de ensaios e registros filmicos (vídeo-ensaios, mistos de entrevista com os autores e leituras críticas de seus trabalhos) escritos a partir da obra de quatro jovens poetisas, cuja produção coincide com o novo século no Brasil: André Luiz Pinto, Bruna Mitrano, Danielle Magalhães e Tatiana Pequeno. Todos eles são do Rio de Janeiro, todos eles ligados, biográfica e poeticamente, aos subúrbios empobrecidos da cidade — e será a partir justamente desse traço comum que Pucheu procura mostrar como, para eles, não há separação precisa entre poesia e política. As águas se confundem, os registros se tocam quando a inscrição de si, o testemunho da linguagem que qualquer poema descortina, se confunde com a crônica da catástrofe social que seus poemas, segundo Pucheu, continuamente repropõe. A escolha dos poetisas não é casual: para o ensaísta, eles são representantes de uma geração que se formou no período de ascensão social dos mais pobres que marcou, bem ou mal, a primeira década do novo século (os anos Lula), trazendo para a cena poética — um ambiente tradicionalmente ligado às experiências da classe média alta (de modo especial no caso do Rio, cabe acrescentar) — um conjunto de questões antes pouco ou nada visíveis.

História, processos crítico-poéticos que atravessam os muito diferentes projetos, a bastante grande diversidade formal da poesia do século XXI, que, se não parece achar um ponto de convergência no que toca ao trato com a linguagem e às matrizes estéticas de que parte, tem na tensão propriamente política entre o dado histórico e o poema sua referência fundamental, o traço distintivo do que se escreveu de mais significativo nas duas últimas décadas. Convém notar que não se trata aqui de uma poesia servil às narrativas historiográficas convencionais, ou que funcione, com seus meios próprios, como um conjunto diferido de ilustrações e documentos. À poesia de que se fala aqui não interessa a repetição do discurso histórico, sua confirmação ou arquivamento. Numa perspectiva de tensionamento, a poesia procura interromper o fluxo cego da história, oferecendo outro sentido ou outras narrativas possíveis; busca expor os intervalos, as quebras, as interrupções da linearidade, dando ênfase a anacronismos, repetições, formas de duração e sobrevida onde a mentalidade progressiva indica novidade e superação. Em sua relação com a história, a poesia é desvio e contradiscurso, mesmo que sobre ela se projete, ou que com ela venha a negociar.

Neste presente ensaio, em diálogo com o movimento crítico antes exposto, tenta-se abrir uma fresta a mais através da qual observar atentamente a centralidade do elemento político que atua como linha de força e eixo formal em torno do qual se organiza certa cena poética do presente. Essa abertura, o corte que ela permite realizar e as ênfases que possibilita notar, tem a ver com a presença de, por assim dizer, um corpo estranho na lírica brasileira: Pier Paolo Pasolini, poeta, ensaísta e cineasta italiano que vem sendo invocado (mais do que citado ou referido, é necessário esclarecer, posto que não se trata somente de uma leitura insistente da sua obra poética, mas da frequentação a seu pensamento e da celebração da sua vida inquieta, questões inseparáveis, de resto, de toda a obra criativa que deixou) por diversos poetas brasileiros do presente,⁸ num trabalho incessante de endereçamento e luto que contém mais do que apenas indicações de gosto, erudição ou linhagem literária.

Para esses poetas, Pasolini será um modelo intelectual para um tempo — o nosso — de militâncias e enfrentamentos com o poder descentralizado do capital; severo, complexo, tantas vezes radical, Pasolini não foi, entretanto, dogmático, e nisso reside a energia desestabilizadora de sua atividade intelectual, na qual se

⁸ Num levantamento rápido: Pasolini aparece, de um modo ou de outro, na obra poética de Carlito Azevedo (*Monodrama e O livro das postagens*), Fabiano Calixto (*Nominata morfina e Fliperama*), Franklin Alves Dassie (*Grandes mamíferos e JLG*), Guilherme Gontijo Flores (*carvão: capim*), Italo DiBlasi (*O limite da navalha*), Leila Danziger (“Carlo, 20 de julho”), Marcelo Ariel (*Tratado dos anjos afogados*), Prisca Agustoni (*Mundo mutilado*) e Ricardo Domeneck (*Carta aos anfíbios, Ciclo do amante substituível, Medir com as próprias mãos a febre, Sob a sombra da aboboreira e Odes a Maximin*), além de mobilizar também a imaginação de poetas-críticos como Eduardo Sterzi e Manoel Ricardo de Lima.

fundem a “vitalidade desesperada” da ação direta⁹ e a força do pensamento crítico, capaz de orientar-se com desassombro numa era de cooptações, acomodação e pressões ideológicas. O poeta será também um mito e um fetiche: imagem de um rebelde profanador sob cuja proteção todos os gozos e transgressões são possíveis, na medida em que, como um artista da sagração do rosto e do corpo humanos, Pasolini soube expor a violência e a perversão que atravessa os desejos, construindo versos e cenas que oscilaram entre a delicadeza dos afetos, a santidade da pulsão de vida (que sempre foi para ele *diferença* e *autenticidade*) e o horror à homogeneização do mundo, à redução de tudo a um denominador comum, seja ele o fascismo, o consumo ou o conformismo burguês.

Será ainda a figura por excelência do poeta colérico e total, para quem a poesia se confundia com a própria existência e se espalhava, tentacular, por todas as atividades e em múltiplas direções simultâneas, assumindo ora a dicção do canto amoroso, lírico e dissolvente, ora a curiosidade especulativa do ensaio ou a energia do manifesto, respondendo às contradições de sua época, propondo novas formas de vida. A morte brutal que interrompeu essa trajetória foi lida, segundo essa mesma chave de entendimento, como uma consequência e uma profecia: o corpo martirizado de Pasolini, a injustiça do seu desaparecimento não-redimido, passou a figurar, no imaginário comum dos poetas brasileiros (e não só deles), como metáfora para as relações entre arte e sociedade, de um lado, e a confirmação do destino negativo e irredutível da poesia e da arte contemporânea.¹⁰

Se o diálogo da poesia brasileira com a obra de Pier Paolo Pasolini se intensificou enormemente nas últimas décadas, não se pode, no entanto, dizer que a presença de Pasolini na lírica do país seja um fenômeno exclusivo da contemporaneidade. Desde o fim dos anos 1970, o poeta paulista Roberto Piva

⁹ PASOLINI, Pier Paolo. *Poemas*. Alfonso Berardinelli (org.). Trad. Maurício Santana Dias. São Paulo: Cosac Naify, 2015, p. 171.

¹⁰ Um modo deslocado, e muito interessante, de abordar o problema que se coloca neste ensaio seria ler atentamente os poemas que Pasolini escreveu no Brasil ou que dedicou às pessoas e cidades que conheceu na breve passagem pelo país. Recolhidos na última coletânea poética do autor, os textos oferecem material de interesse para que se veja como alguns dos principais temas de seu trabalho foram por ele trasladados ao Brasil: o amor e a solidariedade com os miseráveis, a relação entre as periferias terceiro-mundistas e a sexualidade livre, bem como a abertura para uma outra história, não de todo dominada pela padronização do capitalismo industrial e monopolista, a questão da relação do intelectual com o povo etc. Adotamos outro caminho, no entanto, por dois motivos: primeiro, porque o esforço de leitura desses poemas levaria o ensaio para outro terreno, distante das poéticas que hoje são levadas adiante no Brasil, e que procuram se relacionar com a obra de Pasolini; em segundo, porque outros críticos, mesmo de modo rápido, indicaram as pistas que só um trabalho de maior fôlego poderá, por sua vez, ampliar. Em *A vida clara: linguagens e realidade segundo Pasolini* (1993) e “As periferias do mundo. Pasolini e o Brasil” (2007), Michel Lahud e Maria Betânia Amoroso se debruçam sobre o poema “Hierarquia” — “testemunho ideológico” (cf. LAHUD, Michel. *A vida clara*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993, p. 121) da crítica de certa modernidade feita pelo poeta sob o impacto da visita ao Rio de Janeiro. Ambos buscam situar, em recortes amplos, a recepção de Pasolini (toda a sua obra, não apenas a poesia) no país.

trazia à tona em seus textos pequenas referências, nomes próprios, estilhaços da presença do autor italiano, que era assim assimilado, junto a Rimbaud, Lautréamont, Pessoa, Murilo Mendes e Ginsberg, como figura de fascínio. Tome-se como exemplo o poema “A propósito de Pasolini”:

quando você encontra um garoto
 perto de um chafariz
 & ele se curva para a água
 tal qual em Caravaggio
 sombra selvagem do crepúsculo
 com o sol turquesa
 nos cabelos ouriçados
 é o momento doente
 como um solfejo pagão
 depois da orgia
 é assim que crescem os deuses
 na primavera e seu ardor melancólico
 são os anos os povos os garotos videntes
 que não broxaram sob as tenazes
 dos cegos que perderam a Palavra.¹¹

Para Piva e os jovens poetas de São Paulo surgidos no início dos anos 1960 — todos eles desinteressados tanto pelo formalismo tardio da geração de 1945 quanto pelas experiências cerebrais da vanguarda Concreta —, Pasolini, de um lado, e os *beatniks*, de outro, eram escritores contemporâneos que guardavam proximidade com o projeto que eles, desde a periferia do capitalismo, procuraram levar a cabo: uma poesia do choque e do sexo, em permanente estado de rebelião *anti-establishment*, mas desligada dos ordenamentos da *littérature engagée* de orientação marxista que via no desregramento dos sentidos e no erotismo (especialmente se homossexual) um desvio moral e um erro político.

Em que pese, no entanto, o pioneirismo do autor de *Estranhos sinais de Saturno* e de alguns mais da sua geração, Pasolini foi, durante longos anos, conhecido no Brasil apenas como cineasta e polemista (lateralmente como narrador), tendo sua vasta produção poética ficado à margem dos debates e leituras correntes. Só na passagem para o novo século, por razões que têm a ver tanto com os fluxos tradutórios e a circulação de textos na internet quanto com a emergência de novas demandas políticas — às quais a poesia de Pasolini pioneiramente antecipa e se liga, oferecendo a elas soluções estéticas e desdobramentos reflexivos que ainda, parece, não se esgotaram — é que o escritor de fato foi incorporado ao campo poético brasileiro, passando a ser acessado como uma referência imediata pela geração de poetas que então se afirmava, vinda da década anterior (caso de Carlito Azevedo, por exemplo), ou

¹¹ PIVA, Roberto. *Estranhos sinais de Saturno* (obras reunidas 3). São Paulo: Globo, 2008, p. 103.

dos novos nomes que surgiam naquele momento, início dos anos 2000 (casos de Ricardo Domeneck e Fabiano Calixto, entre outros).

Não será produtivo enxergar na reivindicação recente de Pasolini a confirmação de uma moda cultural ou o desdobramento de um movimento editorial amplo. Bem ao contrário, talvez.¹² Parcialmente acessível nos anos 1980, quando muitos dos seus romances, ensaios e entrevistas circularam no país, Pasolini ainda assim permaneceu distante do debate literário do país, em particular da cena poética, então dominada por outras disputas ideológicas e por diferentes anseios formais. Quanto a uma reconsideração mais ampla da obra do autor, que passasse por circuito internacional de legitimação ou por instâncias nacionais específicas (a Universidade, o mercado editorial, festivais literários etc.), nada parece realmente indicar um movimento nessa direção, em que pese um teórico influente como Georges Didi-Huberman ter dedicado ao autor alguns livros importantes, além de seminários na EHESS. As razões (se existem) estão em outro lugar. Para oferecer uma resposta possível, seria antes necessário situar a sua obra poética, a fim de perceber nela, nos seus traços mais amplos e nos detalhes que a singularizam, as possíveis chaves do problema.

A graça brutal

Conforme apontou Eduardo Sterzi — um dos críticos que mais tem se dedicado ao estudo da poesia de Pasolini no país —, o autor, que se entregou a tantas atividades, destacando-se em vários campos, foi antes e, sobretudo, um poeta: “No princípio estava — e está — a poesia. Pasolini começa poeta, com a publicação de *Poesie a Casarsa* [Poemas em Casarsa], seu primeiro livro, em 1942, e permanece poeta

¹² Para ficar com um só exemplo: no início dos anos 1980, poucos anos depois da morte de Pasolini, a editora Brasiliense publicou pelo menos cinco livros do autor. Com um curto intervalo saíram *Caos: crônicas políticas* (1982); *As últimas palavras do herege: entrevistas com Jean Duflot* (1983); *Amado meu* e *Teorema* (ambos de 1984 — este último em reedição da versão que havia saído em 1969) e *Meninos da vida* (1985). Esse conjunto de livros vinha se somar a outras iniciativas editoriais maiores e menores da Civilização Brasileira, do Círculo do Livro e da Editora Perspectiva (que nesse período deram ao público livros de Pasolini ou sobre ele). Como se pode notar, entretanto, nenhum desses movimentos editoriais se voltou para a obra poética do autor. Poemas esparsos apareceram aqui e ali, e a tradução portuguesa de *Poesie*, feita por Maria Jorge Vilar de Figueiredo para a Assírio & Alvim, tornou-se matéria de referência. Só em 2015, pela Cosac Naify, foi publicada a primeira antologia de fôlego dos seus poemas, organizada por Alfonso Berardinelli e Maurício Santana Dias. É possível dizer, invertendo a lógica, que foi a constante evocação de Pasolini pela lírica brasileira contemporânea, a circulação subterrânea do poeta que tanto interesse parecia despertar entre os leitores de poesia no país, o fator que teria estimulado, de certo modo, a empreitada da editora paulista, que nos seus últimos momentos (a Cosac Naify foi oficialmente encerrada em novembro de 2015) entregou ao público *Poemas*.

até sua morte em 1975”.¹³ A poesia era para ele um marco de experimentação e um ponto de retorno, referência para todos os demais exercícios criativos e reflexivos. É possível dizer ainda que a poesia é para Pasolini uma forma particular do pensamento, um modo de ordenar a linguagem e os afetos sem dar a eles direção única ou coerência profunda. Se o contato continuado com o mundo foi, para Pasolini, áspero e contraditório, a poesia, como forma privilegiada de compreender o real (isto é, alternadamente buscar assimilá-lo, trazê-lo para junto de si, e dele tomar distância, estranhando-o), resultava num espaço máximo da tensão, terreno minado em que se mesclavam os impulsos líricos, o registro das impressões cotidianas, a dança complexa e tortuosa das ideias e a vontade de intervenção nos debates e lutas do tempo.

Pasolini foi poeta de várias identidades, buscando, desencantado, o arranjo preciso (a cada momento renovado) para a sua urgência expressiva: do cancionero popular dos primeiros livros escritos em dialeto friulano ele vai ao diálogo com a alta tradição italiana, de Dante a Montale e os demais modernos, com seus tercetos e hendecassílabos (em *As cinzas de Gramsci*, de 1957), chegando, já na década seguinte, à forma do verso que melhor sintetizava a novidade de seu trabalho (no contexto da poesia da Itália) e que permitia a intensa flutuação entre gêneros e tonalidades que o caracterizou. Com *Poesia em forma de rosa*, de 1964, Pasolini assume uma forma intervalar, perfeita indistinção entre prosa e verso, na qual se plasma um amálgama de referências e textualidades. Sobre o livro e o momento da carreira em que Pasolini o escreveu anota Fulvio Panzeri:

Soma de diversos materiais literários, dos poematos aos fragmentos de diário, da poesia visual aos fragmentos de cartas, representa uma novidade no que diz respeito à poesia pasoliniana precedente, seja no plano da estrutura poética, seja no plano linguístico e, mais amplamente, expressivo.¹⁴

A direção da mistura e do atravessamento continuará até o fim (é a tônica de *Transumanar e organizar*, de 1971, que a aprofunda) e será decisiva para o poeta, que levará procedimentos do ensaio para os seus poemas, bem como buscará na poesia elementos com que compor os artigos e crônicas explosivas do último período, reunidos nos *Escritos corsários* (1975) e nas *Cartas Luteranas* (1976, póstumo). Veja-se a indecisão entre verso e prosa, entre canto e discurso que assinala um poema curto como “Aos escritores contemporâneos”, de *A religião do meu tempo* (1961):

¹³ STERZI, Eduardo. “Pasolini e a língua da poesia”. In: *Passagens*: Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação/UFC. Fortaleza: 2016, p. 39.

¹⁴ PANZERI, Fulvio. *Guida alla lettura di Pasolini*. Milão: Mondadori Editore, 1988, p. 74. “Summa di molti materiali letterari, dai poemetti ai frammenti di diario, dalle poesie visive ai frammenti epistolari, essa rappresenta una novità rispetto alla poesia pasoliniana precedente, sia sul piano delle strutture poetiche, sia sul piano linguistico e, più generalmente, espressivo”. Todas as traduções, com exceção de outras indicações, foram feitas pelo autor deste artigo.

Vejo: vocês existem, continuamos sendo amigos
felizes de nos vermos e cumprimentarmos em algum café,
nas casas das irônicas senhoras romanas...
Mas nossos cumprimentos, os sorrisos, as paixões comuns
são atos de uma terra de ninguém: uma... *waste land*,
para vocês: para mim, uma margem, entre uma história e a outra.
Já não podemos realmente estar de acordo: estremeço,
mas é em nós que o mundo é inimigo do mundo.¹⁵

Dirigido aos poetas do seu tempo, escritores que liam T. S. Eliot, Paul Valéry, Salvatore Quasimodo, o poema se estrutura como uma notação pessoal ou fragmento de carta que tem no despojamento da linguagem e no uso dos *enjambements* seu traço formal decisivo. À breve rememoração que o abre se segue um fio expositivo, a construção de um argumento que avança, endereçado aos (supostos, mas precisos) leitores/ouvintes entre o fraseado discursivo e a construção de imagens simples. O deserto, a terra devastada que assinala o fosso existente entre o sujeito lírico e os seus interlocutores, é a metáfora, colhida em Eliot, que atravessa (como que para dar ênfase) à tomada de posição que tem lugar no poema, e que se realiza em versos diretos e encadeados, apenas sutilmente musicais (o que a tradução brasileira quase não deixa perceber, preferindo centrar-se no concerto de ideias do texto), muito mais próximos da prosa de um artigo ou de uma nota autobiográfica do que da rarefação de sentido e dos símbolos que, de um modo ou outro, marcam parte considerável da poesia moderna, na Itália e fora dela.

O arranjo direto do poema denuncia mais do que a necessidade de expor o dissenso: trata-se, para Pasolini, de fazer do texto um instrumento de combate, espaço paradoxal em que o artista percebe-se solitário (posto que não identificado aos seus) e presa de uma consciência crítica atroz, que sobre si age duplamente: primeiro, ao revelar a distância que o separa dos escritores do seu tempo — o que é o mesmo que dizer: que o separa do seu tempo mesmo, dos valores, hábitos e condicionamentos da sua época. Pasolini se sabe fora do lugar, desgarrado: intempetivo.¹⁶ E segundo, por fazê-lo duvidar, paradoxalmente, da própria literatura e do lugar que a cultura reserva aos escritores e artistas. Se, no mundo burguês do entretenimento e das amenidades ilustradas, adequado às “casas das irônicas senhoras romanas”, a poesia é forma pacífica, manancial de beleza

¹⁵ PASOLINI, Pier Paolo. *Poemas*. Op. cit., p. 142.

¹⁶ A inaturalidade da obra de Pasolini, sua relação permanentemente crítica com o seu tempo e a mobilização de elementos arcaicos no tecido de seus textos e imagens é um dos temas mais importantes da recepção crítica de seu trabalho, e também dos mais controversos. Ver, nesse sentido, DIDI-HUBERMAN, Georges. *A sobrevivência dos vagalumes*. Trad. Vera Casa Nova. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2010, leitura bastante sofisticada dessa questão desenvolvida pelo ensaísta e historiador da arte francês, que procura percorrer fragmentos da obra de Pasolini (poesia, cinema, ensaio) com os olhos voltados para a potência política e para os eventuais limites da inaturalidade dos trabalhos do artista.

e questionamentos superficiais, o conflito parece ser a única medida estética possível. Daí o poema, como tantos outros do autor, assumir aspecto dramático, centrado no embate sem qualquer conciliação; o tom conversacional tranquilo do início contrasta com a dureza da declaração final, definitiva. Daí também o poema se constituir a partir do desconforto e do estranhamento: “é em nós que o mundo é inimigo do mundo”.¹⁷ A sensação do não-pertencimento reiterada a cada passo vai redundar no inconformismo do último verso, que traz junto a si uma ética: é preciso, necessidade vital, separar as águas, distinguir a realidade inaceitável, transformar-se (a si, o seu texto, qualquer gesto criativo) em palco de um conflito interminável.¹⁸

O descompasso de Pasolini em relação ao mundo que o cercava, em relação às injunções ideológicas do seu campo de atuação (a esquerda revolucionária), às expectativas do meio cultural e mesmo do público (leitores de poemas ou notícias, plateias de teatro e cinema), é a substância comum de grande parte de seus trabalhos. As escolhas formais mais frequentes do poeta deixam ver isso. Muitos dos poemas armam-se como um monólogo exaltado, nos quais o poeta exorta ou admoesta seus contemporâneos, inquieta-os pela força do discurso, pretendendo movê-los. É o caso de “As cinzas de Gramsci”, no qual um diálogo cerrado com o líder comunista morto leva o poeta ao exame de si e das condições da luta ideológica no período; o trecho autobiográfico não encobre a revisão mais profunda que Pasolini deseja fazer do papel e dos compromissos da esquerda italiana, ao contrário: junto à melancolia que atravessa o poema — todo o diálogo com Gramsci e a tradição se funda na consciência da derrota histórica e dos impasses do presente — o poeta afirma aquilo que Alain Badiou chamou a *paixão pelo real*, isto é, o mergulho radical na imanência do presente e do corpo, da alegria feroz que deve ser inseparável do trabalho político, o que leva, por sua vez, Pasolini a concluir pelo abandono da crença narcótica no futuro e no progresso,¹⁹ espécie de religião histórica da esquerda, aquilo que impede reinventar a vida no ponto exato de sua realidade impossível.

¹⁷ PASOLINI, Pier Paolo. *Poemas*. Op. cit., p. 142 (grifo nosso).

¹⁸ Davi Pessoa propõe que o verso indica o “desapossamento de si” como uma nova pedagogia, um modo de compreender o sujeito como um permanente vir-a-ser, a transformação contra a identidade (PESSOA, Davi; LIMA, Manoel Ricardo de. *Pasolini: retratações*. Belo Horizonte, 7Letras, 2019, p. 43). Ainda que bastante acertado para a obra de Pasolini como um todo, não se ajusta ao poeta em tela, uma vez que este parece se fazer a partir de uma tomada de posição (isto é, uma identidade, mesmo não esclarecida pelo texto): o poeta discorda dos seus contemporâneos no que tange à função do escritor e da literatura, mostra-se irredutível. O *pólemos*, aqui, possui um móvel específico, ainda que o sentido do verso se esgarce. A autocrítica permanente é decisiva para Pasolini, autor que pensava escrevendo, mas nesse caso o desconforto em relação às “irônicas senhoras romanas” e aos espaços da confraternização dos intelectuais (os cafés) se mostra importante e não-negociável.

¹⁹ Cf. BADIOU, Alain. *Em busca do real perdido*. Trad. Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.

É também o horizonte de “À minha nação”, poema ligeiro e um ataque virulento à Itália contemporânea e seus “milhões de pequenos burgueses como milhões de porcos”,²⁰ ou o muito conhecido poema “O PCI aos jovens!”, espécie de carta aberta na qual Pasolini estabelece aguda polêmica com o movimento estudantil sobre a natureza das relações entre classe e violência — o poeta argumenta que os policiais, por sua origem proletária, estão mais próximos do povo e da vida autêntica do que a fúria pequeno-burguesa das manifestações de estudantes. Há, em todos esses textos, um elemento retórico importante, uma energia propriamente corporal a atravessar os poemas. Alfonso Berardinelli ressalta, nesse sentido, a “forte carga vocal” dos seus textos, o uso de uma linguagem próxima a do registro coloquial e a escolha de um tom assertivo, de quem não só pensa em voz alta, mas que quer convencer ou fustigar, numa encenação da presença viva do autor: “em sua linguagem escrita temos a sensação de ouvir a sua voz”²¹

A mistura entre a expressão individual — incontornável para o poeta que registrava nos seus poemas as suas experiências decisivas, fossem elas privadas ou públicas — e a meditação de natureza social, em meio a qual o autor se imiscuía ao século, internalizando as amplas questões políticas e culturais do seu tempo, tornando-as parte de seu cotidiano pessoal, é outro traço da mesma inadequação que marca a obra de Pasolini. Ao não separar o pessoal e o coletivo o poeta desconhece separações de gênero ou convenções literárias estabelecidas, fazendo-se mais estranho e estrangeiro: o poema não é, para ele, lugar exclusivo da emoção lírica e do canto, mas forma negativa e espaço privilegiado do pensamento crítico, até da elaboração de sabor filosófico; igualmente, o poema não será tão somente o lugar da dessacralização do literário e da alta cultura tradicional, uma vez que o poeta celebra os seus desejos, evoca os mestres do passado, confraterniza com os despossuídos na linguagem da elevação e do sublime, e, em momentos determinados, aproxima deliberadamente os seus poemas de artefatos de extração romântica, dicção tantas vezes reconhecível em seus poemas de amor ou de participação civil. O elemento oscilante e informe que têm expressa a descontinuidade em relação ao que, de um lado a outro do espectro poético e político, então se fazia. Pasolini sabe estar só. Num poema bastante conhecido de *Poesia em forma de rosa*, o autor leva ao paroxismo a consciência da desidentificação que experimentava:

Eu sou uma força do passado.
Só na tradição consiste meu amor.
Venho dos escombros, das igrejas,

²⁰ PASOLINI, Pier Paolo. *Poemas*. Op. cit., p. 147.

²¹ BERARDINELLI, Alfonso. *Não incentive o romance*. Trad. Francisco Degani; Patricia De Cia. São Paulo: Nova Alexandria/Humanitas, 2007, p. 22.

dos retábulos, das aldeias
 abandonadas nos Apeninos ou Pré-Alpes,
 onde viveram meus irmãos.
 Vago pela Tuscolana feito um louco,
 Pela Appia como um cão sem dono.
 Ou vejo os crepúsculos, as manhãs
 sobre Roma, a Ciociaria, o mundo,
 como os primeiros atos da Pós-História,
 aos quais assisto, por privilégio de registro,
 da borda extrema de uma era
 soterrada. Monstruoso é quem nasceu
 das entranhas duma mulher morta.
 E eu, feto adulto, perambulo
 mais moderno que qualquer moderno
 a buscar irmãos que não existem mais.²²

Nesse poema curto e de alta intensidade lírica, o sujeito identifica-se, projetivamente, com restos e ruínas, povos extintos e épocas soterradas. Num tom que pode parecer, à primeira vista, regressivo e nostálgico, o poema elabora o motivo do amor pela tradição e pelo passado a partir do dado disruptivo da melancolia: não pertencendo ao seu próprio tempo, o sujeito lírico sabe não fazer parte também de nenhum outro — a não ser o dos mortos. A constatação do vazio (“vago pela Tuscolana feito um louco / pela Via Appia como um cão sem dono”) que o cerca não se transforma, no entanto, na reconstituição imaginária de um paraíso perdido qualquer. O arruinamento do real e a solidão do eu vão se transformar, num crescendo, em consciência do esgotamento do tempo humano convencional, ordenado e circunscrito, e da abertura de uma experiência paradoxal, tardia e imatura, na qual passado e presente se confundem numa temporalidade fraturada e impura — próxima também da utopia: são “os primeiros atos da Pós-História”. O poeta sabe que, não estando preso à sua época, abrem-se diante de si todas as outras. Delas, assim, é póstero e contemporâneo. O mundo arcaico que evoca faz parte do seu presente, e, conforme as imagens fortemente antitéticas sugerem, a dobra crítica do pensamento nele dá mais uma volta, afastando-o ainda mais dos condicionamentos da sua época. “Feto adulto”, corpo impossível, consciência cindida (“mais moderno que qualquer moderno”), o sujeito lírico assume a sua intempestividade, isto é, a cisão definitiva com os valores da era em que lhe coube viver, e a possibilidade, talvez seria melhor dizer a necessidade, de recusá-la, enfrentando-a sem cessar.

²² PASOLINI, Pier Paolo. *Poemas*. Op. cit., p. 163.

Fotografias de afeto e destruição

Em dois poetas brasileiros do presente, Carlito Azevedo e Ricardo Domeneck, a reinvidicação de Pasolini tem sido mais intensa, elaborada como mote que retorna e se desdobra, a cada volta, em novos sentidos. O caráter composto e experimental de seus trabalhos vai ao encontro das inquietações estéticas do poeta italiano, abrindo uma primeira zona de contato. Carlito Azevedo vem construindo, desde a organização da antologia *Sublunar* (2001), uma poética da recusa e do estranhamento, na qual o verso decomposto flutua indeterminado em meio à dispersão de fragmentos e às várias modalidades da prosa (a crônica alucinatória, o diário íntimo, a ficção especulativa, o ensaio) que crescem ao seu redor. O monólogo dramático e a colagem não lhe são estranhas, bem como a relação com a fotografia e o cinema. Já Ricardo Domeneck, por sua vez, vem se aproximando do imaginário da poesia clássica, da memória das formas que vêm da Antiguidade e interpela, reconfigurada, a literatura moderna. Suas odes e elegias, compostas quase sempre em versos livres, combinam o arcaico e o atual, o erudito e o *pop* num universo de referências que recuperam, noutros termos, a tradição da poesia amorosa homoerótica — de Catulo a Frank O'Hara, passando igualmente por poetas e poéticas não-ocidentais. Bastante diferentes entre si e no diálogo que costumam com Pier Paolo Pasolini, ambos começam por trazer à tona de seus textos o cadáver mutilado do poeta. A reflexão sobre experiências particulares da morte é o ponto central dos poemas. Em “Lembrete”, de Ricardo Domeneck, texto que fecha o primeiro livro do escritor, *Carta aos anfíbios*, lê-se:

Cruz e Souza
em vagões de
transporte
de gado.

Paul Celan
nas águas
do Sena.

Frank O'Hara
estirado na areia.

Christine Lavant
crivada de camas
e de escamas.

Alejandra Pizarnik,
Intolerância
a secobarbital.

Carlos Drummond de Andrade
em meio à maior perda na vida,
doze dias após a filha.

Pier Paolo
a pau e pedra.

João Cabral de Melo Neto
cego.

Orides Fontela
à beira da indigência.²³

O aviso que o poema carrega (ironicamente chamado “lembrete”) dirige-se antes ao próprio Domeneck do que aos seus leitores. A evocação do fim trágico de tantos poetas, relegados no fim de suas vidas à dor extrema, suicídio, doença ou abandono, é como uma interrogação indireta que faz a si mesmo: vale a pena dedicar-se à poesia sabendo o que talvez o aguarda? O uso dos nomes próprios na abertura de cada uma das estrofes, em recitação grave, pausada, sela o tom lutuoso do texto, voltado para a rememoração. A elipse com que Domeneck constrói o poema, por meio da qual o verbo mais importante em cada uma dessas estrofes/sentenças é elidido, mostra-se recurso certo, pois prolonga no tempo a sucessão de eventos apresentados. A sugestão como que não os esgota: eles vão continuar a se repetir. Em meio a tudo isso, a alusão à violência que tragou Pasolini se apresenta como a imagem mais terrível, no poema, do tratamento dado aos poetas, uma espécie de imagem exemplar da relação problemática que mantém com o mundo: Cruz e Souza, um escritor negro e pobre num país racista e segregado; Alejandra Pizarnik, permanentemente exilada de si e do mundo, retira-se entre remédios, incurável afinal; Orides Fontela, renegada e miserável, difícil como os seus poemas, morre solitária. Os exemplos poderiam continuar e o poeta parece saber disso. De volta a Pasolini: a simplicidade da reverberação dos mesmos sons, **Pier Paolo** / a **pau** e **pedra**, amplifica o efeito dos versos, sugerindo, pelo ritmo marcado pela aliteração, que o ato bestial do massacre do corpo de Pasolini teve alguma coisa de primal, a encenação qualquer de um rito punitivo de fundo religioso ou sacrificial.

Já em “H.”, última parte do longo poema em prosa que encerra *Monodrama*, Carlito Azevedo dá voz a um fantasma, Hilda, a sua própria mãe morta que, desde o lugar da sua ausência, fala aquilo que não pode ser nomeado, que dos eventos que resistem à linguagem e a razão: o momento mesmo do fim, instante definitivo em que tudo o mais cessa junto à vida; a destruição total do corpo, a violência que se abate súbita e deixa atrás de si apenas sangue derramado, carne torturada.

²³ DOMENECK, Ricardo. *Carta aos anfíbios*. Rio de Janeiro: Bem-Te-Vi, 2005, p. 101.

— Comparada com a larga eternidade de nada sentir, nada provar, nada tocar, ver e ouvir que nos espera, a morte no sono, como dizem que coube a Chaplin, vale o que valem as dez costelas partidas, as orelhas arrancadas, os dedos decepados, a laceração horrível entre o pescoço e a nuca, a equimose larga e profunda nos testículos, o fígado lacerado, o coração lacerado, o rosto inchado irreconhecível, os hematomas, última forma física assumida por Pasolini neste louco planeta que agora, para você, gira também sem mim.²⁴

O discurso direto de Hilda, que pela primeira vez no poema ascende à condição de sujeito, estabelece a comparação impossível: diante da morte, Chaplin e Pasolini, exemplos diametralmente opostos (a paz do sono contra a agonia do espancamento e da mutilação) teriam se encontrado? Ou, dizendo de outro modo: seriam indiferentes, enfim, as circunstâncias da morte, já que o resultado é um só? Como ressalta Eduardo Sterzi em leitura aguda do poema, é possível perceber bem mais do que a simples justaposição de experiências na “complexidade retórica”²⁵ do texto. Em primeiro lugar, pelo jogo entre o público e o privado que se instala: o luto familiar do poeta, exposto de modo dramático nas partes anteriores do poema que recorda desde a doença final, os sintomas desestabilizadores, até o enterro e as reações que se seguiram, é devassado pela especulação ficcional proposta pela peça, luto aberto à curiosidade *voyeurística* do leitor,²⁶ que nesse monólogo final ouve, enfim, a voz de Hilda. A inquietante lembrança que suas palavras trazem tem efeito desestabilizador, já que, diante do que seria consolação e clausura, seu testemunho sobre o fim (dirigido, sobretudo, ao próprio Carlito, interlocutor primeiro e principal de seu *retorno*²⁷ inscreve o espetáculo selvagem do assassinato de Pasolini no presente, atualizando-o). Por contiguidade, é possível dizer que algo da violência dessa morte contamina também a morte de Hilda, tão difícil de suportar quanto a outra, e também tão recente. Além disso, um outro dado no poema chama a atenção. Carlito compõe o monólogo recorrendo ao método da apropriação e da montagem. A descrição do crime faz-se em referência (subtraída) ao laudo emitido pelo médico-legista que examinou o cadáver de Pasolini:

estava deitado sobre o ventre, de jeans e camiseta, um braço estirado e outro sob o peito, os cabelos, empapados de sangue, caíam-lhe sobre a fronte. As faces, habitualmente vazias, estavam inchadas por uma inflamação

²⁴ AZEVEDO, Carlito. *Monodrama*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009, p. 152.

²⁵ STERZI, Eduardo. “Cadáveres, vagalumes, fogos-fátuos”. In: *Caminhos da lírica brasileira contemporânea*. São Paulo: Nankin, 2013, p. 41.

²⁶ Cf. RIBEIRO, Gustavo Silveira. “A experiência da destruição na poesia de Carlito Azevedo”. In: *O Eixo e a Roda*. Belo Horizonte: Fale/UFMG, 2014.

²⁷ Cf. STERZI, Eduardo. “Cadáveres, vagalumes, fogos-fátuos”. In: *Caminhos da lírica brasileira contemporânea*. Op. cit., p. 41.

grotesca. O rosto, deformado, estava enegrecido pelos hematomas e pelas feridas. As mãos e os braços estavam amortecidos e vermelhos de sangue. Os dedos da mão esquerda estavam cortados e fraturados. O maxilar esquerdo, quebrado. *A orelha direita semicortada, a esquerda completamente arrancada.* Feridas sobre os ombros, o peito: com as marcas de pneu de seu carro. *Entre o pescoço e a nuca, uma horrível laceração. Nos testículos, uma equimose larga e profunda. Dez costelas quebradas, assim como o esterno, o fígado lacerado em dois pontos, o coração lacerado...*²⁸

A seleção e o reordenamento de trechos do relatório médico trazem precisão e estranhamento ao poema, produzindo efeito devastador. A descrição sumarizada das atrocidades vai num crescente, revelando a seriedade dos ferimentos até o ponto letal: pescoço, fígado, coração. A frieza desse tipo de texto, que tende normalmente a reificar o corpo, reduzindo-o a um conjunto de notações anatômicas, é contrabalanceada pelo tom quase lírico de algumas passagens, das quais Carlito tira proveito. A linguagem médica ganha ritmo (veja-se as passagens em destaque), dá voltas, se repete: o corpo morto de Pasolini tem dignidade de novo, volta a ter feições humanas, apesar de tudo.²⁹

O que resta comum aos poemas de Ricardo Domeneck e Carlito Azevedo não é apenas a referência à violência ou à morte do autor de *Transumanar e organizar*. Há um mesmo sentido de urgência a perpassá-los. O diagnóstico feito por Eduardo Sterzi, apesar de se ater em princípio ao poema “H.”, pode muito bem estender-se a toda a cena: segundo ele, Pasolini seria “o nome de uma forma de potência que não apenas consegue vencer a própria impotência, mas que, na memória e na imaginação dos vivos, resiste mesmo à mais dolorosa destruição”.³⁰ Por isso, como antes ficou dito, quanto a Pasolini e a poesia brasileira, trata-se de invocação mais do que qualquer outra forma de endereçamento e diálogo. Através dele, de seu nome, se busca a urgência do movimento (que Pasolini chamou “a luxúria da ação”) e a força capaz de sobreviver à catástrofe, poder que desarranja o Poder e adia o fim para depois. Diante dos dias que correm, de desagregação social acelerada³¹ e recrudescimento do fascismo, não é pouco o que representa o poeta.

²⁸ NAZÁRIO, Luiz. *Todos os corpos de Pasolini*. São Paulo: Perspectiva, 2007, p. 120 (grifo nosso).

²⁹ Em *Todos os corpos de Pasolini*, Luiz Nazário registra: “os dois homens do povo que descobriram o corpo, entrevistados, declararam que de longe nem parecia um corpo, tanto estava massacrado. Parecia um monte de lixo e só depois que olharam de perto viram que não era lixo, mas um homem” (NAZÁRIO, Luiz. *Todos os corpos de Pasolini*. Op. cit., p. 121).

³⁰ STERZI, Eduardo. “Cadáveres, vagalumes, fogos-fátuos”. In: *Caminhos da lírica brasileira contemporânea*. Op. cit., p. 41.

³¹ Note-se que, nos poemas de *Monodrama*, de 2009, Carlito Azevedo procurava representar (e também, ao seu modo, *antecipar*) o estado de caos e emergência em que o mundo, não só o Brasil, está hoje mergulhado. Junto a pelo menos dois outros livros de poesia do mesmo período (*Planos de fuga e outros poemas* (2005), de Tarso de Melo; *Aleijão* (2009), de Eduardo Sterzi), *Monodrama* vê além do instante imediato do país, onde o auge do Governo Lula propiciava distribuição de

Em Ricardo Domeneck e Carlito Azevedo, a potência-Pasolini se manifesta em dois eixos principais, e neles estética e política se aglutinam: na poética do desejo de Domeneck, na qual o corpo e o sexo ocupam o centro do palco, e na poesia autocrítica proposta por Carlito, cujo desconforto com a instituição literária (prolongamento e tradução de outros aparelhos institucionais modernos) parece cada vez mais evidente.

A relação da poesia de Ricardo Domeneck com a obra de Pasolini tem dois aspectos principais: de um lado está a consciência da anterioridade, o reconhecimento do mestre. De outro, movimento complementar, a identificação profunda, sensação (a vontade?) de contemporaneidade.³² Domeneck tem em Pier Paolo um companheiro de estrada, um igual, além de predecessor importante que desponta no seu *paideuma* pessoal entre autores antigos e modernos, todos eles voltados, a seu modo, para a poesia lírica e a louvação (discreta ou desvairada) do objeto amoroso. No centro de tudo, o desejo — mote dos textos cantados ou escritos por nomes como Safo, Martin Codax, Jack Spicer ou Hilda Hilst, na companhia dos quais o poeta paulista se abriga, negociando (traficando, por que não?) com eles imagens e versos e alusões sutis.³³ A interpelação realista dos afetos e dos incômodos da paixão sexual feita por Pasolini ocupa posição especial nessa teia de referências, dada à recorrência com que o autor retorna.

A capacidade que a obra poética de Pasolini tem de conjugar política e desejo é reproposta em Domeneck, cujos poemas entrelaçam também subjetividade

renda e o rebaixamento momentâneo da desigualdade social, ao apresentar a guerra, o exílio e o empobrecimento (das pessoas, da linguagem) como dados principais da realidade presente. O livro é incomumente cosmopolita, muitas vezes desreferencializado, habitado por anjos, terroristas e manifestantes sem pátria, cuja circulação se dá nos interstícios da lei e ao largo da circulação interminável do Capital e das mercadorias.

³² Em pelo menos um texto, os dois aspectos dessa relação se encontram e fundem completamente. “Ostia-Casarsa”, relato em prosa de uma viagem de peregrinação de Domeneck aos lugares de morte e nascimento de Pasolini, foi publicado em *Sob a sombra da aboboreira*. Nele, a projeção de Domeneck sobre o autor italiano se dá a ver com clareza: “Várias coisas me ligam a ele por um desejo irrefreável de irmandade, em nossa biografia, nossos gostos por corpos de certas idades” (DOMENECK, Ricardo. “Ostia-Casarsa”. In: *Sob a sombra da aboboreira*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2017, p. 69). Ao afirmar ser necessário “refazer os seus passos, tendo por guia tão-só a sua foto” (Idem, p. 72), o poeta de Bebedouro presta homenagem à tradição, cumprindo o ritual fúnebre de celebrar os antepassados ilustres, no mesmo instante em que se colocam juntos, em pé de igualdade. Não são mais mestre e discípulo, por assim dizer. São iguais, podem sair à noite em busca dos rapazes das *borgate* romanas: “Estivesse vivo, poderia telefonar para Pasolini, convidá-lo a lançá-
-nos juntos nas ruas” (Idem, p. 70).

³³ Ver, nesse sentido, um poema como “Os cantores antes de mim”, das *Odes a Maximim*: “Como aquele Oscar de Londres / e suas odes a Bosie. / Como Constantino de Alexandria / e seus cantares a anônimos. / Como o tal Pedro de Casarsa / e seus hinos ao Ninetto. / Ou até certo Ricardo de Bebedouro / obcecado com o Moço, / tudo o que quero, Maximim, / é cantarolar-te. / Tira de sobre as tuas orelhas / esses cachos. / Escuta. Aplauda” (DOMENECK, Ricardo. *Odes a Maximim*. Rio de Janeiro: Garupa, 2018, p. 43).

e história, vida privada e luta ideológica — num aceno ao que haveria de micropolítico³⁴ nos agenciamentos disruptivos de Pasolini. Para o artista italiano, homossexualidade e marginalidade social estão fortemente associadas, uma vez que constituem o resto não-assimilável do mundo burguês e um ponto de fuga dos processos de subjetivação no capitalismo. Para Domeneck, como em Pasolini, não importava a redução identitária a uma construção minoritária voltada sobre si, mas a afirmação de uma ética (uma lógica dos afetos e da linguagem) *excêntrica*, contrária ao que há de falocêntrico e normatizador. Sem desconsiderar o dado particular da experiência de homossexuais e subproletários (emigrantes *sans-papiers* em Domeneck), os autores procuram observar o desconcerto provocado pela existência de seus corpos erotizáveis, pelos quais passa toda a fecundidade e toda a perversão do mundo (como afirma Pasolini em “Versos do testamento”, por exemplo). Leiam-se, nesse sentido, os poemas de Domeneck “X + Y: uma ode”, do *Ciclo do amante substituível*, e “Texto em que o poeta convida Maximin a descolonizar-se consigo”, das *Odes*, aqui dispostos, aos trechos, em sequência:

Haverá momentos de caça
e rendição felizes, as poucas
vezes de sorte
em que seremos camareiros
de algum *moço pasolinico*,
com quem se poderá, enfim,
fazer o cama-supra, meia-nove
e então discutir no pós-coito
outros conceitos hifenizados
[...]
Quando chegarem os bárbaros,
me encontrarão na cama;
que venham porém armados,
pois hei de estar acompanhado,
e em riste nossas lanças.³⁵

*

na hélice dupla
da tua espiral
ascendem
e descendem

³⁴ Cf. GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. *Micropolítica. Cartografias do desejo*. Petrópolis: Vozes, 1996.

³⁵ DOMENECK, Ricardo. *Ciclo do amante substituível*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2010, p. 29-30 (grifo nosso).

feito escada
de novos jacós
as instruções
de manual

à perfeitura
dos teus
ossos corpos
cavernosos
nuca clavícula
cachos carpos
pele e pelos

e não advêm
eles também
de gentes
por séculos
sem
passaporte?

dos berberes
e dos judeus
das tradições orais
ao povo do livro?
[...]³⁶

Em ambos, sob a feição irônica das paronomásias e jogos de linguagem do poeta, percebe-se o desconhecimento voluntário das fronteiras entre a emoção privada e os dilemas públicos. No mesmo lugar em que o tesão aflora e a beleza (a promessa da) é celebrada, a memória das turbulências do mundo vêm à tona. Essa não-separação é a tônica, como se sabe, de novas formas do político, prolongamento da luta de classes ou da luta antifascista que, nas últimas décadas, vem se impondo na arena pública. Sem ceder aos impulsos da ipseidade que as políticas (e as poéticas) identitárias podem conter, testando os limites do discurso particular que quer avançar para além de si, Domeneck, em direção a Pasolini, define o corpo como campo de batalha mais apropriado, por onde passam as tensões sociais e de onde poderá nascer — na soma de outros corpos, seus encontros e embates —, obstáculos efetivos à disciplina do controle (os passaportes) e lógica do extermínio (a chegada dos novos bárbaros, munidos de leis e balas) que têm marcado, até agora, o novo século. A força rediviva dos sexos desejantes e a origem mestiça do amante (sua “perfeitura” concebida a partir da transgressão dos mapas e das hierarquias neocoloniais) são formas da *alegria* nesses poemas, o avesso das políticas da morte que crescem ao redor.

³⁶ DOMENECK, Ricardo. *Odes a Maximin*. Op. cit., p. 85-86 (grifo nosso).

Nos poemas do último volume publicado por Carlito Azevedo, *O livro das postagens* (2016), a referência a Pasolini feita já na epígrafe (“Já não podemos realmente estar de acordo: estremeço, /mas é em nós que o mundo é inimigo do mundo”) indica um movimento amplo de suspeição. A literatura, os livros, os próprios poemas: nada está a salvo, nada parece estável ante o olhar do poeta. Os escritores são postos em xeque, destituída a autoridade que um dia tiveram. Cobra-se (é um cão sem rumo quem fala) que *o autor*³⁷ esteja à frente do palco da história, assumindo a responsabilidade que, para Pasolini e Carlito, tem. A insistência em torno da sua presença revela, presumivelmente, o descompasso entre o teor de seus escritos e a postura absenteísta que assume. Ausentes, os poetas a quem o monólogo do “Prólogo operístico-canino”, poema que abre o livro, se dirige são pouco mais que sombras. Deveriam tomar o lugar do cão (figura tragicômica que testemunha e suporta, através dos tempos, as muitas mazelas da humanidade), entregar-se à sanha da sua época, resistir, quem sabe? mas preferem manter-se à distância, resguardados, observando a cena por uma tela.

O cão:

Eu não deveria nem estar aqui.
 Outro deveria estar em meu lugar.
 Eu não fui treinado para isso.
 É como se estivesse no menor daqueles cubos
 Que se encaixam vinte vezes uns dentro dos outros.
O autor deveria estar aqui.
 Assuma o que tem ou não tem a dizer.
 [...]
 Creio que já são palavras suficientes.
 Dentro do último cubo é essa luz arroxeadada
 Mais lamparina que crepúsculo.
 Eu nem deveria estar aqui.
Outro deveria estar em meu lugar.
 Se vim parar aqui
 foi por curiosidade.
 foi porque me chamaram.
 foi abanando o rabo para o futuro.
 foi arreganhando os dentes para o futuro.³⁸

A emulação da oralidade e da confissão direta, voltada para o público, não é casual. Tampouco a memória do teatro. O poema se arma como ópera irônica, na qual o recitativo e as árias são os ganidos de um cachorro que passeia pelo amontoado de ruínas da História — dos campos da morte nazistas ao Brasil do *apartheid* urbano, da Rússia soviética aos muros caídos de Troia: “Eu vim

³⁷ AZEVEDO, Carlito. *O livro das postagens*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2016, p. 13 (grifo nosso).

³⁸ Idem, p. 13-14 (grifo nosso).

farejar ossos com Hécuba”.³⁹ Em sua voz se misturam trechos de outros autores, passagens soltas, imagens refinadas e de mau gosto. O elemento principal, apesar da aparente assistemática do texto, é a natureza do espetáculo que o personagem involuntariamente oferece. Posto no papel da atração principal, mira um “céu em farrapos”⁴⁰ enquanto reclama que o autor (os escritores e artistas contemporâneos, conforme as indicações do texto deixam perceber) “deveria estar aqui. / Visa a realidade e depois / se proíbe os meios de atingi-la?”.⁴¹

A queixa insistente reverbera o desacordo que Pasolini sustentava com os homens de letras da sua época, atualizando-a, no entanto, para a era da literatura digital, das mídias sociais e da nova ética das relações que surge desse universo. O incômodo do poeta-cão com o lugar em que está confinado, com ‘a luz arroxeadá, o diminuto palco, “menor cubo / entre os cem que se encaixam uns nos outros”,⁴² parece se transferir para o espaço virtual, no qual os cliques e os *likes* são parte de uma encenação permanente, um avatar mais difuso dos ‘cafés’ e das ‘casas das irônicas senhoras romanas’ que Pasolini antes mencionava de modo pouco lisonjeiro. A artificialidade das posições anunciadas, mas que não se encarnam de fato, restando como declarações vazias, é o nó da crítica que se volta para todos, inclusive o próprio cão-poeta. Os nomes que atravessam o poema, invocados como fiadores de uma ideia geral da poesia, pertencem a artistas que ou pagaram com a própria vida a relação tempestuosa que mantiveram com a época (Marina Tsvetaeva, Maiakóvski, Anna Akhmátova, o mesmo Pasolini), ou levaram às últimas consequências as potencialidades de sua arte, tornando-se um incômodo e uma ameaça (Paul Cézanne, Godard). São os que estiveram presentes, viram a “absoluta gangrena”.⁴³

A interpelação aos ‘escritores contemporâneos’ feita noutros termos pelo poema de Carlito é, na verdade, constatação da urgência que, sentida por Pasolini nos anos 1960, continua latente, talvez mais aflitiva do que nunca. O “Prólogo canino-operístico” lembra que não se pode “dar ao luxo / de guardar bofetadas na mão”.⁴⁴ os cupins roem a cortina, os ratos continuam a devorar o teatro. “Como se não víssemos / a um palmo do olho / a pinça do escorpião”,⁴⁵ imagem terrível de alerta, indica o atordoamento que não cabe aceitar. Numa tentativa de dar forma ao desespero, o poeta se repete, faz palavras saltarem de um canto a outro em confusão, barra o lirismo. Carlito elabora o seu antipoema como quem

³⁹ Idem, p. 14.

⁴⁰ Idem, p. 21.

⁴¹ Ibidem.

⁴² Idem, p. 19.

⁴³ Idem, p. 33.

⁴⁴ Idem, p. 23.

⁴⁵ Idem, p. 24.

recorda aos demais: “ninguém suspira / onde não se respira”.⁴⁶ Se “estamos todos em perigo”, como em sua última entrevista assinalou o poeta italiano,⁴⁷ o risco é a condição comum, aquilo que define a precariedade da vida e o peso de cada ato. Ao transformar essa condição-limite em gesto estético, Carlito Azevedo propõe que o poema seja a interrupção do *show*, o estranhamento da linguagem, “insuficiente / equivocada e caduca”,⁴⁸ a autocrítica, enfim, da literatura e de toda criação artística — do que nelas há de medo e domesticação.

⁴⁶ Idem, p. 29.

⁴⁷ Cf. PASOLINI, Pier Paolo. *Estamos todos em perigo. Entrevista com Furio Colombo*. Trad. Bernardo RB. Belo Horizonte: Chão da Feira, 2019. (Cadernos de Leitura n. 86).

⁴⁸ AZEVEDO, Carlito. *O livro das postagens*. Op. cit., p. 33.

A obra em versos de Elsa Morante

Marco Carmello

1. Introdução

Conhecida principalmente pela sua importante obra como romancista e prosadora, graças às quais ocupa um lugar de primeiro plano na literatura italiana da segunda metade do século XX, Elsa Morante também é Autora de versos. Ainda que sua produção poética seja mais limitada em extensão do que a em prosa, constituída por apenas dois livros: a mirrada *plaque* intitulada *Alibi* [Álibi], publicada em 1958, e um livro dificilmente classificável, que rompe as divisões de gênero, colocando-se transversalmente em diferentes formas de escrita, *Il mondo salvato dai ragazzini* [O mundo salvo pelos garotinhos], de 1968, e apesar da ausência substancial de uma recepção por parte do ambiente poético italiano, a produção poética de Morante é relevante seja em relação à sua obra como um todo, seja em relação à produção poética da segunda metade do século XX.

É justo, então, apresentar essa obra e dar-lhe uma avaliação que leve em conta tanto a função que desempenha na produção autoral, quanto a sua posição no quadro da história literária.¹

1.1. Uma premissa necessária: o conceito de “poesia” para Elsa Morante

Morante é notoriamente Autora de poucas intervenções teóricas, críticas ou autopoéticas: pouco inclinada — quando não abertamente contrária — à reflexão teórica em literatura, porém não faltam momentos de reflexão sobre a atividade literária, a escrita e a função da literatura disseminados ao longo de sua obra.

As reflexões de Morante sobre literatura devem ser buscadas e rastreadas nas reflexões colocadas na fala das personagens dos romances, como acontece no caso do último diálogo entre Usepe e Carlo Segre em *La Storia* [A História],²

¹ Para uma apresentação geral da poesia de Morante, faz-se referência a CARMELLO, Marco. *La poesia di Elsa Morante. Una presentazione*. Roma: Carocci, 2018. E veja-se, ainda: GARBOLI, Cesare. *Il gioco segreto. Nove Immagini di Elsa Morante*. Milano: Adelphi, 1995; D'ANGELI, Concetta. *Leggere Elsa Morante. “Aracoeli”, “La storia” e Il mondo salvato dai ragazzini*. Roma: Carocci, 2003; SERKOWSKA, Hanna (org.). *Le fonti di Elsa Morante*. Venezia: Ca' Foscari, 2015. Os trechos morantianos, citados respeitando sempre a pontuação e o layout gráfico do original, foram todos retirados de MORANTE, Elsa. *Opere. Vol. I* (Carlo Cecchi e Cesare Garboli orgs.). Milano: I Meridiani Mondadori, 1988 e MORANTE, Elsa. *Opere. Vol. II* (Carlo Cecchi e Cesare Garboli org.). Milano: I Meridiani Mondadori, 1990.

² Cf. MORANTE, Elsa. *Opere. Vol. II*. Op. cit., p. 855-879.

ou ainda são criptografadas na própria maneira de pensar e estruturar a obra literária, como veremos especialmente quando se fala de *Il mondo salvato dai ragazzini*. As poucas intervenções críticas parecem discutir mais os aspectos políticos e sociais do que diretamente literatura. Em 1987, dois anos antes de sua morte, o crítico Cesare Garboli, amigo e companheiro de Morante, reúne em um volume os poucos escritos de caráter ensaístico da Autora, dentre os quais está a conferência *Pro o contro la bomba atomica* [Pró ou contra a bomba atômica],³ epônima de todo o volume.

É nessa coletânea póstuma que se encontram algumas declarações interessantes em relação à poesia e à literatura: a primeira se encontra no breve ensaio que Morante dedica a Umberto Saba, um dos poucos poetas, junto aos amigos Sandro Penna e Pier Paolo Pasolini, com quem Morante sente uma afinidade, ainda que, no caso de Saba, trate-se mais de uma espécie de admitida filiação poética por parte da Autora.

“Il poeta di una vita” [O poeta de uma vida] é o título do ensaio, que apareceu em “Il punto”, em 31 de agosto de 1957, logo depois da morte do poeta. Morante, pouco antes de ter seu artigo publicado, adiciona uma breve premissa, de apenas dois parágrafos, nos quais reivindica plenamente, e antes da crítica, a grandeza de Saba — o final dos anos 1950 não foram um tempo propício para o poeta triestino. No ensaio, ainda, a Autora escreve:

[...] a qualidade que distingue os poemas longos, ou os romances em geral, dos outros poemas menos vastos, é justamente esta: com o nome de poema ou de romance, são definidas as obras poéticas nas quais se reconhece a intenção de espelhar o homem na sua inteireza. Tal é o *Canzoniere* [Cancioneiro] de Saba. E nos perguntamos se a nossa moderna sociedade cultural — com as suas inteligências distraídas e destruidoras — é capaz de perdoar-lhe isso. Como, por exemplo, *A Divina Comédia*, ou *A flauta mágica* de Mozart, ou a *Recherche* de Proust, o *Canzoniere* de Saba é, e quer ser, um poema épico e lírico do destino humano.⁴

A densa citação que acabamos de trazer esboça a ideia que Morante tem de poesia. “Poesia” não é, para a Autora, termo de pouca dimensão, é, por outro lado, um tipo de hiperonímia cujo significado se estende muito além dos limites da escrita métrica em verso, para toda a expressão literária. A diferença entre

³ A recente edição brasileira foi publicada pela Ayiné, na tradução de Davi Pessoa. [N. T.]

⁴ “[...] la qualità che distingue i poemi, o i romanzi in genere, dalle altre poesie meno vaste, è proprio questa: col nome di poema o di romanzo, vengono definite le opere poetiche nelle quali si riconosce l'intenzione di rispecchiare l'uomo nella sua interezza. Tale è il *Canzoniere* di Saba. E ci si domanda se la nostra odierna società culturale — con le sue intelligenze distratte e distruttive — sia capace di perdonarglielo. Quali, ad esempio, *la Divina Commedia*, o *Il flauto magico* di Mozart, o la *Recherche* di Proust, il *Canzoniere* di Saba è, e vuole essere, un poema epico e lirico della sorte umana.” MORANTE, Elsa. *Opere*. Vol. II. Op. cit., p. 1941.

romances e poemas é nula, os romances são diferentes “dos outros poemas” somente pela sua extensão. A dimensão do termo poesia é, entretanto, ainda mais vasta, visto que não apenas obras literárias das mais variadas e diversas formas — como o poema dantesco ou o ciclo de romances proustianos — devem, para Morante, ser considerados “poemas épicos e líricos”, mas também uma obra musical, como o *Zauberflöte* [A flauta mágica], faz parte do grupo.

Morante estabelece assim uma plena coalescência não apenas entre os gêneros e formas literárias, mas também entre os diversos meios artísticos, coalescência cujo nome é, justamente, “poesia”, termo que coincide com todo o espectro da expressão artística. Esta, por sua vez, ao menos lendo essas páginas, e também as do ensaio “Sul romanzo”⁵ [Sobre o romance], que faz parte da coletânea *Pró ou contra a bomba atômica*, é definida por Morante nos termos de uma representação humana plena e integral, cujo efeito artístico consiste na criação daquilo que a Autora define como “poema épico e lírico do destino humano”.

A épica e a lírica são assim colocadas uma ao lado da outra: as duas funções principais da poesia, definidas por contraste pela tradição crítica ocidental, estão unidas em hendiádis por Morante, que, dessa forma, recupera também o valor épico do poetar. A colisão do eixo lírico com o eixo épico na moldura definida pela necessidade da expressão integral da experiência humana marca a poética morantiana em geral, mas tem um impacto particular seja nos meios expressivos de que a Autora se servirá em sua escrita em versos, seja no modo com que ela conceberá as suas duas coletâneas poéticas.

A hendiádis representada pela épica e pela lírica, emparelhadas com o objetivo de perseguir aquela integralidade de representação da experiência humana de que falamos até aqui, encontra um sentido à luz da função ordenadora da atividade artística, ou seja, da poesia compreendida no sentido amplo, diria até totalizante, que Morante lhe atribui. Lendo sempre *Il poeta di una vita*, encontramos o seguinte trecho:

⁵ Cf. MORANTE, Elsa. *Opere. Vol. II*, Op. cit., p. 1498, nesse texto há uma autorreferência explícita ao artigo sobre Saba de 1957. Aqui, entretanto, a direção da comparação está invertida, não é mais o romance a ser considerado obra poética, mas é a obra poética a ser equiparada ao romance. Que a troca de direção marque uma reciprocidade favorecida pela plena coalescência dos gêneros, que faz com que sejam perfeitamente intercambiáveis entre si, escrita em prosa e em versos, confirma-se pela definição de romance dada por: “*Romance* seria toda obra poética, na qual o autor — por meio da narração inventada de eventos exemplares (por ele escolhidas como pretexto ou símbolo das ‘relações’ humanas no mundo) — dá inteiramente uma imagem mesma do universo real (ou seja, do homem na sua realidade)”, (MORANTE, Elsa. Idem). A definição de romance no ensaio de 1959 — *Sul romanzo* aparece originariamente em *Nuovi Argomenti*, p. 38-39, maio-agosto 1959, como resposta a um questionário de nove perguntas circulado entre os maiores romancistas da época pela redação da revista romana — é, assim, perfeitamente complementar àquela de poesia proposta no ensaio sobre Saba, de 1957.

Aqueles valores que, imitando uma frase de Saba, poderiam se definir *valores da morte*, são reconhecíveis, nas nossas estéticas contemporâneas, pelo estranho culto que estes têm do informe (podendo também este informe se esconder sob a exterioridade do *abstrato*, do naturalismo de maneira, ou do virtuosismo filológico). Ora, o informe, ele mesmo, é o contrário da poesia, como é o contrário da vida, já que (e isso soa mesmo muito comum pra ser dito!) a poesia, como a vida, quer justamente dar uma forma e uma ordem absoluta aos objetos do universo, retirando-os do informe e da desordem, ou seja, da morte.⁶

Considero essa uma das mais importantes declarações de poética feitas por Morante, junto à outra, mais conhecida, no início da conferência *Pró ou contra a bomba atômica*, em que ela afirma precisamente:

[...] devo já lhes advertir que no meu vocabulário habitual, o *escritor* (que quer dizer, antes de mais nada, entre outros, *poeta*) é o contrário do literato. Aliás, uma das possíveis definições corretas de *escritor*, para mim, seria mesmo a seguinte: *um homem que se preocupa com tudo o que acontece, menos a literatura*.⁷

As duas definições fixam em modo tão claro quanto paradoxal o que é a poesia e quem é o escritor.

Se escritor é aquele que exige um pleno contato com o real, prescindindo totalmente da mediação do sistema literário, excluindo assim, não tanto a tradição literária *tout-court*, quanto “a literatura” entendida como sistema de signos dotados autonomamente de um poder simbólico⁸ próprio, a poesia se torna marca

⁶ “Quei valori che, imitando una frase di Saba, potrebbero definirsi *valori della morte*, si fanno riconoscere, nelle nostre estetiche contemporanee, dallo strano culto che queste hanno dell’informe (e voglia pure, questo informe, nascondersi sotto la esteriorità dell’*astratto*, del naturalismo di maniera, o del virtuosismo filologico). Ora, l’informe, proprio, è il contrario della poesia, com’è il contrario della vita: giacché (e la cosa, veramente suona troppo comune per esser detta!) la poesia, come la vita, vuole proprio dare una forma e un ordine assoluto agli oggetti dell’universo, traendoli dall’informe e dal disordine, e cioè dalla morte.” MORANTE, Elsa. *Opere. Vol. II*, Op. cit., p. 1490.

⁷ “[...] devo avvertirvi subito che nel mio vocabolario abituale, lo *scrittore* (che vuol dire prima di tutto, fra l’altro, *poeta*), è il contrario del letterato. Anzi, una delle possibili definizioni giuste di *scrittore*, per me sarebbe addirittura la seguente: *un uomo a cui sta a cuore tutto quanto accade fuorché la letteratura*.” MORANTE, Elsa. *Opere. Vol. II*, Op. cit., p. 1539.

⁸ Acredito que o melhor modo para compreender as palavras de Morante seja recorrer à sociologia da cultura de Pierre Bourdieu, em vez de uma abordagem de tipo semiótico ou fenomenológico. De resto, a repetida afirmação da oposição escritor/literato definida como oposição entre quem exercita um mandarinato (retomando uma das obras de referência da contracultura norte-americana de então: CHOMSKY, Noam. *American Power and the New Mandarins*. New York: Pantheon Books, 1969), o literato, e quem se coloca contra tal mandarinato em nome de uma referência a uma aderência à realidade não marcada pelo exercício de um poder intelectual, o escritor, parece-me propor autonomamente um diálogo em modo bastante seco a questão do poder simbólico. Cf.

da realidade, já que é sua definição mais autêntica e mais própria. Segundo Elsa Morante, poesia e vida se compenetraram na medida em que ambas são princípios informadores da realidade, lá onde o informe, a ausência de limites se colocariam como máximo “valor da morte”, antes de tudo porque a morte des-agrega, des-integra aquilo a que a vida e a poesia deram forma.

Fica claro, então, porque o escritor, portanto poeta, em sentido morantiano do termo, e não literato, é aquele interessado em tudo menos naquela coisa particular, implicitamente excluída de tudo, que é “a literatura”: escritor, poeta é, de fato, aquele que integra e dá forma às *dissecta membra* do real para que estas se tornem ordem, cosmos, modo e mesmo realidade, como tal; entretanto, é também aquele que se opõe ao “literato”, expoente daquelas “estéticas contemporâneas”, as quais, segundo Morante, fazem parte do informe, do abstrato, dos “valores da morte”.

Muitas coisas poderiam ser ditas em relação a essas considerações de Morante sobre poesia, literatura, escrita e escritor, não só no sentido de a Autora pertencer a uma área de resistência enraizada em algumas formas da modernidade bem presentes na literatura italiana da segunda metade do século XX — o nome de Pier Paolo Pasolini, com quem Morante teve uma intensa e complexa relação de amizade, é aqui inevitável — mas também de uma reconhecida resistência antimoderna.

Do ponto de vista de uma avaliação da escrita em versos, da obra poética entendida como obra que recorre à técnica métrica, as declarações de Morante são importantes por três motivos: antes de mais nada, e este é um motivo que não diz respeito somente à obra em versos, há entre as declarações autopoéticas e a prática escritorial uma plena continuidade, que define a plena coincidência de “linguagem” e “metalinguagem”, se dão num único ato de criação literária coerente e indivisível.

Além dessa característica central de toda a escrita morantiana, há ainda outras duas consequências que dizem respeito especificamente à operação métrica em seus versos. Por um lado, há a recusa de quase toda a experiência poética italiana posterior à Primeira Guerra Mundial, do Hermetismo até à Neovanguarda (esta última, aliás, é um dos alvos polêmicos e diretos de Morante). A escolha por Saba, ou seja, do maior poeta lírico da primeira metade do século XX, como pai poético, não é por acaso: Saba, assim como os amigos Sandro Penna e Pier Paolo Pasolini, é representante de uma ideia de poesia contrária não apenas à fórmula negativa que, ainda que modulada segundo diferentes formas, implica a experiência poética montaliana e hermética, mas também os experimentos linguísticos típicos das poéticas que se afirmaram após o período hermético.

Porém, na realidade, tanto a experiência montaliana quanto a hermética, bem como as que vieram depois, se baseiam numa problematização teórica da

linguagem poética, que se torna ela própria protagonista da inspiração pessoal de cada poeta individualmente, segundo uma via que poderíamos aproximar àquela do *trobar clus* provençal.

Morante, por sua vez, faz parte de um grupo alternativo do século XX poético italiano, um grupo que não chega nem mesmo a se constituir numa autêntica linha, em que é, por outro lado, representada uma forma clara, aberta, não enigmática de poesia, uma forma que — continuando com a analogia provençal — poderíamos definir “leve” no sentido que assume esse adjetivo na expressão occitânica *trobar leu*.

Tal “leveza” metapoética não deve ser entendida tematicamente. De fato, veremos como, sobretudo em *Il mondo salvato dai ragazzini*, a poesia de Morante é tudo exceto leve em seus temas. É de se interpretar, em contrapartida, em sentido amplamente estilístico, como recusa daquela suspeita em relação à linguagem subjacente a todas as abordagens genericamente experimentalistas que atravessam a poesia do século passado. A suspeita linguística, a admissão de uma *failure* da língua, e todas as retóricas e os jogos estilísticos que se seguem são, antes, alvos da polêmica morantiana e, mais precisamente, representam para ela aquelas “estéticas contemporâneas”, cujo culto do informe leva à afirmação dos “valores da morte”.

O *trobar leu* de Morante tem, portanto, uma consequência bem precisa em âmbito de escrita métrica. Apesar das duas obras em versos de Morante, *Alibi* e *Il mondo salvato dai ragazzini*, apresentarem evidentes diversidades de realização, o modo com o qual a Autora se aproxima dos meios estilístico-métricos permanece invariável. De fato, Morante adota qualquer tipo de forma métrica, qualquer figura de estilo, qualquer tipologia de escrita em versos, não levando em consideração sua proveniência, sua história poetológica, seu pertencimento de campo.

O modo com o qual Morante procede é, como veremos, indiferente às escolas, às tomadas de posição poetológicas das quais derivam as modalidades estilísticas singulares de que se serve. Mas tal “ecumenismo” dos recursos métricos-estilísticos, para defini-lo assim, se deve à forte natureza centrípeta da poesia morantiana, que tende inteiramente àquela definição autêntica, integral e imediata da experiência humana.

1.2. As obras poéticas de Morante e a sua falta de recepção

Do que foi dito no parágrafo anterior, é fácil compreender algumas razões que determinaram a falta de recepção das obras em versos de Elsa Morante. No curso deste parágrafo outras ainda serão vistas, mas daremos, sobretudo, uma apresentação geral dessas obras e do seu lugar na produção da escritora. Nos concentraremos principalmente em *Alibi* e *Il mondo salvato dai ragazzini*, mas veremos também qual é a relação entre prosa e poesia.

1.2.1. Uma prosadora com passe livre?

Um mal-entendido, para o qual e em certa medida talvez a própria Morante tenha contribuído, dificulta uma avaliação direta dessa poesia, o fato de que sua obra em versos representaria um tipo de *divertissement*, de passe livre da romancista de férias do trabalho.

É especialmente a partir de *Alibi*, o único entre os livros do cânone autoral a não ter sido publicado pela Einaudi,⁹ que se cria o equívoco, seja pela marcada intertextualidade com as duas obras narrativas anteriores, *Menzogna e sortilegio* [Mentira e sortilégio] e *Lisola di Arturo* [A ilha de Arturo], seja pelo prefácio no qual, falando em terceira pessoa, Morante fala de si e de seus versos:

Sendo, de fato, ela, por seu costume (além de sua natureza e seu destino), escritora de histórias em prosa, seus poucos versos são, em parte, nada mais que um eco, ou, se se preferir, um coro dos seus romances, e, em parte, nada mais que uma diversão, ou um jogo, ao qual ela ama às vezes se abandonar sem muito empenho, pelo simples prazer da música.¹⁰

O irônico *understatement* abre a estrada à liquidação da Morante escritora de versos, cujas consequências perduram com força ainda no discurso crítico atual, por mais que a chave de leitura do trecho seja, por sua vez, o prazer da música, a partir da qual a própria Autora tenta uma poesia da palavra aberta, em claro contraste com a negatividade que é premissa da poesia montaliana.

Era, então, fácil não entender, ou melhor, não querer entender e se defender da sutil provocação morantiana, reduzindo o alcance de tudo a férias da prosa, ainda mais se se considera que o perigo não vinha sozinho.

⁹ Na verdade, a estreia de Morante se dá em 1941 com um livro de contos, *Il gioco segreto* [O jogo secreto], que aparece no catálogo da Garzanti, mas a Autora logo renegará este seu primeiro esforço, que contém materiais narrativos concebidos e escritos no curso dos anos 1930, quando Morante inicia o duro aprendizado de escritora como “vendedora de tinta” para os jornais e o mundo editorial. O renegado *Gioco segreto* se transformará, no início dos anos 1960, em uma mina de materiais a se saquear para a escrita do *Scialle andaluso* [Xale Andaluz] (1963). O primeiro trabalho publicado pela Einaudi será a coletânea de contos para crianças: *Le bellissime avventure di Cateri dalla trecciolina* [As belíssimas aventuras de Cateri das Trancinhas], que aparece em 1942 e é revisada, com mudança de título para *Le straordinarie avventure di Caterina*, em 1959.

¹⁰ “Essendo infatti, lei, per sua consuetudine (oltre che per sua natura e suo destino) scrittrice di storie in prosa, i suoi radi versi sono, in parte, nient’altro che un’eco, o, se si voglia, un coro dei suoi romanzi; e, in parte, nient’altro che un divertimento, o un gioco, al quale essa ama talvolta abbandonarsi senza troppo impegno, per semplice piacere di musica”. MORANTE, Elsa. *Opere*. Vol. I. Op. cit., p. 1373. Morante, entretanto, conhecia a literatura grega a ponto de saber bem quais eram as reais relações entre coro e texto cênico, então, no trecho citado, “coro” deve ser entendido em toda a sua pregnância de significado como momento metatextual em que, refletindo sobre si mesmo, o texto nos dá a sua chave interpretativa. Para a relação de Morante com a literatura grega, ver SERPA, Francesco. “Greci e latini. La festa del tesoro nascosto”. In: *Per Elsa Morante*. Milano: Linea d’ombra, 1993, p. 257-262.

Como dizíamos, *Alibi* é o único volume do cânone autoral aceito a não ser publicado pela Einaudi, mas sim pela editora Longanesi, ou melhor, por aquela “Coleção de poesia” organizada por Nico Naldini; a qual, ainda em 1958, ano em que sai *Alibi*, saíram, respectivamente, como primeiro e segundo volume *L'usignolo della chiesa cattolica* [O rouxinol da igreja católica] de Pier Paolo Pasolini, e *Croce e delizia* [Cruz e delícia] de Sandro Penna.¹¹

Certamente, Garboli tem razão ao dizer que a coleção foi efêmera e não manteve as promessas suscitadas, mas não é completamente verdade que se tratasse apenas de um fogo de palha, como pretendia o crítico.¹² Na verdade, a “Coleção de poesia” foi justamente a tentativa de criar um espaço para aquela linha poética clara, eminentemente lírica, na qual os três autores buscavam definir um espaço alternativo à poesia da negatividade e do jogo linguístico, que imperava no fim dos anos 1950.

Aquele que compreendeu isso melhor do que qualquer um foi Giorgio Caproni, resenhista sempre atento, que viu o “risco” representado pela coleção, “risco” que, por inúmeras razões, podia se resolver em um convite velado ao autor de *Ballo a Fontanigorda* [Baile em Fontanigorda]. É então *pour cause* que Caproni, único entre os poetas “laureados”, “profissionais”, dá atenção a *Alibi* de Morante, fazendo uma resenha¹³ e estabelecendo — primeiro e influente iniciador deste *topos* crítico — a vulgata de uma Morante ótima diletante de versos, que, romancista em férias, com elegância segura se move no terreno, não seu, do metro, exatamente por jogo e deleite momentâneo. Na realidade, essa imagem pouco tem a ver com *Alibi*, mas é instrumental para atingir a coleção como um todo, afastando assim o perigoso confronto com os outros dois e com a poética alternativa que a “coleção de poesia” pretendia representar.

Se sobre *Alibi* recai então um rápido e grosseiro esquecimento que relega a *plaque* ao limbo das obras menores, incapazes sozinhas de explicitarem suas próprias razões, as coisas não são melhores com aquele autêntico curto-circuito real dos gêneros e das formas, representado por *Il mondo salvato dai ragazzini*. Essa coletânea aparece depois de uma década que é, para Morante, particularmente difícil, quer por questões autobiográficas quer pela difícil maturação da sua escrita. E se impõe imediatamente à atenção do público pela forte inovação, pela coalescência dos gêneros e pela complexidade da estrutura.

Contudo, mais uma vez, a obra passa despercebida pela crítica, sempre atenta à Morante romancista, com a única notável exceção de Pier Paolo Pasolini, que já tinha se tornado, no final do anos 1960, uma figura de referência da cultura

¹¹ A breve vida da coleção, em que Longanesi ofereceu uma hospitalidade distraída, foi-se definindo até 1962, quando saiu o quarto e último volume: *In cerca del mistero*, do diretor Bernardo Bertolucci, filho do poeta Attilio.

¹² Cf. GARBOLI, Cesare. *Il gioco segreto. Nove immagini di Elsa Morante*. Op. Cit. p. 89-90.

¹³ A resenha sai na página 3 de *La Fiera Letteraria*, n. 20 de 27 de julho de 1958.

italiana, que na rubrica de “Il Caos”, nas colunas do jornal romano *Il Tempo*, fala de obra de ruptura radical, irreduzível a qualquer categoria crítica ou a qualquer forma literária anterior, uma obra que é “literariamente algo de irreconhecível”¹⁴ dado seu valor fundador, originário, e quase até originante.

Apesar do sucesso da obra, que, diferentemente de *Alibi*, consegue conquistar a atenção dos leitores, novamente a proposta poética de Morante para certo tipo de escrita métrica em versos é desconsiderada. *Il mondo salvato dai ragazzini* não entra no tensíssimo debate poético dos anos 1970, uma vez que Morante é vista como uma estranha tanto em relação aos êxitos extremos do experimentalismo quanto à “linha pasoliniana”.

Mas *Il mondo salvato dai ragazzini* seguirá estranho também à renovação da poesia italiana no final dos anos 1970, que por várias razões verá nesta obra *monstre* de Morante um modelo impraticável.

Outra vez, então, Morante está fora do tempo, ou melhor, está em contratempo, levando obstinadamente adiante uma ideia e, conseqüentemente, uma forma de poesia que permanece impermeável a uma contemporaneidade que não quer lhe ouvir e pela qual a escritora, na realidade, não quer se fazer ouvir.

Se essa poesia pode, atualmente, ser recuperada como modelo, é algo que não será discutido aqui. É, entretanto, chegado o momento de restituir à obra métrica de Morante o espaço que lhe cabe no cânone poético italiano e no conjunto de sua produção autoral.

1.2.2. Verso e prosa em Morante

O *topos* pelo qual se entende a obra em versos como não essencial para a compreensão de Morante, tocou, e talvez mais do que tocado, inclusive a crítica autoral. Certamente, há ótimas razões para se deter mais longamente na importante contribuição de Morante para a história do romance italiano, mas isso não anula o fato de que sua escrita em versos tenha plena dignidade e deva ser considerada autonomamente no interior de sua obra.

O *corpus* autoral estabelecido por Morante não é amplo, limitando-se a sete obras principais e duas que podemos considerar secundárias. A lista das obras e sobretudo as datas em que foram publicadas, nos dão mais do que um indício em relação à obra em versos. O *corpus* compreende: *Menzogna e sortilegio* (1948), *L'Isola di Arturo* (1957), *Alibi* (1958), *Lo scialle andaluso* [O xale andaluz] (1963), *Il mondo salvato dai ragazzini* (1968), *La storia* (1974), *Aracoeli* (1982). Então são: quatro romances, uma coletânea de contos e dois livros de poesia, aos quais se somam uma coletânea de contos para crianças, *Le straordinarie avventure di Caterina* [As extraordinárias aventuras de Caterina] (1959) e uma coletânea de

¹⁴ Cfr. PASOLINI, Pier Paolo. *Saggi sulla politica e sulla società*. Walter Siti (org.). Milano: Mondadori, 1999, p. 1106.

ensaios *Pró ou contra a bomba atômica* (1987), organizada e editada postumamente por Garboli, em 1987. Toda a obra morantiana sai pela Einaudi, exceto, como foi dito, *Alibi*, publicado originalmente pela Longanesi.

São duas as considerações a serem feitas imediatamente: primeiro, Morante é um dos raríssimos casos de exercício ferrenho da vontade autoral, ela organiza de forma maníaca a edição das suas obras, que devem responder em tudo, até mesmo nas vestes gráficas e nos paratextos, ao seu querer prescritivo.¹⁵ No caso de Morante, à diferença do que acontece com outros autores italianos muito relevantes,¹⁶ há uma clara distinção entre obra publicada e manuscritos, visto que é ela, em primeira pessoa, quem decide o que deve ser publicado e como, e o que, por sua vez, deve permanecer na gaveta.¹⁷ Considera-se geralmente como autoral a póstuma coletânea de ensaios *Pró ou contra a bomba atômica*, porque inclui apenas, e exclusivamente, materiais editados em vida por Morante, ou seja, uma seleção explicitamente aprovada por ela.

A segunda consideração diz respeito à relação de Morante com tudo o que precede 1948, ano em que a Einaudi publica *Menzogna e sortilegio*, obra que a Autora considera sua verdadeira estreia literária. Com o gesto evidente de renegar *Il gioco segreto* [O jogo secreto] (1941), Morante quer também relegar a um âmbito de não plena autoralidade todo seu trabalho anterior àquela data.¹⁸ Contudo, se analisarmos mais de perto o *corpus* autoral, notamos imediatamente um fato interessante: depois de 1958, ano da publicação de *Alibi*, e antes de 1968, quando sai *Il mondo salvato dai ragazzini*, há somente duas obras morantianas, ambas coletâneas de contos, ambas fruto de um remanejamento de trabalhos publicados naquele tempo esquecido em que Morante relegou a produção anterior a *Menzogna e sortilegio*.

¹⁵ É célebre o comentário segundo o qual foi Morante, que tinha recém se transferido para um hotel em Turim para acompanhar de perto e cotidianamente a edição de seus trabalhos, a impor a Giulio Einaudi o preço de apenas 3.000 liras para *La Storia*, provocando assim à editora um lucro consideravelmente menor pelas vendas daquele que é considerado um dos maiores *best-sellers* publicado pela Einaudi.

¹⁶ Penso no caso impressionante de Carlo Emilio Gadda, mas também naqueles, ainda que entre si tão diferentes, de Giorgio Manganelli, com o seu legado de inéditos, ou nas polêmicas sobre as obras reivindicadas como póstumas e espúrias de Montale, ou, voltando ao início do século XX italiano, nos eventos de publicação de *La persuasione e la rettorica*, de Carlo Michelstaedter, cuja edição sem censuras precisou esperar a edição das Obras Completas, organizada por Gaetano Chiavacci e que foi publicada pela Sansoni, em 1958.

¹⁷ O que, longe de desautorizar a pesquisa ecdótica dos papéis de Morante, que justamente naqueles anos estava notavelmente avançando, faz de Morante, aliás, um teste perfeito para a variantística continiana.

¹⁸ Não é de se excluir, aliás, que o maníaco exercício do controle daquilo que se publicará a partir de 1948 derive da experiência de *negre* editorial dos anos 1930, que deixava Morante desapossada de um trabalho no qual eram outros quem definiam ritmos e, frequentemente, formas. Essa mesma experiência, entretanto, lhe conferirá também a habilidade técnica de gestão da trama e das personagens que lhe foi universalmente reconhecida.

Tanto *Le straordinarie avventure di Caterina*, remanejamento de 1959 das *Bellissime avventure di Cateri dalla trecciolina* [Belíssimas aventuras de Cateri das trancinhas], com a qual, em 1942, abriu-se a relação editorial entre Morante e Giulio Einaudi Editore, quanto, e ainda mais, *Lo scialle andaluso*, com suas relações complexas com o renegado *Gioco segreto*, de 1941, representam duas tentativas de sair do *impasse* criativo e editorial em que Morante parece ter caído depois de *Alibi*.

A recuperação dos materiais submetidos a uma atenta reescrita não satisfaz, entretanto, as novas exigências que Morante sente depois da publicação de *Alibi*, novas exigências que se serão esclarecidas sobretudo na segunda parte de sua atividade criadora, a partir de *Il mondo salvato dai ragazzini*, e depois com *La storia* e *Aracoeli*. Que exista uma evidente evolução, uma mudança de marcha, se não uma autêntica fratura, entre a primeira e a última parte da produção morantiana, é evidente apenas comparando a tríade *Menzogna e sortilegio*, *L'isola di Arturo* e *Alibi*, com a tríade *Il mondo salvato dai ragazzini*, *La storia* e *Aracoeli*.¹⁹

As duas obras em métrica de Morante se põem assim *in limine*: *Alibi* representa de fato a conclusão de uma estação de inspiração poética (uso o termo na acepção dada por Morante), enquanto *Il mondo salvato dai ragazzini* abre uma nova.

Parece quase que Morante sinta a necessidade de recuar na escrita de versos quando sua relação com o ofício de escrever entra em crise. É como se escrita métrica assumisse para ela um valor de escrita em pureza, fim em si mesma, indiferente a todo o trabalho da construção arquitetônica exigido pela prosa.

Sim, porque o que entra em crise não é a habilidade técnica de Morante, que permanece inalterada em sua fineza atuante durante todo o seu percurso criativo, o que entra em crise é o como fazer da escrita aquele poema épico e lírico de toda a experiência humana, sobre a qual ela escreveu no ensaio *Il poeta di una vita*, e é justamente por responder a esta indagação que Morante escolhe passar para o metro, para a “poesia” no sentido restrito de expressão literária em versos.

Aquele prazer da música que, com dissimulação irônica, Morante se referia na breve nota introdutória de *Alibi*, agora não é senão o valor limiar da escrita métrica como escrita em que mais claramente, em maneira quase exclusiva, se apresenta a natureza da inspiração literária. A poesia se torna o modo de fazer as contas com a própria escrita, ou concluindo um período, cujo sentido mais autêntico está destilado e condensado nas poucas páginas de *Alibi*, ou então abrindo-se a um novo, que encontra na medida excessiva de *Il mondo salvato*

¹⁹ Essa ideia de uma virada na produção morantiana se baseia em: PADUANO, Guido. “La svolta nella produzione di Elsa Morante. Domande e ipotesi di lavoro (e una verifica su *La Storia*)”. In: *Studi Novecenteschi — Vent'anni dopo La Storia omaggio a Elsa Morante*, XXI/47-48, 1994, p. 303-319. A proposta me parece, ainda, coerente com a forma com que os dados biográficos são apresentados em BERNABÒ, Graziella. *La fiaba estrema. Elsa Morante fra vita e scrittura*. Roma: Carocci, 2016.

dai ragazzini, nunca antes ouvida, como justamente nota Pasolini, sua expressão geneticamente primordial.

A poesia é então “coro” e limiar da prosa, não porque tenha com ela uma relação de dependência, o diálogo entre Useppe e Carlo Segre em *La Storia*²⁰ deveria definitivamente desqualificar uma tal interpretação, porque é o lugar em que Morante vai no âmago de sua própria inspiração liberada, nas páginas métricas, pelas necessidades ao menos parcialmente outras, heterônomas, que o sistema da prosa lhe impõe.

2. *Alibi e Il mondo salvato dai ragazzini*

O centro da obra em versos de Morante é representado por duas obras, uma de 1958 e outra de 1968, *Alibi* e *Il mondo salvato dai ragazzini*, às quais os próximos parágrafos são dedicados.

2.1. *Alibi*

*Alibi*²¹ é uma mirrada *plaque* composta originalmente por dezessete composições em verso livre e de estrofes variáveis. O esquecimento que caiu sobre essa obra é, em parte, redimido na edição póstuma organizada em 1988 por Cesare Garboli, para a coleção *Poesia*, da Garzanti, lançada juntamente com o primeiro volume da *Opera omnia*, também organizado por Garboli, com colaboração de Carlo Cecchi, para a coleção *I Meridiani* da Mondadori.

É, todavia, com *Poesia* (1990), que Garboli, reconhecendo no inédito *Quaderno di Narciso* [Caderno de Narciso], o incunábulo da obra, além do ponto de junção entre a inspiração de *Alibi* e dos anteriores *Menzogna e sortilegio* e *Lisola di Arturo*, a nova e ulterior prova do valor de limiar assumido por esta coletânea, acrescenta em conclusão ao pequeno volume de líricas as quatro composições escritas entre 28 de agosto e 4 de setembro de 1945, às quais dá o título geral de *Narciso*. Daqui em diante, a obra sempre será reimpressa na versão que Garboli organizou. Seguiremos a edição filologicamente corrigida, visto que é composta apenas das dezessete composições originais, e faz parte do primeiro volume da *Opera omnia*.

Ainda que o número de leitores que se aproximam de *Alibi* seja maior, o projeto poético que Morante propõe nessas páginas não é reconhecido, ou seja, a imagem inicial oferecida por Caproni, da Morante poeta, a da amadora de raça que se dá ao luxo de velejar pelos mares, a ela substancialmente desconhecidos,

²⁰ Cf. MORANTE, Elsa. *Opere Vol. II*, Op. cit., p. 855-879.

²¹ Sobre *Alibi*, quem faz considerações interessantes é FRABOTTA, Biancamaria. “I paradossi di *Alibi*”. In: *Cuadernos de Filología Italiana (Número especial: Contro la barbarie. Elsa Morante e la scrittura)*, XXI, 2014, p. 131-142.

do verso, determina ainda solidamente a hermenêutica da obra, ao ponto de ser a causa, talvez primária, da pouco prudente operação de Garboli, que sem nenhum respeito pelos princípios da ecdótica autoral, manipula a vontade autoral de Morante, não menos imperativa e definitiva em *Alibi* do que nas outras obras, decidindo acrescentar um texto não aprovado pela Autora na edição em volume.²²

Alibi se mantém, assim, em posição liminar em relação à obra morantiana, e em geral é excluído da história poética do século XX italiano, em que a obra em versos de Morante é lembrada apenas de passagem e, sobretudo, em função de *Il mondo salvato dai ragazzini*. Entretanto, *Alibi* é fruto de um trabalho sobre a língua, sobre o verso e sobre a expressão métrica que merece uma análise mais atenta, inclusive porque é exatamente essa a direção que toma o presente trabalho, o que pode explicar melhor a substancial ausência de uma recepção da obra.

2.1.1. *Alibi*, temáticas e estruturas

Como já dissemos, *Alibi* pertence à primeira fase da produção morantiana, da qual *Menzogna e sortilegio* e *L'isola di Arturo*²³ são as maiores testemunhas. A *plaquette* divide temáticas e atmosferas com esses dois trabalhos em prosa, além de uma importante porção intertextual: trata-se das quatro composições, do total de dezesseis que constam na coletânea, que aparecem *in limine*, por assim dizer, aos dois romances aqui retomados e repropostos. As três composições provenientes de *Menzogna e sortilegio*: “Alla favola” [À Fábula], “Ai personaggi” [Aos personagens] e “Canto per il gatto Alvaro” [Canto para o gato Álvaro] formam um pequeno sistema textual independente, colocado exatamente no centro da breve coletânea. Trata-se, respectivamente, da oitava, nona e décima composição. O poema exergo de *L'isola di Arturo*, que, no romance de 1957, é intitulado *Dedica* [Dedicatória], assume em *Alibi*, do qual é o décimo quarto texto, o mesmo título do romance.

²² Longe de quem escreve ter qualquer forma de recusa ao estudo e à publicação dos papéis inéditos de Morante, aliás, trata-se de estudo e publicação meritórios, mas sempre, no caso de *Quaderno di Narciso*, assim como no projeto abortado de romance conhecido como *Senza i conforti della religione* [Sem os confortos da religião], a partir daquela clareza, precisamente imperativa, da vontade autoral de Morante. É a Autora quem decide o que, como e quando publicar, e o faz com assíduo cuidado, atenta, até à suscetibilidade, por isso, a obra publicada deve ser considerada como último veredicto da vontade autoral, sempre claríssima e inequívoca de Morante. Isso faz de Morante, precisamente, um “objeto continiano” perfeito, visto que no seu caso sabemos perfeitamente o que ela queria, já que obra editada e vontade autoral coincidem perfeitamente, o método de variantes, que parte do estudo do *nachlass* em função da obra publicada, é aplicável em toda sua plenitude ecdótica. A inaceitabilidade da operação de Garboli em relação a *Alibi* e a *Quaderno di Narciso* está, então, em não ter respeitado a linha de limite entre publicado e não publicado tão peremptoriamente definida por Morante, alcançando assim uma autêntica subversão da vontade autoral.

²³ Dos três poemas, “Alla favola” encontra-se em exergo a *Menzogna e sortilegio*, referindo-se assim implicitamente ao romance sucessivo em sua completude; “Ai personaggi” segue a introdução da obra, enquanto “Canto per il gatto Alvaro” é colocado em *explicit*.

A intertextualidade assim exibida declara uma identidade de inspiração e intenções que transparece nos temas: a infância e sua lembrança, a ilusão, a fábula, a escrita como purificação dos enganos e aproximação de uma verdade, que deriva da capacidade de con-sentir e com-preender, são efetivamente o centro do sistema de *Alibi*, como também o são os dois romances de 1948 e de 1957. *Alibi* se abre, além disso, para alguns espaços líricos em que Morante enfrenta alguns aspectos de certo modo idiossincráticos de sua inspiração, como o melodrama, as referências ao mito, os animais, constantemente presentes na produção da Autora, mas aqui vividos com o imediatismo lírico que faz com que resulte mais intensa a carga simbólica, esvaziando-os da natureza alegórica. Também pertence a essa área o amor desafortunado por Luchino Visconti,²⁴ que inspira “Sheherazade”, “Lettera” [Carta], “Avventura” [Aventura] e a composição epônima da coletânea, “Alibi”.

Dessa forma, o tom da coletânea parece inteiramente desenvolvido entre o elegíaco melancólico e o sonhador, segundo os módulos do estereótipo lírico feito de ausências e distâncias que se consomem sob a meia luz do lamento. É, entretanto, parte da leveza compositiva de *Alibi* querer dar ao leitor esta primeira impressão, que é confirmada pela simplicidade de uma língua poética de clareza imediata.

A simplicidade de *Alibi*, não a sua acessibilidade, não é nada além do que a extensão da obra daquele *understatement* irônico que se havia notado na breve introdução à *plaquette*. O fato dessa coletânea ser bem diferente disso, que se trate de uma proposta poeticamente ousada em um clima — o do final dos anos 1950 — hostil a uma poesia liricamente explícita, como a de Morante, é confirmado por uma leitura mais próxima de cada uma das composições e dos mecanismos métricos que elas revelam, em que o *enjambement* e a sinalefa interversal²⁵ são as duas figuras métricas claramente dominantes.

Que justamente duas figuras métricas de fusão, com a intenção de romper tanto a estrutura frasal quanto o equilíbrio da medida métrica do verso, sejam os dois principais recursos do discurso poético de *Alibi* dizem, por si só, algo em relação às intenções poéticas de Morante, e, mais precisamente, em relação à sua preferência por uma poética do ritmo que articula um tipo de duplo discurso definido pela constante tensão entre elementos rítmicos, limites métricos e sintaxe.

À calculada tensão da *texture* rítmico-estilística corresponde a dialética dos temas, que Morante tende a dissimular por trás de um ditado de máxima legibilidade do texto.

²⁴ Para os eventos deste amor, vivido, na verdade, apenas por parte de Morante (que talvez tenha se equivocado com o afeto amigável de Visconti para com ela), cf. BERNABÒ, Graziella. *La fiaba estrema. Elsa Morante fra vita e scrittura*. Op. Cit., p. 105-141.

²⁵ Para a sinalefa interversal, e de maneira geral para as considerações métricas aqui feitas, ver LAVEZZI, Giovannetti. *La metrica italiana contemporanea*, Roma: Carocci, 2010.

Alibi se abre com uma composição de comprimento médio, “Minna la siamese” [Minna a siamesa], em que aparece o primeiro dos três gatos da *plaquette*; os outros serão o Gato Álvaro, ao qual é dedicado o “Canto” proveniente diretamente de *Menzogna e sortilegio* e, em posição perfeitamente simétrica, o gato da brincadeira final de *Alibi*: “Il gatto all’uccellino. Scherzo dedicato a S. P.” [O gato para o passarinho. Brincadeira dedicada a S. P.], onde as iniciais do título indicam Sandro Penna.

Composição que data da pré-história não apenas de *Alibi*, mas da obra morantiana em geral, “Minna la siamese”, na verdade, data de 1941, e é também o poema mais antigo da coletânea, que apresenta o material em cerrada ordem cronológica: “Poesia per Saruzza” [Poema para Saruzza] (1943); “Amuleto” [Amuleto] e “A una bambina” [Para uma menina] (1945); “Sheherazade” e “Lettera” (1946); “Alla favola”, “Ai personaggi” e “Canto per il gatto Alvaro” (1947); “Avventura” (1948). A essa última, com um salto temporal notável, seguem-se: “Alibi”, composição epônima, e “Su Nerina” [Sobre Nerina] (1955), “L’Isola di Arturo” (1956), e, enfim, as três composições finais, das quais a segunda é em forma de díptico poético: “Allegoria (ovvero due fiabe per N. N.)” [Alegoria (ou, na verdade, dois contos para N. N.)], “Amleto” [Hamlet] e “Il gatto all’uccellino. Scherzo dedicato a S. P.” (1957).

A composição inicial se destaca do restante da coletânea não somente em termos temporais, mas também por um aspecto métrico e estilístico que a distancia de “Poesia per Saruzza”, escrita apenas dois anos depois. “Minna la siamese” é certamente a mais marcada, mais métrica entre as composições de *Alibi*, na qual o duplo jogo contínuo entre ritmo, de um lado, e métrica e sintaxe, de outro, é, apesar das premissas, menos desenvolvido. Não por acaso, é também a composição sobre a qual a estrutura do *enjambement* e a sinalefa interserial menos insistem.

Estão presentes já nesse início da poesia morantiana tanto as temáticas quanto as marcas estilísticas às quais a coletânea se atém com substancial coesão, apesar da amplitude do arco temporal da composição, que somam ao todo catorze anos. O lirismo de Morante, em seu imediatismo, assume para si o risco da retomada de formas e traços de estilo que, primeiro a linha hermética, e então a da neovanguarda, haviam dispensado, restituindo-lhes uma função plena na definição de um sentido poético que, segundo os movimentos mais refinados da lírica, faz da presença mesma do objeto, o sentido de uma distância, de uma ausência que devem ser preenchidas pelo verso.

Bastam dois exemplos de “Minna la siamese” para demonstrar tal afirmação. A quinta estrofe e a última do poema:

Se penso a quanti di secoli e cose noi due divide,
 spaúro. Per me spaúro: chëssa di ciò nulla sa.
 Ma se la vedo con un filo scherzare, se miro
 l'iridi sue celesti, l'allegria mi riprende.
 [...]

Tanto mi bacia, a volte, che d'esserle cara io m'illudo,
 ma so che un'altra padrona, o me, per lei fa uguale.
 Mi segue, sí da illudermi che tutto io sia per lei,
 ma so che la mia morte non potrebbe sfiorarla ...²⁶

Se penso em quantos séculos e coisas nos dividem,
 temo. Temo por mim: que ela disse nada saiba.
 Mas se a vejo brincar com um fio, se olho
 sua íris celeste, a alegria me retoma.
 [...]

Me beija tanto, às vezes, que me iludo crendo ser-lhe cara,
 mas sei que outra senhora, ou eu, para ela é igual.
 Me segue, para me iludir de que sou tudo para ela,
 mas sei que a minha morte jamais poderia afetá-la...

A uma postura lírica que não se nega a traçar na mais explícita das maneiras as consequências inerentes à imagem, corresponde uma língua poética capaz de um lirismo até mesmo muito evidente, dando assim origem a um ditado poético aberto, em cujos temas capitais, como a morte, a linguagem, a incomensurabilidade entre a natural e, portanto, inocente, inconsciência do animal e a consciência humana, vista como limite e dor, vêm explicitamente declaradas.

A marca leopardiana, tão emergente na primeira das duas estrofes citadas, nas quais o uso de vozes verbais como “spaúro” e “miro” fazem com que a rima seja de tal forma sutil que não é possível nem mesmo falar de uma real intertextualidade, e essa é a melhor linha para se compreender o percurso estilístico que compacta toda essa obra em torno de um programa coerente.

Morante parece recuperar exatamente uma língua lírica genericamente tradicional: não se trata de uma língua marcada por uma especificidade estilística claramente definida, mas de uma linguagem poética comum que, com base em um muito vago leopardismo e também vago pascolismo,²⁷ se difunde na prática poética dos menores, e às vezes dos mínimos, como língua franca poética. Além disso, trata-se de uma língua contra a qual a reage a alta tradição da produção poética italiana, chegando ao ponto de existir uma desqualificação completa por parte do hermetismo.

²⁶ MORANTE, Elsa. *Opere Vol. I*. Op. Cit., p. 1375-1376.

²⁷ Pascolianas são, em Morante, as preferências pelas sinalefas tanto internas ao verso quanto, e ainda mais significativamente, intersensais.

Pois bem, é exatamente essa a linguagem exaurida, relegada ao âmbito *kitsch* poético, que Morante recupera como base linguística da sua coletânea em função da evidente polêmica contra o poetar alusivo, reticente do silêncio montaliano e hermético.

A aparente fragilidade de *Alibi*, exibida abertamente por Morante — e deveria, neste ponto, ficar evidente o valor irônico desta exibição —, é, então, uma forma de polêmica não declarada, mas fortemente persistente, contra a linha dominante da poesia italiana contemporânea, uma polêmica que passa pela recriação de uma língua poética de marca absolutamente original justamente por conseguir se reapropriar de uma linguagem poética exaurida, a cuja atenta ressignificação Morante dedica a parte talvez mais importante do denso empenho subjacente a *Alibi*.

Tematicamente, a *plaque* continua, depois de “Minna la siamese”, com “Poesia per Saruzza” com a qual irrompe um dos eixos que levam o álbi poético de Morante: a distância na lembrança que se define como lugar do indefinido, do fabuloso.

Em “Poesia per Saruzza”, é evidente a dupla articulação do discurso poético morantiano, que vê os elementos rítmicos entrarem em firme tensão com os métrico-sintáticos, como podemos notar nas duas curtas estrofes iniciais:

Nove anni da che t'ho salutata
o mia dimenticata giovane siciliana.

Fra noi due si distese
un'impervia rovina
di lontananza e tempo,
e il trombettiere delle morti
sui valichi suona il silenzio.²⁸

Nove anos desde que te saudei
ó minha esquecida jovem siciliana.

Entre nós se estendeu
uma ruína impenetrável
de distância e tempo,
e o trombeteiro dos mortos
sobre a travessia soa o silêncio.

Desde essa breve passagem podemos notar o valor de fusão do *enjambement* e da sinalefa intersal. A preeminência do primeiro — quatro *enjambements* em apenas sete versos — e o uso da sinalefa intersal para reforçar o *enjambement* entre o primeiro e o segundo verso, “... salutata / o mia...”, ou, por sua vez, enfraquecer a cesura que define o fechamento do quinto verso, marcada em

²⁸ MORANTE, Elsa. *Opere Vol. I*. Op. cit., p. 1377.

pontuação por uma vírgula, cuja função de demarcador métrico e sintático é enfraquecida, criam um fluxo textual quase contínuo, quase indiferente às interrupções do discurso poético.

Esta preferência pelo contínuo fluir rítmico da palavra poética às custas da medida métrica, evidente sobretudo nos dois “grandes idílios”, “Avventura” e “Alibi” (composição epônima), é a marca estilística própria da *plaque* morantiana, e é, insisto, marca de uma separação profunda em relação a um panorama poético feito, por sua vez, de poesia da métrica, em que o fluxo rítmico é detido pelas medidas complexas do metro, de acordo com uma concepção de língua poética alusiva, reticente.

“Poesia per Saruzza”, que compartilha com “Minna la siamese” a mesma medida intermediária, é a primeira de três composições construídas ao redor do nexos infância/lembrança; as outras duas são: “A una bambina”, quarta composição da pequena coletânea, cronologicamente próxima de “Poesia per Saruzza” — a primeira é de 1943 e a segunda de 1945 — e de “Su Nerina”, décimo terceiro texto de *Alibi*, que data, por sua vez, de 1955. As três composições são de média extensão: “Poesia per Saruzza” e “Su Nerina” são subdivididas em várias estrofes, de comprimento variado, e sem esquema métrico recorrente ou definível, enquanto “A una bambina” representa um desenvolvimento monostrofico de uma única imagem, no modelo clássico do idílio.

Como Saruzza, também a anônima protagonista de “A una bambina” e a Nerina da composição homônima estão perdidas no tempo por detrás da tela das lembranças, mas, em ambos os poemas, ao lado da desfocada temporalidade está a dimensão da orfandade, perceptível apenas em “Poesia per Saruzza”. Em “A una bambina” é uma orfandade que se traduz na ausência de nome, por traslado, determinada por uma ausência substancial de cuidado por parte de um genitor que, entretanto, não é tal (“A vaidosa tua mãe teve cuidado / de furar-te as orelhas, mas não teve / um pensamento para a tua sorte...”),²⁹ segundo um cenário típico de toda a obra de Morante, desde o repudiado *Gioco segreto* até *Aracoeli*, onde o tema da mãe geradora e não criadora assume a sua máxima tensão.

Em “Su Nerina”, a orfandade se torna, como dizem os versos iniciais: “Lembrança duma infância. Sem pais nem avós / ninguém para desmentir a lenda”,³⁰ o valor de um limiar em relação à lenda, à fábula, à “história” entendida como equilíbrio perfeito entre verdade essencial dos eventos humanos e incredibilidade da trama do romance. Estamos, portanto, na região da primeira inspiração morantiana. Não por acaso, “Su Nerina” cai, quase como cesura ideal, entre a longa composição de “Alibi” e *L'isola di Arturo*, que representa a passagem

²⁹ MORANTE, Elsa. *Opere Vol. I*. Op. cit., p. 1380. “La vanitosa tua madre ebbe cura / di forarti gli orecchi, ma non ebbe / della tua sorte pensiero ...”.

³⁰ MORANTE, Elsa. *Opere Vol. I*. Op. cit., p. 1396. “Ricordo d'una infanzia. Senza genitori né avi / nessuno a smentire la leggenda.”.

do tema da infância ao tema da narração, compreendida como única verdadeira pátria originária, límbica e inatingível (“fora do limbo não há elísio”), Morante nos faz lembrar ao fim do poema,³¹ que tem sua existência somente nas palavras da narrativa.

A narrativa, a infinita fascinação que deriva da sua narração contínua, é, de resto, um dos fios condutores de *Alibi* desde as primeiras fases da escrita, como nos relembra a breve composição de 1946, “Sheherazade”, que lemos na sexta posição da *plaquette*. “Sheherazade”, que recebe o nome da narradora de histórias das *Mil e uma noites*, remete à quarta composição, “Amuleto”, de 1945, cronologicamente próxima, cujo centro inspirador é representado pelo amado e pela perturbação provocada por sua presença.

Não é de surpreender a declinação em termos eróticos da história, menos ainda neste ponto da cronologia, quando Morante está empenhada na escrita de *Menzogna e sortilegio*, que tem justamente no nexos entre eros, fábula, ênfase e lenda o seu motor narratológico mais forte. Esse nexos pode ser encontrado também na composição de comprimento médio, ainda de 1946, em que talvez se possam, pela primeira vez, reconhecer as formas iniciais da transposição lírica do desafortunado amor por Luchino Visconti.

Em “Lettera”, o centro da paixão erótica atua como um centro de fusão no qual os elementos do distanciamento místico, da distância lendária definida pela narração, da orfandade em busca de um porto, de uma pátria estável, unem-se em um equilíbrio perfeito determinado justamente pelo amor vivido como narração.

É, portanto, com perfeito sentido de equilíbrio estrutural, que seguem a “Lettera”, colocando-se esta composição e “Avventura”, a primeira das duas longas composições inspiradas nos eventos da paixão por Visconti, os três poemas já presentes em *Menzogna e sortilegio*: “Alla favola”, “Ai personaggi”, “Canto per il gatto Alvaro”.

O pequeno sistema textual, composto por textos que datam de 1947 — dois dos quais são os breves “Alla favola” e “Ai personaggi”, e o terceiro, “Canto per il gatto Alvaro”, que é de comprimento médio —, adquire, no contexto de *Alibi*, um fortalecimento de sentido e função que revela completamente o seu fluxo, não mais limitado por valor de liminar textual que as composições apresentavam em *Menzogna e sortilegio*. Nessas três composições se entrelaçam os temas da memória, da lembrança, da narração, do distanciamento temporal e da essência, da presença do animal como comparação e limitação do humano, que encontrávamos anunciados no restante da coletânea. Representam, então, o melhor acesso possível àquilo que pode ser considerado o corpo central da breve coletânea, constituído por dois longos poemas: “Avventura” e “Alibi”.

Nos dois “grandes idílios” de *Alibi*, pelos quais passa, quase imperceptível, o limiar cronológico que atravessa o processo de criação de *Alibi* — “Avventura” é de

³¹ MORANTE, Elsa. *Opere Vol. I*. Op. cit., p. 1397. “fuori dal limbo non v'è eliso”.

1948, enquanto a composição epônima da coletânea, “Alibi”, é de 1955 — unindo os estados de espírito que definiram a paixão extrema, e não correspondida, de Morante por Visconti. A recusa, depois o amor persistente apesar da negação do amado, e por fim o distanciamento, imposto e assumido voluntariamente quase como critério de verdade de tal amor e de seu persistir.

Em “Alibi”, que não por acaso dá título à toda a coletânea, encontra-se uma chave de leitura preciosa para compreender a inspiração poética morantiana:

Solo chi ama conosce. Povero chi non ama!
 Come a sguardi inconsacrati le ostie sante,
 comuni e spoglie sono per lui le mille vite.
 Solo a chi ama il Diverso accende i suoi splendori
 e gli si apre la casa dei due misteri:
 il mistero doloroso e il mistero gaudioso.
 Io t’amo. Beato l’istante
 Che mi sono innamorata di te.³²

Só quem ama conhece. Pobre de quem não ama!
 Como a olhares inconsagrados as hóstias santas,
 comuns e despojadas, são para ele mil vidas.
 Só a quem ama, o Diverso acende seus esplendores
 e abre-lhes a casa dos dois mistérios:
 o mistério doloroso e o mistério gozoso.
 Eu te amo. Beato o instante
 Em que me apaixonei por ti.

A chave do amor como princípio primeiramente cognitivo, como meio para ir além da aparência contingente do real em direção a uma consciência plena do nosso ser no mundo. Essa chave, que Morante define com ampla clareza justamente no período em que se dá a conclusão da primeira parte do seu itinerário produtivo, e que se refinará com a consonante leitura de Simone Weil, é, na verdade, não só o meio para transcender o amor contingente por Visconti, mas a via que se abre para uma compreensão de sua poética profunda.

“Alibi” é aquele lugar outro do espaço lírico que define como “poesia” toda a obra morantiana, seja ela em métrica ou em prosa. É a partir do “álibi”, do estar em lugar outro em relação à constituição de sentido do aparente, que chega à escrita de Morante, como pode esclarecer, melhor ainda que a prosa, a escrita métrica.

Assim que se explica o movimento de conclusão da *plaque*, composta por três poemas: “Allegoria (ovvero due fiabe per N. N.)” — por sua vez subdividido em duas breves composições: “I — Aida” e “II — Niso”; o breve “Amleto”; e “Il gatto e l’uccellino. Scherzo — Dedicato a S. P.”, no qual Morante começa a definir a sua virada em direção à paródia, já evocada em *L’isola di Arturo*.

³² MORANTE, Elsa. *Opere Vol. I*. Op. cit., p. 1398.

“Allegoria”, que é provavelmente dedicado a Nico Naldini, é a única composição que faz referência explícita ao melodrama, com “Aida”, emparelhada diretamente com a dimensão do mito, convocada em “Niso”, e remete imediatamente à dimensão da ficção teatral tratada, por sua vez, no imediatamente sucessivo “Amleto”, dando assim um giro paródico e auto-paródico à *plaque*.

O texto final, explicitamente dedicado àquele que Morante considerava como o único e verdadeiro poeta entre seus contemporâneos, Sandro Penna, é um diálogo figurado entre líricos, no qual as atmosferas de lirismo fugaz de Penna são retomadas com leve ironia. A conclusão, em que o gato Morante renuncia ao passarinho Penna, e se contenta com um ratinho (“E um ratinho de chão foi minha presa”)³³ nos leva à diferença entre dois mundos líricos e aproxima a escrita métrica de Morante à realidade do mundo e da história que, também entre as páginas aparentemente distantes de *Alibi*, está sempre constantemente e, diria ainda, duramente, presente. Mas isto nos leva ao segundo momento da escrita métrica de Morante, representado por *Il mondo salvato dai ragazzini*.

2.2. *Il mondo salvato dai ragazzini*

Depois de dez anos de *Alibi*, *Il mondo salvato dai ragazzini* é publicado pela Einaudi. Esse momento — 1968 — pode facilmente originar muitas especulações e tantos outros mal-entendidos. Certamente, os garotinhos do título têm a ver com aqueles outros garotinhos, que logo decepcionarão, ainda que em modos e por razões diversas, tanto Morante quanto Pasolini, que estão dando origem à contestação justamente para mudar o mundo. *Il mondo salvato dai ragazzini*, entretanto, não é o livro deles.³⁴

Como irá notar Pasolini nas colunas da rubrica “Il Caos”, no jornal romano *Il Tempo*, o livro de Morante é literalmente inclassificável, estranho à tradição poética italiana, absolutamente novo pela combinação dos gêneros ali tentada.³⁵

Tal novidade é fruto de uma década difícil, tanto artisticamente quanto profissionalmente. Na vida de Morante entra, e sai por uma morte duvidosa entre acidente e suspeita de suicídio, o jovem pintor Bill Morrow, cuja presença sombria está gravada em muitas páginas de *Il mondo salvato dai ragazzini*.³⁶

Porém é, sobretudo, a crise de inspiração autoral sofrida, que marca a década que vai de 1958 a 1968: o fracasso do projeto de romance *Senza i conforti*

³³ MORANTE, Elsa. *Opere Vol. I*. Op. cit., p. 1401. “E un topolino di terra fu la mia preda”.

³⁴ Sobre as temáticas do livro, ver D'ANGELI, Concetta. *Leggere Elsa Morante. “Aracoeli”, “La storia” e “Il mondo salvato dai ragazzini”*. Op. cit.; DELL’AIA, Lucia. *Lo spazio del puer. Il tempo dei ragazzini di Elsa Morante*. Roma: Aracne, 2013.

³⁵ Cf. PASOLINI, Pier Paolo. *Saggi sulla politica e sulla società*. Op. cit., p. 1016.

³⁶ Cf. BERNABÒ, Graziella. *La fiaba estrema. Elsa Morante fra vita e scrittura*. Op. Cit., p. 150-156.

della religione [Sem os confortos da religião], cujas fases preparatórias, até o abandono, são hoje reconstruíveis por meio dos documentos do acervo “Fondo Morante” da Biblioteca Nacional Central de Roma,³⁷ a tentativa de recuperar parte dos materiais anteriores à estreia oficial de 1948, com *Menzogna e sortilegio*³⁸ desenhando um quadro de crise da escrita. Morante evidentemente exauriu um momento, uma fase da sua produção e busca, em relação a uma unicidade da inspiração que não lhe falta nunca, uma mudança de rumo. O fruto desse longo e difícil período é *Il mondo salvato dai ragazzini*. Outra vez, é a escrita métrica que define as razões da mudança no escrever.

É assim que *Il mondo salvato dai ragazzini*, com suas particularidades linguísticas e estruturais, abre a última estação de sua produção, que assistirá a publicação de *La storia* e de *Aracoeli*.

2.2.1. *Il mondo salvato dai ragazzini*: temáticas e estrutura

A obra se divide em três partes: “Addio” [Adeus], “La commedia chimica” [A comédia química] e “Canzoni popolari” [Canções populares]. Cada uma delas tem fôlego e complexidade diversas umas das outras. Apesar disso, nas três, a contida medida lírica que descrevemos para *Alibi* é excluída da escrita, que assume um tom poético estranho ao lirismo até mesmo lá, onde, como na primeira parte da obra, “Addio”, é mais presente a experiência íntima da relação com Bill Morrow.

A mudança de língua em relação à coletânea anterior é radical e, diria ainda, até mesmo surpreendente. Se em *Alibi* era chamado em causa o grau zero da língua lírica italiana, com uma grande habilidade de reativação de uma língua poética genericamente tradicional exaurida pela censura hermética, aqui é colocada em questão a língua da neovanguarda poética.

A subterrânea continuidade que existe entre os dois livros de poesia só pode, então, ser identificada nessa capacidade da Autora de saber lidar polemicamente com o panorama poético de sua época, levando a escrita métrica a uma consciência de seus recursos linguísticos independente da assinatura que lhes impõe ter assumido uma poética particular.

³⁷ Para os manuscritos morantianos presentes na Biblioteca Nazionale Centrale di Roma, ver ZAGRA, Giuliana. “I manoscritti di Elsa Morante alla Biblioteca Nazionale di Roma” In: *BVE — Quaderni*, 3, p. 1-18, 1995 e ZAGRA, Giuliana (org.). *Santi, Sultani e Gran Capitani in camera mia. Inediti e ritrovati dall'Archivio di Elsa Morante. Catalogo della Mostra (Roma 26 ottobre 2012 — 31 gennaio 2013)*. Roma: Biblioteca Centrale, 2012.

³⁸ Trata-se de uma vontade não estranha às necessidades de publicação pelas quais a escritora Morante está, apesar do *Strega* de 1958, cada vez mais atormentada com o passar dos anos, que determinam uma nova publicação da coletânea de contos para crianças, de 1942, com o título de *Le straordinarie avventure di Caterina* (1953), junto à nova confecção do pouco conhecido volume de estreia, *Il gioco segreto*, agora como *Lo scialle andaluso* (1963), mas com um único texto novo, justamente o conto epônimo.

Se em *Alibi* o discurso poético, artisticamente escondido por trás da dissimulação irônica, tinha uma coloração de polêmica, facilmente identificável, em relação ao hermetismo, apesar da não inocente desatenção da crítica, em *Il mondo salvato dai ragazzini*, o principal recurso de constituição do discurso é a paródia, em seu sentido duplo de “canto accanto” [cantar junto] e de “contro canto” [cantar contra].

Nas complexas arquiteturas desse livro, densíssima encruzilhada de gêneros, de fato, Morante se apossa de muitos dos recursos da poesia de vanguarda e de neovanguarda, da poesia gráfica ao suplemento musical, da coalescência entre andamentos prosaicos e métricos ao uso de medidas métricas excedentes, como os versos ultralongos ou ultrabreves, até a variação dos registros linguísticos, com o acolhimento de regimes linguísticos *sub-standard* e dialetais, mas, precisamente, isolando cada um desses recursos de seu ambiente poético original, e tornando-os muito neutros em sentido estilístico ou ideológico. É com esses recursos levados a seu próprio grau zero que Morante enfrenta a escrita de um livro proclamação,³⁹ redondamente explícito, como é *Il mondo salvato dai ragazzini*.

Voltemos, assim, à explicitação do *trobar leu* de Morante, que se revela, em *Il mondo salvato dai ragazzini*, capaz de individualizar o difícil problema da positividade opressora que caracteriza a modernidade tardia.⁴⁰ Morante parece ter compreendido num modo muito pessoal a dobra dos eventos, quase predizendo a impossibilidade de um discurso poético sobre a realidade social feito nos termos das neovanguardas e buscando, assim, traçar uma nova via, a dos “garotinhos”, da diferença entre os “poucos felizes” e os “muitos infelizes”, capaz de opor sua autenticidade no imperativo inautêntico da felicidade de mercado.

A explicitação *oltranzista* [capaz de ir além] da poética morantiana assume, então, pela primeira vez justamente em *Il mondo salvato dai ragazzini*, uma amplitude de campo que vai além daquele da história pessoal, atravessando assim o limiar que lhe consente deixar para trás a dimensão da biografia privada para chegar à biografia coletiva, social, com a qual coincide a dimensão histórica.

³⁹ Não por acaso Pasolini definirá *Il mondo salvato dai ragazzini* como “um manifesto político escrito com a graça da fábula, com humorismo, com alegria” (PASOLINI, Pier Paolo. *Saggi sulla politica e sulla società*. Op. cit., p. 1106). Essa definição singular de Pasolini, que colhe um dos principais paradoxos de *Il mondo salvato dai ragazzini*, colocando juntas as duas dimensões: a do “manifesto” e a da “graça” (não por acaso uso este termo weiliano) alegremente humorística, opostas entre si. Mas justamente sob a fórmula da *opposita coniungantur*, diametralmente à *composita solvantur* de Fortini, é que se coloca *Il mondo salvato dai ragazzini*.

⁴⁰ Cf. JAMESON, Frederic. *Postmodernism: Or the Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham: Duke University Press, 1992 [Ed. bras. *Pós-modernismo: Ou a lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Ática, 1997]; HAN, Byung Chul. *Psicopolítica. Il neoliberalismo e le nuove tecniche di potere*. Roma: Nottetempo, 2016 [Ed. Bras. *Psicopolítica: O Neoliberalismo e as novas técnicas de poder*. Trad. Maurício Liesen. Belo Horizonte: Áyiné, 2018]; SLOTERDIJK, Peter, *Critica della ragion cinica*. Milano: Cortina, 2013 [Ed. Bras. *Crítica da razão cínica*. Trad. Marco Casanova. São Paulo: Estação Liberdade, 2012]; AGAMBEN, Giorgio. *Homo sacer (1995-2011)*. Macerata: Quodlibet, 2018.

Essa passagem do privado biográfico à dimensão da biografia coletiva, em que a vida dos indivíduos é entendida como símbolo do sentido que os eventos humanos têm na sua comunidade, impõe uma conseqüente passagem dos meios expressivos do lirismo de *Alibi* à ausência de lírica de *Il mondo salvato dai ragazzini*. O choque estilístico ao qual se submete a escrita métrica morantiana é grande em relação aos resultados legíveis da produção, mas muito mais limitado, uma vez que se identifique a constante do ritmo como ainda essencial a todo o discurso poético de Elsa Morante.

O ritmo é, de fato, o motor principal da escrita não prosaica de Morante, que, mesmo no panorama muito diverso de *Il mondo salvato dai ragazzini*, restitui aquela tensão entre o constante deslizar do fluxo rítmico e a exigência métrico-sintática do verso e da estrutura sintática que se definem.

Essa persistência do ritmo ao longo de todo o empenho poético de Morante é uma constante interpretável em dois planos diversos: de um lado, como *Il mondo salvato dai ragazzini* bem evidencia, o ritmo representa a única dimensão em que é possível atingir a expressão de sentido autêntica da vida ainda não super atravessada pelas estruturas ideológicas implícitas na linguagem; de outro, mas estreitamente conectado àquele da autenticidade, o ritmo abre para Morante a possibilidade de se apossar de todo o espectro dos recursos expressivos, emancipando-os das escolas que os produziram e de suas poéticas, adaptando-os às próprias intenções comunicativas. É exatamente o que acontece em *Il mondo salvato dai ragazzini*, no qual os recursos poéticos da modernidade experimental curvam-se a uma poética da explicitação diretamente oposta às intenções das vanguardas e neovanguardas.⁴¹

Como dizíamos, a obra é dividida em três partes. A primeira parte, “Addio”, a parte mais limitada de *Il mondo salvato dai ragazzini*, é subdividida em duas seções, por sua vez de tamanhos diferentes, sem títulos e numeradas apenas com algarismos romanos *I* e *II*. O primeiro texto, metricamente mais estruturado do que o segundo, é composto por quinze estrofes de quatro versos cada. Trata-se de versos livres, ainda que se tenha algumas rimas, como também não raras são as assonâncias e as consonâncias, às vezes rimas impróprias e pobres, no final dos versos. Os versos, por sua vez, ainda que não obedeçam a um esquema métrico preciso, oscilam ao redor de uma medida que pode ser interpretada como genericamente pascoliana, portanto com uma preferência pelo verso de doze sílabas, ou por medidas acentuativas que, raramente nesta composição — mas bastante comuns em *Il mondo salvato dai ragazzini* — podem deslocar-se também

⁴¹ Tudo o que dissemos até aqui depende, em grande parte, das reflexões do teórico francês, Henri Meschonnic, e do filósofo italiano, Enzo Melandri, indico sobretudo MESCHONNIC, Henri. *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*. Paris: Verdier, 2009; MELANDRI, Enzo. *Contro il simbolico. Dieci lezioni di filosofia*. Macerata: Quodlibet, 2007.

para além da décima segunda sílaba tônica. Além disso, são também comuns as sílabas que excedem a última tônica.

O texto *II*, por sua vez, já é um exemplo da liberdade estrutural que define *Il mondo salvato dai ragazzini*: as setenta estrofes que o compõem vão de uma extensão mínima de apenas um trissílabo, a última estrofe, aos treze, catorze versos, seguindo um critério que nada tem a ver com a estruturação métrica, mas é, por sua vez, fruto de uma delimitação dos blocos temático-expressivos que apoiam a estruturação do texto.

“Addio”, colocado em posição limiar, é, sobretudo, o momento de reelaboração da poética da relação com Bill Morrow, que se torna então, de certo modo, o protótipo daqueles garotinhos destinados, segundo Morante, a salvar o mundo. Não é certamente por indulgência a um biografismo alheio a qualquer utilidade hermenêutica que nos detemos nos eventos do jovem americano. “Addio” pode, de fato, ser lido como a ponte que une os dois momentos poéticos de Morante, ainda que tão diferentes entre si. Como no caso de *Alibi*, onde a paixão por Visconti vinha traduzida numa dimensão poética em que o lirismo assumia a função de definir o sentido real do evento biográfico, aqui, em “Addio”, a relação, igualmente desafortunada, com Bill Morrow é traduzida em nível de pesquisa de um sentido de biografia universal, como história que marca *Il mondo salvato dai ragazzini*. Bill Morrow, o “primeiro dos garotinhos”, é também aquele que transporta Morante da dimensão lírica de *Alibi*, e de toda a primeira produção morantiana, àquela poética, de marca weiliana, que pretende exprimir a história como dimensão própria do humano, pela qual é caracterizada a segunda fase criativa de Morante.

Se “Addio” pode realizar a sua função de limiar não apenas textual, mas também estilístico e temático, com uma simplicidade estrutural relativa, bem diferente é o discurso sobre a segunda parte de *Alibi*, mais complexa textualmente tanto do ponto de vista das arquiteturas quanto no que diz respeito à coalescência dos gêneros, que é aqui marcadamente presente.

“La commedia chimica” nomeia a segunda parte de *Alibi* e se subdivide em quatro partes diversas: “La mia bella cartolina dal Paradiso” [Meu belo cartão-postal do paraíso], “La sera domenicale” [A noite dominical], “La serata a Colono — Parodia” [A noite em Colono — Paródia] e “La smania dello scandalo” [O desejo de escândalo]. Essas partes podem ser organizadas em três módulos, o primeiro dos quais é constituído pelos dois primeiros textos: “La mia bella cartolina dal Paradiso” e “La sera domenicale”. Trata-se de duas composições em metro de comprimento diverso, “La mia bella cartolina” é um trecho monostrófico em versos livres, com uma clara preferência pelos metros hiper-longos, e de comprimento bastante breve, enquanto “La sera domenicale” é subdividida em quatro estrofes de comprimentos variados e tem uma amplitude médio-longa.

“La serata a Colono — Parodia” representa o segundo módulo. Trata-se de um refazer em chave moderna da tragédia Édipo em Colono, de Sófocles. A natu-

reza de texto teatral sugeriu, algumas vezes, sua remoção. “La serata a Colono” foi publicada também como texto autônomo contrariamente à vontade autoral.

O terceiro módulo, “La smania dello scandalo”, é constituído por onze textos de diferentes medidas métricas e estruturas: vai-se dos dois versos do primeiro poema, às sete estrofes de comprimento variado, para um total de setenta e um versos, do último texto do livro.

A segunda parte de *Il mondo salvato dai ragazzini* é aquela em que Morante trabalha sobre o mito como dimensão necessária da biografia histórica coletiva. O movimento de abertura desta segunda parte evidencia imediatamente a complexa dialética de separação e continuidade entre dimensão mítica e dimensão histórica, com a primeira compreendida como chave interpretativa *caché* da segunda. Lemos em “La mia bella cartolina dal Paradiso”:

Avevo il passaporto, col visto ufficiale dell'Accademia mondiale di Chimica
Superiore
firmato da Dottori e Sciamani laureati.
Ma il primo guardiano armato che ho trovato davanti alla foce sbarrata del Bardo
è stato un re azteco morto assassinato
il quale mi ha gridato così:
“Qua non si ammettono passeggeri, se non clandestini illegali. Indietro!”⁴²

Tinha o passaporte, com o visto oficial da Academia Mundial de Química Superior
assinado por Doutores e Xamãs laureados.
Mas o primeiro guarda armado que encontrei em frente à foz bloqueada do Bardo
foi um rei asteca morto assassinado
que me gritou assim:
“Aqui não são admitidos passageiros, apenas clandestinos ilegais. Para trás!”

A passagem em direção ao mundo do mito inicia-se, então, à luz de uma clandestinidade dupla: não basta, de fato, ter o passaporte oficial da “Academia Mundial de Química Superior”, ou seja, um passaporte para a embriaguez química, em voga na contracultura dos anos 1960⁴³ — considere-se que o arco temporal de escrita de *Il mondo salvato dai ragazzini* corresponde aos anos centrais daquela década —, mas é preciso ser realmente clandestino e ilegal. Tal clandestinidade faz-se também autoparódia das dimensões mitológicas tradicionais da experiência poética, daquela “mística” das drogas, marcada por Huxley,⁴⁴ àquela do poeta menino destinado a uma autodestruição divina, a Rimbaud, passando para aquela propriamente mitológica da “Serata a Colono”.

⁴² MORANTE, Elsa. *Opere Vol. II*. Op. cit., p. 27.

⁴³ Cf. CERACCHINI, Silvia. “Le chiavi e le ispirazioni letterarie della *Commedia chimica*”. In: SERKOWSKA, Hanna (org.). Op. cit., p. 84-92, em relação aos experimentos de Morante com LSD etc.

⁴⁴ A referência é obviamente a HUXLEY, Aldous. *As portas da percepção*. Trad. Marcelo Brandão Cipolla e Tiago Blumenthal. Rio de Janeiro: Biblioteca Azul, 2015.

Certamente, essa dimensão interpretativa do mito como hermenêutica da biografia coletiva deve ser entendida contemporaneamente em dois planos: de uma parte, há a necessidade de olhar diretamente o sofrimento humano como tema fundamental da obra literária, e de outra, a necessidade de levar o mito no sentido da paródia, que se traduz — usando o conceito de máquina mitológica de Jesi⁴⁵ — na necessidade de desmitologizar o discurso mítico.

Não por acaso, o segundo componente do primeiro módulo textual dessa segunda parte de *Il mondo salvato dai ragazzini*, ou seja “La sera domenicale”, com o qual Morante introduz o tema do sofrimento humano (o *incipit* soa da seguinte forma: “Para a dor dos corredores adoecidos / e de todos os muros carcerários / e dos campos espinhosos dos forçados e de seus guardiões, / e dos fornos e das Sibérias e dos matadouros / e das marchas e das solidões e das intoxicações e dos suicídios [...]”)⁴⁶ conclui-se como a seguir:

Nessuna rivelazione (Lo spettacolo, anche illegale,
dipende sempre dalla favola collettiva degli arbitrii).
Nessun peccato (la macchina architettata per il supplizio
non ha colpa dei supplizi, o poveri peccatori).
E nessuna grazia speciale.
(Unica grazia comune è la pazienza
fino all’amen della consumazione).
Vattene contenta. Assolta, assolta, benché recidiva.
Buona sera, buona sera.
Anche questa domenica è passata.⁴⁷

Nenhuma revelação (O espetáculo, até ilegal,
depende sempre da fábula coletiva dos árbitrios).
Nenhum pecado (a máquina arquitetada pelo suplício
não tem culpa dos suplícios, ó pobres pecadores).
E nenhuma graça especial.
(A única graça comum é a paciência
até o amém da consumação).
Vai-te contente. Absolvida, absolvida, apesar de reincidente.
Boa noite, boa noite.
Também este domingo se passou.

O acesso ao mito liberado pela sua mitologia, ou seja, o acesso ao mito depurado de toda incrustação ideológica, é então esta inocência que nega a

⁴⁵ Cf. JESI, Furio. *Il mito*, com uma nota de Giulio Schiavoni. Torino: Aragno, 2008.

⁴⁶ MORANTE, Elsa. *Opere Vol. II*. Op. cit., p. 31. “Per il dolore delle corsie malate / e di tutte le mura carcerarie / e dei campi spinati dei forzati e dei loro guardiani, / e dei forni e delle Siberie e dei mattatoi / e delle marce e delle solitudini e delle intossicazioni e dei suicidi [...]”.

⁴⁷ MORANTE, Elsa. *Opere Vol. II*. Op. cit., p. 34.

inconsciência porque é fruto de um compreendido conhecimento do mal, reconhecido como inevitável maldição humana.

Abre-se, assim, a via ao segundo módulo, o da “Serata a Colono”, em que a paródia do mito é explicitamente declarada por Morante. A complexidade desta peça teatral, brechtianamente inserida exatamente na metade de *Il mondo salvato dai ragazzini*, requereria uma análise separada, a partir do complexo intersistema linguístico constituído pelo casal pai-filha, Édipo-Antígona, que varia da língua dialetal da filha àquela áulica, mitológica do pai.⁴⁸

Imaginando que a história de Sófocles seja personificada por um ancião camponês internado em um manicômio sob o efeito de um delírio que identifica ele próprio como Édipo, e a jovem filha que o acompanha, uma camponesa analfabeta capaz de falar apenas uma forma de língua dialetal genericamente centro-meridional, com Antígona, Morante coloca em movimento uma máquina intertextual de notável complexidade, em que ao evidente rastro de Sófocles⁴⁹ se unem as mais variadas sugestões, às vezes sob forma de citação, às vezes como paráfrase criptografada, de Hölderlin a Allen Ginsberg.⁵⁰

O sentido da “Serata” parece consistir na recuperação do mito como aitiologia, isto é, como narrativa das causas, segundo uma função poética que é definida no terceiro, e conclusivo, bloco da segunda parte de *Il mondo salvato dai ragazzini*, “La smania dello scandalo”, que ofusca com sua divindade tutelar a figura de Rimbaud e define o “dever do poeta” (o breve dístico que abre a seção é, em relação a isso, suficientemente claro: “Eu sou o ponto amargo das oscilações / entre as luas e as marés.”).⁵¹

Seguindo, então, a ideal progressão que do limiar de *Il mondo salvato dai ragazzini*, representada pela primeira parte, “Addio”, passa através da parte central de autorreflexão endotextual, “La commedia chimica”, chega-se à terceira parte, “Le canzoni popolari” [As canções populares], na qual *Il mondo salvato dai ragazzini* assume a função de proposta que o faz, como sugere Pasolini, um tipo de manifesto.

Ainda que menos aberta à mesclagem de gêneros textuais que caracteriza a segunda parte, a terceira seção da obra também apresenta uma complexidade arquitetônica específica muito alta. “Le canzoni popolari” são subdivididas em

⁴⁸ Sobre a complexidade desta relação, sobre *Serata a Colono* e *Il mondo salvato dai ragazzini* em seu conjunto, ver D'ANGELI, Concetta. *Leggere Elsa Morante. “Aracoeli”, “La storia” e Il mondo salvato dai ragazzini*. Op. cit., p. 130 ss.

⁴⁹ Note-se, além disso, a originalidade na escolha do Édipo em Colono, que dá ao mito uma chave de leitura diferente, e talvez oposta, daquela conferida pelo muito mais conhecido, e muito mais manejável, Édipo Rei.

⁵⁰ Cf. D'ANGELI, Concetta. *Leggere Elsa Morante. “Aracoeli”, “La storia” e Il mondo salvato dai ragazzini*. Op. cit. p. 132-135.

⁵¹ MORANTE, Elsa. *Opere Vol. II*. Op. cit., p. 34. “Io sono il punto amaro delle oscillazioni / fra le lune e le maree”.

dois autênticos ciclos textuais: “La canzone degli F.P. e degli I.M. in tre parti” [A canção dos F. P. e dos I. M. em três partes] e “Il mondo salvato dai ragazzini. Poema di varie canzoni unite da un unico ritornello sovversivo e chiuse da un ‘Congedo’” [O mundo salvo pelos garotinhos. Poema de várias canções unidas por um único refrão subversivo e fechadas por uma ‘Despedida’].

O ciclo de “La canzone degli F. P. e degli I. M. in tre parti” se subdivide, como sugere o título, em três textos: o primeiro, “Introduzione esplicativa” [Introdução explicativa], de tamanho médio, explica quem são os Felici Pochi [Felizes Poucos], os F. P., e os Infelici Molti [Infelizes Muitos], ou seja os I. M., do título, traçando assim a diferença fundamental entre a minoria daqueles que, indefiníveis por natureza, colocam-se indefesamente do lado da humanidade, e a maioria de todos os outros que, por sua vez, de algum modo, agem como emissários da relação poder/morte em que Morante vê a força negativa da história.

Para dar uma indicação de quem são os indefiníveis Felici Pochi, ao final da primeira parte da “Canzone degli F. P. e degli I. M.” encontra-se uma obra de poesia gráfica: Morante desenha dez retângulos, cada um dos quais é como uma pequena lápide sobre a qual estão marcados: um nome (com o nome de batismo em maiúsculas e o sobrenome em caracteres normais), um parêntese em itálico em que é dado um tipo de chave interpretativa da biografia do personagem nomeado, e, por último, o modo, a idade e o ano da morte. Os retângulos/lápidas assim desenhados são então dispostos sobre a página em forma de cruz: seis formam o corpo central, dois o braço direito e dois o esquerdo. Os Felici Pochi lembrados são: no eixo central e partindo do alto (a cada nome segue a chave dada por Morante): Benedictus Spinoza (“a festa do tesouro escondido”), Giordano Bruno (“a grande Epifania”), Giovanna Tarc, ou Joana d’Arc (“os Tronos invisíveis”), Giovanni Bellini, dito Giambellino (“a saúde do olho que ilumina o corpo”), Platão de Atenas (“a leitura dos símbolos”), Rembrandt Harmensz van Rijn (“a luz”); por sua vez, os dois braços são: à esquerda: Antonio Gramsci (“a sapiência de uma Cidade real”) e Artur Rimbaud (“a aventura sacra”); enquanto à direita encontramos: Simone Weil (“a inteligência da sanidade”) e Wolfgang A. Mozart (“a voz”).⁵²

Para além da importância de cada um desses Felici Pochi, pela formação intelectual de Morante, resta o fato que cada um representa para a Autora um aspecto daquela experiência humana miticamente genuína, e, por isso, capaz de dar significado à história como biografia comum da humanidade.

A esses dois grupos humanos, definidos na primeira parte, referem-se especificamente as outras duas partes da “Canzone: Parentesi agli F. P.” [Canção: Parênteses aos F. P.]: a segunda parte da “Canzone” convoca indiretamente os “garotinhos” como motores luminosos da história, indiferentes ao peso e à dor do agir histórico factualmente compreendido. Enquanto, “Agli I. M.” [Aos I. M.], a

⁵² Cf. MORANTE, Elsa. *Opere Vol. II*. Op. cit., p. 140.

terceira e última parte da canção, é uma invectiva diretamente dirigida aos Infelici Molti como acusação e refutação de seu erro e, ao mesmo tempo, como exortação a abandonar o medo do qual se nutre a violência do poder para perpetuar a cadeia do mal histórico.

É com essas notas, às quais um eco manzoniano não é tematicamente estranho, que se conclui a “Canzone degli F. P. e degli I. M.” para dar lugar à seção final da terceira, e última, parte de *Il mondo salvato dai ragazzini*. Não por acaso se trata da seção epônima, que batiza todo o denso e complexo volume morantiano.

Se já na seção anterior o recurso aos meios expressivos das vanguardas não havia sido indiferente, nessa última parte de *Il mondo salvato dai ragazzini* a apropriação desses meios, esgotados pelas suas poéticas originárias inspiradoras, é total. As três canções em questão, somadas a uma não declarada, constituem o corpo poético mais explicitamente vibrante de Morante, aquele em que a explicitação da linguagem poética alcança sua máxima amplitude.

As primeiras canções dessa parte são centradas ao redor do protótipo poético dos garotinhos chamados para salvar o mundo, o qual conhecemos somente pelo apelido de La Mutria [A Carranca]. O vemos na primeira canção, “La canzone della forza” [A canção da força], carregando literalmente a cruz de Cristo nas costas. Esta, como a seguinte, “Canzone di Giuda” [Canção de Judas], tem, de fato, como pano de fundo o tema da paixão de Cristo. A canção, que descreve a subida ao Gólgota e o peso da cruz, conclui-se com um refrão que recorre no corpo das primeiras duas canções:

PURE SE CI FA TREMARE
PER GLI SPASMI E LA PAURA,
TUTTO QUESTO, IN SOSTANZA E VERITÀ,
NON È NINT’ALTRO
CHE UN GIOCO.⁵³

AINDA QUE NOS FAÇA TREMER
PELOS ESPASMOS E O MEDO,
TUDO ISTO, EM SUBSTÂNCIA E VERDADE,
NÃO É NADA ALÉM
DE UM JOGO.

A história como jogo, tema que voltará prepotentemente dali a pouco no grande romance nacional-popular de Morante, *La Storia* (1974) — jogo terrível, mas precisamente não sério, bobo, além de projetar em outra dimensão o tema da fábula, que marcava a primeira parte da produção morantiana — revela a dimensão real do horizonte poético do mundo, e de toda sua última produção. Trata-se de um horizonte etimologicamente apocalíptico, no qual a revelação

⁵³ MORANTE, Elsa. *Opere Vol. II*. Op. cit., p. 169.

coincide com o desvelar de uma dimensão do real que se encaixa justamente com os fatos, as experiências, os personagens e os eventos da vida que o mundo considera “poucos”, pequenos, sem importância.

Chegamos assim àquele texto heterogêneo que é constituído de “La canzone di Giuda e dello spozalizio” [A canção de Judas e das bodas], que compreende também “La canzone clandestina della Grande Opera” [A canção clandestina da Grande Ópera] com a “Cronistoria del Pazzariello” [Cronistória do Pazzariello]: é justamente “La Canzone della Grande Opera”, mencionada apenas nesse título, sem estar elencada em índice ou em outro lugar, que constitui o trecho mais surpreendente do ponto de vista estilístico de *Il mondo salvato dai ragazzini*.

O texto em sua completude, “La canzone di Giuda”, que tem como protagonista La Mutria, somado à “Canzone della Grande Opera”, que se desenrola em torno dos esforços do Pazzariello,⁵⁴ consiste em um jogo de encaixes e espelhos: o primeiro momento de complexidade é representado pela duplicação da hipótese do garotinho, que se desdobra no duplo personagem bicéfalo da Mutria e do Pazzariello. Essa reduplicação do protagonista corresponde a um desenvolvimento duplo da faixa cristológica definida na anterior “Canzone della forza”. La Mutria, que ao longo da “Canzone di Giuda e dello spozalizio” encontra o corpo enforcado de Judas, em cujos pés está jogado o dinheiro obtido pela traição, fugirá horrorizado pela imagem e pelo dinheiro.

La Mutria, então, renuncia a uma riqueza que lhe seria fácil conseguir. A sua renúncia se torna ainda mais definitiva quando se considera que ele recolhe apenas uma pequena, insignificante, parte de todo aquele dinheiro (apenas mil liras), que lhe permitirá passar seu domingo de felicidade tranquila e familiar junto de uma “madonnina”, cuja repentina e inesperada aparição não surpreende o rapaz, que pelo contrário, fica bem feliz pela presença daquela que, para ele, é desde sempre sua esposa.

É justamente no momento em que La Mutria, depois de terem passado uma noite juntos, está prestes a passar o domingo com a sua amada, e os dois tentam sintonizar o rádio, que o texto da “Canzone di Giuda” abre-se para deixar espaço para a “Canzone della Grande Opera”, anunciada como transmissão radiofônica do seguinte modo:

[...] la voce dell'annunciato
che disse: “Qui RADIO CLANDESTINA!
Ore dieci, quattordici minuti, e venti secondi!
ATTENZIONE! ATTENZIONE! Fra mezzo minuto
si dà inizio al programma di musica vocale
Fra dieci secondi!! ATTENZIONE!

⁵⁴ Personagem típico do folclore napolitano, é um pregoeiro que veste um uniforme bizarro e que carrega uma grande maça. Geralmente está acompanhado de músicos para fazer propaganda pelo comércio das cidades. [N. T.]

... Cinque ...quattro... tre... due...

UNO!

E puntuale

una voce dura e melodiosa

né di uomo né di donna

somigliante a uno strumento multiplo che può fare tutti gli alti e i bassi a volontà

e tutte le espressioni variantes secondo i casi,

cantò:⁵⁵

[...] a voz do anunciador

que disse: “Aqui RÁDIO CLANDESTINA!

Dez horas, catorze minutos, e vinte segundos!

ATENÇÃO! ATENÇÃO! Em meio minuto

se iniciará o programa de música vocal!

Em dez segundos!! ATENÇÃO!

... Cinco... quatro... três... dois...

UM!

E pontual

Uma voz dura e melodiosa

nem de homem nem de mulher

semelhante a um instrumento múltiplo que pode fazer todos os altos e baixos à vontade

e todas as expressões variantes segundo os casos,

cantou:

Aqui, recorrendo a um expediente visual de natureza paratextual característico da poesia das neovanguardas, muda a paginação do texto: diferentemente da “Canzone di Giuda e dello spozalizio”, que segue uma paginação normal, “La canzone clandestina della Grande Opera” é colocada na posição horizontal, e não vertical, obrigando assim que o leitor gire fisicamente o livro, seguindo um espelho de escrita pouco habitual.⁵⁶

É a primeira e mais imediatamente evidente mutação dos meios expressivos das neovanguardas feitas por Morante, que, particularmente nesse trecho de *Il mondo salvato dai ragazzini*, faz bom uso de sua capacidade estilística de parodiar.

A “Canzone di Giuda”, com sua atmosfera de intimidade simples, retoma no final o complexo heterogêneo representado pela “Canzone di Giuda” mais “La canzone clandestina della Grande Opera”, contendo assim o *exploit* da “Canzone clandestina” no interior da dimensão pessoal, cotidiana do domingo de La Mutria e de sua “madonnina”.⁵⁷

⁵⁵ MORANTE, Elsa. *Opere Vol. II*. Op. cit., p. 181.

⁵⁶ É o procedimento usado por Elio Pagliarani em *La lezione di fisica e fecaloro* (cf. PAGLIARANI, Elio. *La lezione di fisica e fecaloro*. Milano: Feltrinelli, 1968).

⁵⁷ Referência à estátua de Nossa Senhora da Assunção colocada na agulha maior da Catedral de Milão, e símbolo da cidade.

A estruturação atenta do trecho obtém, então, um tipo de *mise en abîme* da “Canzone della Grande Opera”, a qual, por sua vez, é talvez a verdadeira chave, tanto de conteúdo quanto de estilística pela direta compreensão de *Il mondo salvato dai ragazzini*. O texto cantado por Pazzariello é a epopeia de sua própria resistência a um poder que busca calá-lo, encarcerá-lo, eliminá-lo em todos os modos sem nunca sair. Pazzariello é aquela presença leve que atravessa o massacrante deserto da história sem poder ser detido, e é então a imagem feita poesia da mesma inspiração que move Morante no último trecho do evento compositivo.

Tal função de Pazzariello, que na “Canzone della Grande Opera” permite o desencadeamento dos recursos expressivos em sua plenitude, vai, de fato, da inserção musical à poesia gráfica, módulo tipicamente modernista desde seus primórdios em Mallarmé, até o uso de desenhos reais,⁵⁸ e marca também do limiar de saída de *Il mondo salvato dai ragazzini*, que consiste em dois textos de cumprimentos distintos: um, “La canzone finale della stella gialla detta pure La Carlottina” [A canção final da estrela amarela também chamada A Carlottina], cujo tema, o extermínio nazista, é em absoluto o mais historicamente pesado possível; o outro é um texto não numerado, colocado quase *in exergo*, e intitulado, significativamente, “Congedo” [Despedida].

Na “Canzone finale della stella gialla detta pure La Carlottina”, Morante, talvez fascinada pelo exemplo do rei Cristiano X da Dinamarca,⁵⁹ imagina que uma estudante berlinense de escola média, Carlotta, consiga convencer a maior parte dos alemães a vestir a estrela amarela que deveria distinguir, segundo as leis de Nuremberg, os judeus. Desse modo, o nazismo perde sua dominação angustiante graças à sutileza de uma garotinha que consegue transformar em brincadeira, e então em liberdade, a mais grave intenção de tirania da história humana.

Mas a última das garotinhas, aquela que somente na poesia, somente nas páginas metricamente torneadas de *Il mondo salvato dai ragazzini* pode colocar em prática a sua alquimia de salvação, além de ser a última daquela galeria de garotinhos, talvez no futuro, de quem escreve e a quem se dirige Morante, a ser também aquela que nos devolve à dimensão da realidade, uma dimensão áspera, dura, que será analisada em *La Storia*, uma dimensão que Morante opõe à sua literatura, pensada para oferecer aos leitores um lugar de salvação. Mas é justamente essa consciência precisa do limite que a própria literatura tem, que nos leva aos poucos versos meditativos, e diria quase sombrios, de “Congedo”:

⁵⁸ Cf. MORANTE, Elsa. *Opere Vol. II*. Op. cit., p. 217-218 e p. 227-236.

⁵⁹ Trata-se de uma anedota popular difundida durante a Segunda Guerra Mundial, segundo a qual o Rei Cristiano X da Dinamarca teria ameaçado endossar ele também a estrela amarela se ela tivesse sido imposta aos súditos dinamarqueses de religião hebraica.

E adesso, o voi che state ascoltando queste canzoni,
perdonatemi se sospiro ripensando
a quanto era stata semplice
la mia vita.⁶⁰

E agora, ó vocês que estão ouvindo estas canções,
perdoem-me se suspiro repensando
o quanto fora simples
a minha vida.

nos quais, quase como em uma despedida de canção medieval, Morante, entrando em diálogo com o seu longo, complexo, e às vezes atormentado texto, o sela, segundo a máxima grega do *pathei mathos*. Conhece-se somente através da capacidade de sentir, ainda que isso signifique inevitavelmente também sofrer, o valor moral e cognoscitivo difícil de se assumir de sua obra.

3. Breve conclusão

A apresentação da poesia morantiana que buscamos oferecer nestas páginas verte sobre alguns pontos essenciais, o primeiro dos quais é a importância da obra em versos da romancista que, longe de serem férias da prosa, é, por sua vez, expressão de um aspecto precioso e fundamental da inspiração autoral. Esta preciosidade reverbera numa feitura do verso, numa técnica da lírica e do discurso métrico em geral muito distante da ingenuidade e inconsciência dos problemas e das discussões abertas em âmbito literário e propriamente poético. Recusamos, então, em nosso julgamento, aquela ideia de poeta dominical, de amadora de raça, que desde a estreia na poesia com *Alibi* foi afivelada a Morante com o evidente escopo de não entrar em consonância com as muitas solicitações, às vezes sem medo de ser asperamente polêmicas, que a sua poesia nos oferece.

Creio que as razões da exclusão de Morante do *corpus* de referência da poesia italiana moderna se deva à particular poética tentada por ela: poeta do ritmo, e, na verdade, uma das pouquíssimas poetisas a tentar a estrada do ritmo ao longo do século XX, Morante se move, por sua vez, num panorama poético metricamente marcado pela admissão de uma necessária negatividade da linguagem, que se resolve, em maneiras certamente diversas e opostas entre hermetismo e neovanguardas, numa poesia alusiva, reticente, de fortíssimo calibre intelectual, a que, por sua vez, ela mesma opõe um discurso plenamente lírico, explícito, que se nega a alusões simbólicas para dar-se a uma plenitude da expressão aberta.

Defini essa expressividade extroversa, explícita e explicitante, assertória de Morante como o seu pessoal *trobar leu* oposto ao *trobar clus* sobre o qual se

⁶⁰ MORANTE, Elsa. *Opere Vol. II*. Op. cit., p. 249.

posiciona o século XX poético italiano e não só. Por isso acredito que a poesia morantiana, como a poesia do positivo, represente uma estrada nova ainda a ser percorrida para a poesia italiana.⁶¹

Tradução de Agnes Ghisi

⁶¹ Veja sobre este *trobar leu* entendido como abandono do trágico: AGAMBEN, Giorgio. “Il congedo della tragedia”. In: FOFI, Goffredo; SOFRI, Adriano (org.). *Festa per Elsa*. Palermo: Sellerio, 2011, p. 56-59.

Os ecos da fábrica: itinerários poéticos entre Vittorio Sereni, Giovanni Raboni e Fabio Franzin

Elena Santi

A década de 1960, na Itália, representa um importante momento de reflexão sobre o fazer poético e o trabalho do poeta. Depois da guerra, um mundo estilhaçado, feito de escombros, resíduos, ruínas, está procurando seu caminho para se reerguer, e esse conjunto de tensões — sociais, políticas, econômicas — reverbera dentro do mundo da literatura e, inclusive, da poesia. Depois da Segunda Guerra Mundial, não somente as cidades estavam em escombros, mas também o panorama cultural precisava lidar com um mundo literário fragmentado, chocado, percorrido por uma série de inquietações que, de alguma maneira, precisavam ser levadas em consideração e elaboradas. É um mundo que, depois da experiência bélica, não será mais o mesmo, e precisará aprender a lidar com os acontecimentos que o perturbaram. Emblemático é um verso do poeta Vittorio Sereni (1913-1983), no poema “Saba”, da coletânea *Gli strumenti umani* [Os instrumentos humanos] (1965), que retrata desta maneira a situação da península no pós-guerra: “Itália de escombros e poeira”.¹

Nessa situação de destruição, abriu-se um espaço para novas experiências. Se o mundo, inclusive o literário, se encontrava estilhaçado, era possível construir a partir daqueles escombros. Os anos após a guerra, portanto, são de profunda experimentação, de soluções formais muito distantes, e em muitos casos, atrevidas. A tudo isso, podemos somar o *boom* econômico da década sucessiva, que substituiu a grande depressão da economia dos anos 1950. A sociedade se transforma, se faz cada vez mais urbana, as cidades mudam seus aspectos, e críticos atentos como Pier Paolo Pasolini falam abertamente de uma “mutação antropológica”² do povo italiano. Estava se transformando, cada vez mais, em um povo urbano, tornando-se mão de obra de baixo custo nas fábricas em crescimento. São os anos, também, de um fenômeno chamado *italofonia*,³ ou seja, um momento de maior difusão da língua italiana em detrimento dos dialetos, cujo uso começa a ser abandonado ou limitado a situações específicas. Todas essas mudanças são acompanhadas também por novas formas de sentir no campo poético. De modo geral, cada vez mais forte é a reflexão sobre a língua falada, e sua necessidade de ser acolhida

¹ SERENI, Vittorio. *Poesie e prose*. Milano: Mondadori, 2013, p. 184. “Italia di macerie e polvere”. Todas as demais traduções, com exceção de outra indicação, são de minha autoria.

² Cf. TESTA, Enrico. *Cinzas do século XX: três lições sobre a poesia italiana*. Patricia Peterle e Silvana de Gaspari (org.). Rio de Janeiro: 7Letras, 2016.

³ Idem.

dentro do texto poético. Depois do advento da televisão, da *italofonia*, o italiano falado começa a se encontrar no centro da reflexão literária e, progressivamente, a poesia lhe abre suas fronteiras. Muitos são os poetas que começam a se debruçar sobre essas questões. No ano de 1965 é publicada a coletânea, citada anteriormente, *Gli strumenti umani*, de Vittorio Sereni, em que, como nos adverte Enrico Testa, o poeta

Recorre a uma paginação discursiva em que elementos da fala (abreviações, deslocamentos, termos informais) têm, diferentemente dos livros precedentes, um papel decisivo na apresentação, versátil e nervosa, de sua insatisfação pelo tempo que o destino lhe deu.⁴

A inquietude por um tempo que muda e se desenvolve com uma velocidade jamais vista encontra um lugar na página do livro. Os poemas retratam tanto fatos pessoais do autor quanto questões da memória coletiva que, por sua vez,

São as dobras da própria experiência, um desejo desenfreado de contar e narrar a partir de uma primeira sensação, de um fato vivenciado em alguns casos pela contingência e pelo inesperado, que se mostra ser um imbricado núcleo expressivo.⁵

Ao mesmo tempo, Mario Luzi (1914-2005), que nas coletâneas precedentes nunca havia se aproximado da língua de uso, publica *Nel magma* [No magma] (1963), em que o italiano falado parece necessário para se “perseguir a conversa do mundo e o despedaçar-se das experiências de quem o habita”.⁶ São publicadas também as coletâneas: *Le case della Vetra* [As casas da Vetra] (1966) de Giovanni Raboni (1932-2004), *La vita in versi* [A vida em versos] (1965) de Giovanni Giudici (1924-2011), *La ragazza Carla* [A garota Carla] (1960) de Elio Pagliarani (1927-2012) e *La beltà* [A beldade] (1968) de Andrea Zanzotto (1921-2011), esta última, aparentemente, parece seguir uma direção oposta, ou seja, a da preservação de uma língua poética, de uma palavra profundamente evocativa, mas, nela, os fragmentos da língua falada “são chamados a interpretar o papel da inautenticidade verbal do mundo contemporâneo contraposta à hipótese da poesia como verdade

⁴ TESTA, Enrico. *Dopo la lirica. Poeti italiani 1960-2000*. Torino: Einaudi, 2005, p. VI. “Ricorre ad una impaginazione discorsiva in cui i tratti parlanti (scorciature, dislocamenti, termini informali) hanno, a differenza dei libri precedenti, un ruolo decisivo nella resa, versatile e nervosa, della sua insoddisfazione per il tempo avuto in sorte”.

⁵ PETERLE, Patricia. *No limite da palavra: percursos pela poesia italiana*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2015, p. 40.

⁶ TESTA, Enrico. *Dopo la lirica. Poeti italiani 1960-2000*. Op. cit., p. VII. “Pedinare la chiacchiera del mondo e il frantumarsi delle esperienze di chi lo abita”.

da palavra”.⁷ São também os anos do *Gruppo 63*,⁸ que toma como ponto de partida uma crítica à nascente comunicação de massa, mas também à língua codificada da literatura, contribuindo ao debate sobre a suposta inocência e imparcialidade da língua. Sempre na opinião de Enrico Testa, tudo isso se traduz na poesia em um progressivo dissolver-se de esquemas líricos tradicionais, para formas mais dramáticas e narrativas. Entretanto, a discussão sobre as novas formas expressivas da poesia se entrecruza, frequentemente, com o debate sobre os novos meios de produção, a análise das novas relações sociais, o mundo da cidade que, com uma rapidez inédita, está mudando sua face. Um registro dessas discussões pode ser encontrado na revista *Il menabò*, dirigida por Elio Vittorini e Italo Calvino, que, nos anos 60, dedica um espaço ao “debate, muito popular nesses anos, que se propunha a investigar e aprofundar os eventuais motivos de contato e de interação entre a comunicação literária e a organização industrial”.⁹

É nesse contexto que Sereni publica “Una visita in fabbrica 1952-1958” [Uma visita à fábrica 1952-1958], que sucessivamente irá confluir em *Gli strumenti umani*. O poema, composto de cinco seções, nasce da experiência de Sereni, que, durante vários anos, trabalhou nos escritórios da Pirelli. A vivência do poeta é reelaborada, o material humano é transfigurado poeticamente. É importante destacar o fato de que a poesia não é construída como uma descrição direta da situação observada, de fato “não se tem uma fotografia, é a fábrica, nos versos de Sereni, que pouco a pouco vai se desdobrando, por meio de uma pluralidade de vozes que parecem se sobrepor”.¹⁰ Em todo caso, o texto se configura como uma “constatação desiludida, pessimista do autor, sobre a condição de vida dos operários na fábrica”.¹¹ Abre o poema o apito da sirene da fábrica, único e sinistro barulho, em bairros que os patrões querem mudos:

Lietamente nell'aria di settembre più sibilo che grido
lontanissima una sirena di fabbrica.
Non dunque tutte spente erano le sirene?

⁷ Idem, p. VII. “Sono chiamati ad interpellare il ruolo dell'inautenticità verbale del mondo contemporaneo contrapposta all'ipotesi della poesia come verità della parola”.

⁸ Cf. GHISI, Agnes; CARMINATI, Helena; SANTI, Elena; SERAFIM, Lucas. “Entre Neovanguarda, Tradição e Experimentalismo: os anos do grupo 63”. In: BUTTURI, Attilio; FRITZEN, Celdon; GUIMARÃES, Noêmia; MORITZ, Maria; PEDRALLI, Rosângela (org.). *Estudos indisciplinados de língua, literatura e tradução*. Curitiba: CRV, 2017, p. 81-98.

⁹ SCHIAVONE, Oscar. “Lettura di ‘Una visita in Fabbrica’ di Vittorio Sereni”. In: *Italianistica*, vol. 2-3, 2006, p. 99. “Dibattito, molto seguito in quegli anni, che intendeva indagare e approfondire gli eventuali motivi di contatto e di interazione tra la comunicazione letteraria e l'organizzazione industriale”.

¹⁰ PETERLE, Patricia. *No limite da palavra: percursos pela poesia italiana*. Op. cit., p. 46.

¹¹ SCHIAVONE, Oscar. “Lettura di ‘Una visita in Fabbrica’ di Vittorio Sereni”. Op. cit., p. 100. “Constatazione delusa, pessimistica dell'autore, sulla condizione di vita degli operai in fabbrica”.

Volevano i padroni un tempo tutto muto
sui quartieri di pena
ne hanno ora vanto della pubblica quiete¹²

Alegremente no ar de setembro mais um silvo que um grito
muito longe uma sirene de fábrica.
Não todas apagadas, então, estavam as sirenes?
Queriam os patrões um tempo todo mudo
sobre os bairros de pena
vangloriam-se agora da pública ordem

O primeiro momento poético, então, se baseia completamente na ambivalência do som da sirene, que com seu apito sinistro traz para a memória, por antítese, os tempos da escola, quando o som do sino marcava o tempo da juventude. Mas da guerra também, quando as sirenes avisavam do bombardeio iminente, para que a população pudesse procurar abrigo. Essas mesmas sirenes, hoje, dentro da fábrica, marcam uma perda da história, pessoal e coletiva, mas também “a própria relação com o tempo e, por conseguinte, com o espaço. O tempo é marcado pelos toques da sirene que anunciam o início do trabalho, o intervalo, o seu reinício e, enfim, o término da jornada”.¹³ Por meio de sua manifestação sonora é trazida para dentro do poema a experiência alienante do trabalho na fábrica, seu contato com a realidade, com o tempo e com a vida. E, até no silêncio que segue o som da sirene, não cessa de ecoar o apito, transformado agora em uma “larva do som”,¹⁴ que satura o ar ao redor. As impressões sonoras continuam dominando o texto, misturando momentos internos à fábrica e movimentos da memória, em um contínuo vai-e-vem temporal. A fábrica em si, e o trabalho que nela é desenvolvido, é narrado por meio dos sons que nela são produzidos, através de uma linguagem que vai na direção de uma maior simplicidade da prosa, mas que, não raramente, incorpora aquelas sonoridades em uma mistura fônica e sintática que parece reproduzir os ritmos extenuantes do trabalho operário, ora em longos períodos, quase privados de pontuação, extenuantes:

[...] Quel fragore. E le macchine, le trafilè e le calandre,
questi nomi per me presto di solo suono nel buio della mente
rumore che si somma a rumore e presto spavento per me
straniero al grande moto e da questo agganciato¹⁵

[...] Aquele barulho. E as máquinas, as feiras e as calandras
estes nomes para mim já somente de som no escuro da mente

¹² SERENI, Vittorio. *Poesie e prose*. Op. cit., p. 173.

¹³ PETERLE, Patricia. *No limite da palavra: percursos pela poesia italiana*. Op. cit., p. 47.

¹⁴ SERENI, Vittorio. *Poesie e prose*. Op. cit., p. 174. “Larva del suono”.

¹⁵ *Ibidem*.

barulho que se soma a barulho e logo espanto para mim
estrangeiro ao grande movimento e por este agarrado

Ora em períodos mais curtos e fragmentados, que trazem enxertos dialógicos e meditativos “— ‘Não estou zangado — diz — com os patrões. Eles, pelo menos, / sabem o que querem. Não é este, não é mais este o ponto’”.¹⁶ Essa necessidade de tratar poeticamente daquilo que acontece dentro das fábricas, o imperativo que empurra para expressar a própria consternação frente às condições de trabalho, não se esgota com os debates dos anos 1960, mas se estende até as gerações sucessivas, encontrando em poetas como Fabio Franzin (1963) vozes profundas e potentes. Franzin, que escreve tanto no dialeto de Motta di Livenza, uma pequena cidade perto de Treviso, na região do Vêneto, quanto em italiano, além de ter ele mesmo trabalhado numa fábrica, publicou várias coletâneas sobre o tema, como *Fabrica* [Fábrica] (2009), *Coè man monche* [Com as mãos cortadas] (2011), *I nuovi vinti* [Os novos vencidos] (2014). Referindo-se ao espírito que anima sua escrita, afirma:

As minhas coletâneas “operárias” nasceram da necessidade de dar voz a quem, privado da própria dignidade, participou, com seu trabalho, seu suor, seus dedos dilacerados por uma fresa, com suas horas e horas-extras fechado num galpão, do bem-estar, ainda que corrompido de uma comunidade. Quando escrevi *Fabrica*, publicado em 2009, cuja gestação, no entanto, durava há alguns anos, percebi que somente se falava dos operários quando já não existiam mais: quando morriam no trabalho. Só então a sociedade, que sonhava com profissões mais desejadas, precisava se dar conta que existiam ainda operários em seu seio, que não eram apenas o legado histórico de um tempo passado, com seus lemas, suas greves, suas lutas.¹⁷

Franzin nos fala de sua poesia, da atenção que dedica a quem tem as mãos partidas, quem trabalha esquecido, perseguindo um sonho de bem-estar que, porém, frequentemente resulta falacioso. Um elemento que liga Franzin e Sereni é, sem dúvida, a constatação do emudecimento dos trabalhadores dentro das fábricas. Suas vozes são constantemente silenciadas por meio do barulho ensurdecidor de sirenes e engrenagens. É a poesia, então, que intervém, ainda que de maneiras e em tempos diferentes, e ocupa aquele espaço de silêncio, preenchendo o vazio sonoro, ocupado brutalmente pelo rumor. Rumor que, entre seus efeitos, intervém a partir da relação com o espaço, privado de suas conotações, despersonalizado, inumano. Isso resulta particularmente evidente na crítica que Franzin faz da exploração do território, cumprida sem piedade, perseguindo

¹⁶ Idem, p. 175. “non ce l’ho — dice — coi padroni. Loro almeno / sanno quello che vogliono. Non è questo, non è più questo il punto”.

¹⁷ FRANZIN, Fabio *apud* PETERLE, Patricia; SANTI, Elena (org.). *Vozes: cinco décadas de poesia italiana*. Rio de Janeiro: Editora Comunità, 2017, p. 404.

um sonho de melhora das condições de vida que, porém, leva à ganância. E não é por acaso que a língua de seus poemas é o dialeto, ou seja, a língua de expressão de uma comunidade de um determinado território, mostrando abertamente sua ligação com o espaço geográfico em que nasce.

O nordeste italiano foi o exemplo de como um território pode perder, num piscar de olhos, a própria identidade, a própria humanidade com o advento de um “bem-estar” já declinado em um mal-estar cínico, egoísta e desnaturalizante. Se pensarmos que nos primeiros anos da década de 70, quando eu vivia minha experiência infantil, imperava ainda, como atividade econômica e como entidade paisagística, a milenária civilização camponesa, com seus ritos, seus atos, seu modo de estar na terra com seus instrumentos. Já nos primeiros anos da década de 80, o mesmo território, transformado, enfim, no epicentro do triângulo do flutuante “milagre econômico”, produzia um dos PIBs mais altos do mundo. Os filhos dos camponeses retiravam o rebanho dos estábulos para inserir ali uma fresadora e produzir as mais rentáveis molduras. O estábulo transformava-se, depois, num galpão que cobria a horta e o vinhedo, que haviam dado sustento a todos os antepassados. Agora, na época da crise (tantos galpões abandonados), como monumentos de uma fúria produtiva cega pelos “schèi” (tostões), assiste-se ao “arrependimento” dos capitães de indústria, que, mudada a direção do vento, voltam às raízes, comprando terrenos para “reinventar-se” como empreendedores agrícolas especializados na produção de Prosecco. De toda esta desoladora devastação, aniquilado já seu referente, sobrevive ainda, e apesar de tudo, justamente o dialeto, talvez deformado nos discursos das ligas, xingado e blasfemado nas últimas tavernas, nas bocas desdentadas dos velhos que pedem um “got de água” à acompanhante ucraniana, ou em um pai que chama o filhinho para contar alguma coisa.¹⁸

O dialeto, nessa perspectiva, se configura como o resíduo de um tempo que, ainda que passado, pode-se entrever em um território atormentado pela modernização selvagem, mas que, em filigrana, traz ainda os rastros daquilo que foi, da paisagem, do espaço que antes era ocupado pelos agricultores, com seus ritos, suas histórias, sua maneira de viver. Essas histórias deixaram suas marcas no solo, na memória, que, como afirma Walter Benjamin, é “o meio onde se deu a vivência, assim como o solo é o meio no qual as antigas cidades estão soterradas”.¹⁹ O gesto que o poeta cumpre, por meio da língua, é o de uma escavação, à procura dessas histórias, que deixaram fragmentos de si no espaço.

Ainda que tenha sido destruído seu referente, o dialeto continua a resistir, e conquista novos campos de expressão, novas formas, e, também, novos falantes,

¹⁸ Ibidem.

¹⁹ BENJAMIN, Walter. *Rua de mão única. Obras escolhidas*. Vol II. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 239.

como o operário magrebino e a cuidadora de idosos polonesa, que misturam suas línguas, seus sotaques, suas vivências com o dialeto, conferindo-lhe linfa nova.

Me despiase

Ieri, el kosovaro che 'l lavora co' mì
el me 'à domandà se podhée prestarghe
zhinquanta euro, el se vardéa tii pie

pa' far su 'l coràjo de chee paròe
chissà par quant rumegàdhe — lo sa
che 'ò dó fiòi, el mutuo pa'a casa

e tut el resto — e za 'l savéa, son sicuro
anca 'a mé risposta, parché no'l se 'à
ciapàdha, sì, sì, certo, capisco l'à dita

sgorlàndo 'a testa intànt che 'ndessi
verso i reparti, i guanti strenti tea man.
Però mi nò che no' lo riconossée pì

co'là che ghe 'à tocà dir mi dispiace
proprio co' ièra drio sonàr 'a sirena
e no' restéa tempo nianca pa'a vergogna

Me desculpe

Ontem o kosovar que trabalha comigo
me perguntou se poderia emprestar-lhe
cinquenta euros, olhava para seus pés

enquanto formulava aquele seu pedido
quem sabe por quanto tempo meditado — ele sabe
que tenho dois filhos e a hipoteca da casa

e todo o resto — e, tenho certeza, já sabia
a minha resposta também, pois não implicou
sim, sim, entendo, continuava

dizendo, balançando a cabeça, enquanto nos encaminhávamos
para os departamentos, as luvas apertadas nas mãos.
Contudo, eu é que não o reconhecia,

aquele que teve que dizer sinto muito
logo quando tocava a sirene
e não havia mais tempo, nem para a vergonha²⁰

²⁰ “Mi dispiace // Ieri, il kosovaro che lavora con me / mi ha chiesto se potevo imprestargli / cinquanta euro, si guardava nei piedi // mentre formulava quella sua richiesta / chissà quanto a lungo meditata — lo sa / che ho due figli il mutuo per la casa // e tutto il resto — e sono sicuro

Nesse poema, Franzin não retrata diretamente a fábrica, mas traça a imagem dela por meio de um diálogo, que acontece entre dois operários. A situação de dificuldade e degradação do trabalho é trazida através das palavras que ambos trocam, um pedindo dinheiro emprestado para o outro, mesmo sabendo que este não poderá lhe fazer esse favor, já que também se encontra em uma posição econômica precária. Os gestos ganham uma importância fundamental, tornando-se quase plásticos: a vergonha é retratada por meio do olhar de quem se sente humilhado pelo próprio pedido. O espaço do poema se torna híbrido, acolhendo enxertos meditativos e frases dialogadas, descrições e gestos, costurados sem solução de continuidade. A opressão ganha corpo se incorporando ao poema. E, novamente, intervém bruscamente o som da sirene, dessa vez no final do poema, interrompendo o momento dialógico, emudecendo os trabalhadores, e deixando um silêncio ensurdecedor que se funde com o branco da página.

Os poemas até aqui trazidos nos devolvem uma imagem da fábrica delineada por meio de pinceladas sonoras, barulhos, diálogos que parecem apresentados sem mediação. A ligação entre Sereni e Franzin se torna evidente lendo os poemas em sequência. De fato, a figura de Sereni resulta central para as gerações de poetas contemporâneos e sucessivos. Como sublinhado por Peterle,²¹ a língua poética de Sereni se mistura aos barulhos da fábrica, às vozes mudas dos operários, ao tempo violentado, inserido em uma gaiola coercitiva que acaba com sua natureza, infringindo aquelas barreiras constritivas que imbricam a vida em uma malha tão coercitiva quanto alienante. Sua construção poética, que nasce dessa interconexão entre uma análise lúcida da contemporaneidade, transfigurada por meio da palavra poética, abrindo, dessa maneira, novos significados para a reflexão socioeconômica, toca profundamente a obra de Giovanni Raboni, intimamente ligado a Sereni, de maneira tanto pessoal quanto profissional. Além de uma amizade que nasce quando Raboni, uma geração mais jovem, estava terminando a escola (Sereni, durante um tempo foi seu professor particular), os laços que os unem passam por várias colaborações editoriais e poéticas.

Alguns pontos de contato entre “Una visita in fabbrica” e um poema de Raboni, publicado em 1966 na coletânea *Le case della Vetra* cujo título é “Dal vecchio al nuovo” [Do velho ao novo], foram amplamente salientados pela crítica.²²

conoscesse / anche la mia risposta perché non se l'è / presa sì, sì, certo, capisco continuava // a dire scrollando la testa, intanto che ci avviavamo / verso i reparti, stretti i quanti nella mano. / Però io no che non lo riconoscevo // quello che ha dovuto dire mi dispiace / proprio quando suonava la sirena / e non c'era più tempo neanche per la vergogna”. Disponível em: <http://poesia.blog.rainews.it/2013/08/fabio-franzin-fabrica-e-altre-poesie/>.

²¹ PETERLE, Patricia. *No limite da palavra: percursos pela poesia italiana*. Op. cit., p. 46-50.

²² Entre os trabalhos recentes sobre esse tema destacamos CHELLA, Anna. “Poesia e industria; Visite in fabbrica” [Poesia e indústria; Visitas à fábrica]. In: *Giovanni Raboni poeta e lettore di poesia (1953-1966)*. Firenze: Firenze University Press, 2017, p. 165-175.

Dal vecchio al nuovo

Beh, certo, una buona ripulita... La fabbrica
 (corpi bassi e staccati, di mattoni)
 è coperta di rampicanti, di muschio
 o è come se lo fosse. Qualche sera — d'estate
 con in testa un cappello da fattore —
 è capace di aspettare che gli operai, saranno
 cinque o seicento, passino il cancello: buonanotte,
 buona festa eccetera. Sa lui, lui solo
 che guanti usare volta a volta, il ricatto morale,
 la concisione nel refettorio, la minaccia
 di licenziamenti o serrata. “Bisogna / rimetterci le mani...”
 (passando anche noi il cancello, col motore
 che va su di giri): piazzare
 due o tre cronometristi, un ingegnere al posto
 di stivali e frusta e di tante parole
 viscide, mielate. Persino
 le macchine, se dà retta a loro, sembra che vadano
 a soffio, a parole... Sì, presto
 una buona ripulita, con gli operai
 un rapporto finalmente preciso, virile, si sappia
 chi sfrutta e chi è sfruttato, un rapporto preciso
 è sempre il più pulito. “Dunque andiamo
 verso la mezza stagione” mi sembra di dire, al buio
 della corsa — in città per la cena — cercando
 di vedere la forma delle case.²³

Do velho ao novo

Bom, certo, uma bela limpeza... A fábrica
 (galpões separados, de tijolos)
 está coberta de trepadeiras, de musgo
 ou é como se estivesse. Alguma noite — de verão
 levando na cabeça um chapéu de fazendeiro —
 é capaz de esperar que os operários, devem ser
 cinco ou seiscentos, passem o portão: boa noite,
 boas festas etecetera. Sabe ele, somente ele
 que luvas usar cada vez a chantagem moral,
 a concisão no refeitório, a ameaça
 de demissões ou paralisação. “É preciso
 perder as mãos...”
 (passando nós também o portão, com o motor
 que fica acelerado): colocar
 dois ou três cronometristas, um engenheiro em lugar

²³ RABONI, Giovanni. *L'opera poetica*. Milano: Mondadori, 2006, p. 67.

de botas e chicote e de tantas palavras
 nojentas, meladas. Até
 as máquinas, se der ouvidos a eles, parece que funcionem
 com sopro, com palavras... sim, depressa
 uma bela limpeza, com os operários
 uma relação, por fim, precisa, viril, se saiba
 quem explora e quem é explorado, uma relação precisa
 é sempre a mais limpa. “Então vamos
 para a meia temporada” me parece dizer, no escuro
 da corrida — na cidade para a janta — procurando
 ver a forma das casas.

O poema traz “o monólogo de um personagem empenhado no reconhecimento de uma fábrica da qual se está projetando uma reforma edil e de gestão”.²⁴ Encontramo-nos em frente a um espaço industrial, uma fábrica, que parece estar em desuso, pronta para uma requalificação. A atmosfera, porém, se apresenta desde o começo mais evanescente do que se parece, já que, logo a partir do segundo verso, o poeta parece se referir ao espaço não por como ele é, mas por como parece ser (“A fábrica / (galpões separados, de tijolos) / está coberta de trepadeiras, de musgo / *ou é como se estivesse*” (grifo nosso)). A partir desse momento, a descrição da fábrica é conduzida através de uma série de vozes que se incorporam à voz monologante principal, se sobrepõem e se intersectam, criando uma atmosfera tão sugestiva quanto complexa. As vozes dos operários (“É preciso / perder as mãos...”) se misturam àquelas dos patrões, tanto por meio do discurso direto, quanto, e principalmente, do discurso indireto livre, formando um emaranhado de vozes que parecem, aparentemente, indistinguíveis, mas que, progressivamente, se desdobram, revelando as presenças que a fábrica evoca. É uma fábrica deserta, que é recuperada somente pelos sons que a compuseram, povoada pelos acontecimentos que lá tiveram lugar. E, desses acontecimentos, permanecem somente os rastros sonoros, as vozes dos oprimidos, dos opressores, das ameaças, das demissões, das greves, mas também das cabeças abaixadas, dos cumprimentos burocráticos, das frases feitas que marcam o cotidiano da vida dentro da fábrica. No final do poema, Raboni insere outro discurso direto, em que a voz que entra em cena parece ser a do visitante da fábrica, trazendo de maneira evidente o seu ponto de vista (“Então vamos / para a meia temporada”) que abaixa o tom da enunciação, colocando o discurso no plano da cotidianidade corriqueira. O verso traz consigo a ideia da frase feita, dita só por dizer algo, proferida por alguém que, depois de uma longa jornada de trabalho, está no ônibus, a caminho de casa, um pouco antes do jantar, enquanto no escuro tenta entrever o desenho

²⁴ ZUCCO, Rodolfo. “Apparato critico”. In: RABONI, Giovanni. *L'opera poetica*. Op. cit., p. 1455. “Il monologo di un personaggio impegnato nella ricognizione di una fabbrica di cui si sta progettando una ristrutturazione edilizia e gestionale”.

das casas. A fábrica, que nesse poema passa por uma reforma, em todo caso, não muda sua essência, feita também da banalização do cotidiano, marcado pelos ritmos do trabalho diário, no qual as frases circunstanciais e os *bom dia* para dizer algo se tornam um símbolo da banalização do viver que podemos encontrar também nos textos e nas declarações de Vittorio Sereni e Fabio Franzin. Como escreve Zucco no aparato crítico de *L'opera poetica* de Raboni, as tangências com “Una visita in fabbrica” de Sereni são macroscópicas. Não somente pelo tema tratado, mas também por algumas soluções formais. Podemos pensar, por exemplo, no uso da frase feita, popular, quase um ditado, que é um traço que caracteriza a inteira produção raboniana em versos: “Sabe ele, somente ele / que luvas usar cada vez”. Como afirma Antonielli, retomado por Zucco:

Raboni recorre com prazer ao uso da frase feita ou ainda proverbial em função expressiva [...]. Veja-se em *Dal vecchio al nuovo* em *Le case della Vetra* [...] onde precisamente as luvas, se não propriamente de veludo, contudo remetem à mão de ferro que todos conhecem [...] Ora, um poeta do nosso tempo que, com exemplar sutileza, soube se beneficiar da frase feita é, precisamente, Sereni. Basta pensar em um dos seus poemas mais conhecidos, *Non sa più nulla, è alto sulle ali*: “Questa è la musica ora: / delle tende che sbatton sui pali” [“Essa é a música agora: / das cortinas que batem nos varões”]. Raboni direciona a frase feita ou corrente para alguns dos resultados que Sereni tornou sugestivos. Tentando uma fórmula sintética podemos dizer que direciona a frase feita para o resultado de uma diminuição do tom, para uma espécie de *understatement* em que a palavra apareça como insuspeitável de qualquer ressonância enfática.²⁵

É sublinhada, então, sua aproximação com Sereni também no uso da frase feita, que em Raboni adquire o significado de uma diminuição do tom num sentido sempre antirretórico, em consonância com as tendências dominantes na poesia dos anos 1960. Destacamos como esse uso se mantém durante toda a produção de Raboni, acompanhando também as coletâneas ligadas a uma poética mais tradicional. Para além disso, é interessante, sempre sob indicação de Zucco, pôr esse poema em relação a outro, também de *Le case della Vetra*, “Una volta” [Uma vez], em que o poeta, falando das mudanças sociais que envolvem o trabalho, institui uma

²⁵ ANTONIELLI, Sergio *apud* ZUCCO, Rodolfo. “Apparato critico”. In: RABONI, Giovanni. *L'opera poetica*. Op. cit., p. 1455. “Raboni ricorre volentieri all'uso della frase fatta o addirittura proverbiale in funzione espressiva [...]. Si veda in *Dal vecchio al nuovo* nelle *Cases della Vetra* [...] dove appunto i guanti, se non proprio di velluto, pure rimandano al pugno di ferro che tutti sanno. [...] Ora un poeta del nostro tempo che con esemplare finezza ha saputo giovare della frase fatta è precisamente Sereni. Basti pensare ad una delle poesie più note, *Non sa più nulla, è alto sulle ali*: ‘Questa è la musica ora: / delle tende che sbattono sui pali’. Raboni volge la frase fatta o corrente ad alcuni dei risultati che Sereni ha reso suggestivi. Tentando una formula riassuntiva, diciamo che volge la frase fatta al risultato di un abbassamento di tono, a una sorta di *understatement* in cui la parola appaia insospettabile di qualsiasi risonanza enfatica”.

comparação com os antigos estabelecimentos de produção, as tecelagens de seda de antigamente, em que as relações eram mais transparentes e claras, e a dignidade do trabalhador era mais preservada. Depois de uma breve descrição do trabalho na tecelagem (“muitas fortunas se contavam em amoreiras / ou com quantas meninas vinham fiar / os casulos fervidos para matar as borboletas / nas frias oficinas”),²⁶ segue uma amarga constatação sobre os modernos sistemas de produção, culpados de ter transformado a fronteira entre trabalho e exploração em algo evanescente. Esse poema se insere em uma linha bastante rica por entre as primeiras coletâneas rabonianas, que apresenta uma forte contraposição entre o passado agrícola da infância do poeta e a sucessiva mudança que leva para uma sociedade industrial, percebida como uma corrupção das antigas relações trabalhistas e sociais. O texto se abre com um movimento mais narrativo, em que se inscreve a constatação que a riqueza tenha mudado. Partindo dessa constatação começa a reflexão que mostra o poeta ocupado em se interrogar sobre o que é essa nova riqueza, tão desligada do mundo em que é inserida, perseguindo um bem estar completamente virtual (“ao esforço / que faz para chegar aonde acredita / de estar muito alto”)²⁷ e que complica consideravelmente a reflexão sobre a figura do patrão. Raboni sugere que, com as mudanças econômicas e sociais, tenha se tornado mais difícil fazer uma leitura das relações entre exploradores e explorados. O que resta é uma realidade de injustiça, difícil de se compreender, de ler, de entender. Na última parte do poema, contudo, por meio das assonâncias *padrone*, *amministrazione*, *peccatore*, [patrão, administração, pecador] pode-se ler a definitiva condenação dessa mudança social. O léxico e a estrutura da frase, pelos tons informais, quase populares, mas também com uma pitada de ironia, revelam o ponto de vista de quem observa, que diz tudo, deixa suspenso seu pensamento por meio da reticência final, mas, de toda maneira, deixa transparecer sua opinião. O poema é retomado também em *A tanto caro sangue* [A tanto caro sangue] (1988), mas, nesse caso, são eliminados alguns dos versos na parte central do momento reflexivo do texto poético, levando à repetição da palavra “patrão/patrões”²⁸ em epífora (“Antigamente as culpas dos patrões / eram tão simples! O patrão / de hoje, conselho de administração / ou grupo maioritário, é um pecador / um pouco *sui generis* demais para mim...”),²⁹ contribuindo para criar um efeito irônico que denuncia toda a insensatez desse papel que uma determinada categoria social pretende para si, ainda mais chocante se pensarmos no que vem a significar depois.

²⁶ RABONI, Giovanni. *L'opera poetica*. Op. cit., p. 34. “molte fortune si contavano a gelsi / o con quante ragazze venivano a filare / i bozzoli scottati per ammazzare le farfalle / nelle fredde officine”.

²⁷ Ibidem. “alla fatica / che fa per arrivare dove crede / d'esser molto in alto”.

²⁸ Idem, p. 668. “padroni / padrone”.

²⁹ Ibidem. “Una volta le colpe dei padroni / erano così semplici! Il padrone / d'oggi, consiglio di amministrazione / o gruppo di maggioranza, è un peccatore / un po' troppo sui generis per me...”.

A partir desse ponto de vista, podemos ver também uma tangência com a obra de Franzin, ainda que formalmente os dois poetas façam escolhas diferentes. Ambos se deparam com um mundo que está mudando, assim como as relações sociais e de poder nele inseridas. Se, por um lado, o mundo era, anteriormente, mais legível, já que era percebido como um lugar de relações mais sinceras e genuínas, hoje é, pelo contrário, o triunfo do ilegível, em que a riqueza muda, e o capital adquiriu uma importância central. A reflexão raboniana, na versão do poema publicado em *Le case della Vetra*, termina dessa maneira:

Forse ogni cosa è proprio da rifare,
l'ingiustizia è nell'aria. Il padrone
d'oggi, il consiglio di amministrazione
o il gruppo di maggioranza, è un peccatore
un po' troppo sui generis per me...³⁰

Talvez seja preciso refazer tudo,
a injustiça está no ar. O patrão
de hoje, o conselho de administração
ou o grupo majoritário, é um pecador
um pouco *sui generis* demais para mim...

O que marca, definitivamente, a própria incapacidade de ler um mundo que vai em direção a uma progressiva demolição dos valores do trabalho que o poeta sente como próprios. Podemos ler o fechamento da poesia de Raboni juntamente a um texto de Franzin, “Mundo torto”: “Sì, lo so che son sempre / stat un fià mona a pensar / che ‘l mondo prima o dopo / el se desse ‘na indrezhàdha // [...] del resto lù par primo l’à l’ass / sbiègo, come un pal piantà stort / te ‘na inguria mèdha marzha”. [“Sim, sei que sempre fui / ingênuo em pensar / que o mundo cedo ou tarde / se endireitasse // [...] no mais, ele primeiro tem o eixo / oblíquo, como um poste fincado torto / numa melancia meio estragada”].³¹ O mundo descrito pelo poeta é torto, e somente com muita ingenuidade podemos crer que se possa endireitar. Quando se tenta mexer nele, se descobre toda a nossa impotência frente à ordem das coisas: “ò tirà el perno de un mapamondo / fin che ‘l se ‘à stacà del pedestal. / ‘A bàea cascàdha spacandose in dó / fa un vòvo da pasqua senza sorpresa”. [“puxei o pino de um mapa-múndi / até que se soltou do pedestal / o globo caiu, partindo-

³⁰ Idem, p. 34.

³¹ FRANZIN, Fabio *apud* PETERLE, Patricia; SANTI, Elena (org.). *Voices: cinco décadas de poesia italiana*. Op. cit., p. 406. “Sì, lo so che sono sempre / stato ingenuo a pensare / che il mondo prima o poi / si desse una raddrizzata // [...] del resto esso per primo ha l’asse / obliquo, come un palo piantato storto/ in una anguria mezza marcia” (a tradução inserida no texto é de Patricia Peterle).

-se em dois pedaços / como um ovo de páscoa sem surpresa”].³² O globo quebra no meio, decretando a impossibilidade de endireitar o mundo.

Em nosso itinerário poético, é possível notar como, apesar das diferenças temporais e geográficas, o trabalho que é feito sobre o material humano, o contato com a fábrica, é reelaborado e transfigurado. As fábricas são retratadas na página poética através de seus barulhos e de seus silêncios. As sirenes, as frases pronunciadas pelos trabalhadores e o rumor das engrenagens entram na língua poética, restituindo potentes fragmentos da vida dentro das fábricas. Podemos afirmar, portanto, que o poeta, que ouve os barulhos e as vozes da fábrica, ausentes ou transfiguradas, criando um curto-circuito temporal, no qual vários passados são trazidos e misturados ao presente, se abre à escuta, conforme afirma Jean-Luc Nancy: “escutar é estar inclinado para um sentido possível, e consequentemente não imediatamente acessível”.³³ O poema, no qual os rastros sonoros são registrados, se torna, então, um palimpsesto, já que, na suspensão dos tempos, vários momentos da fábrica e da vivência pessoal são justapostos, criando um movimento poético. O diálogo que se estabelece entre esses poemas, por sua vez, contribui para a abertura de possibilidade do elemento poético. Se, por um lado, a observação do fato histórico, econômico e social, proporciona a ocasião do texto, por outro lado, esse material humano é revisitado e transfigurado, por meio de uma dilatação dos elementos ausentes. Não é a fábrica em si o lugar poético, mas se torna tal na medida em que consegue reter todos esses resquícios sonoros, retidos em uma rede de reenvios, tecendo, dessa maneira, uma trama tão estrita quanto impalpável. Esse movimento se reverbera entre os poemas. A maneira com que esses poetas falam da fábrica não somente não prescinde uns dos outros, mas estabelece um diálogo, criando um eco que perpassa pelos textos e pelas coletâneas.

³² Idem, p. 407. “Tirai il perno di un mappamondo / finché si staccò dal piedistallo. / Il globo cadde spaccandosi in due pezzi / come un uovo di pasqua senza sorpresa” (a tradução inserida no texto é de Patricia Peterle).

³³ NANCY, Jean-Luc. *À escuta*. Trad. Fernanda Bernardo. Belo Horizonte: Chão da Feira, 2014, p. 17.

Entre relações e contatos: breve caminhada pela poesia de Enrico Testa

Luiza Kaviski Faccio

Gênova é berço de nomes importantes e representativos da poesia italiana do século XX, tais como Camillo Sbarbaro (1888-1967), a quem Montale dedicou alguns poemas, o próprio Eugenio Montale (1896-1981), Edoardo Sanguineti (1930-2010) — professor de Literatura Italiana na Universidade de Gênova —, Giorgio Caproni (1912-1990) — que mesmo nascendo na cidade também portuária de Livorno, tem Gênova como sua cidade do coração, ou em suas palavras: “cidade da alma”¹ — e o poeta dialetal, Edoardo Firpo (1889-1957), lembrado por Pasolini em *Passione e ideologia* [Paixão e ideologia].² É, portanto, nessa trama poética e cultural que se insere a figura de Enrico Testa (1956), já no final da segunda metade do século XX. Sem dúvida, um herdeiro dos nomes citados acima que marcaram a escrita poética do século passado, mas também um dos importantes nomes quando se pensa em crítica literária e, segundo Zublena,³ um dos maiores estudiosos italianos de estilística. Enrico Testa⁴ se formou na

¹ CAPRONI, Giorgio. “Nota al *Congedo del viaggiatore cerimonioso* & altre prosopopee”. In: *Tutte le poesie*. Milano: Garzanti, 2010, p. 287. “Città dell’anima”.

² Esses são somente alguns nomes, para não falar da circulação e dos intelectuais que colaboravam com importantes revistas como *Circoli* e *Riviera Ligure*.

³ ZUBLENA, Paolo. “Enrico Testa”. In: ALFANO, Giancarlo; BALDACCI, Alessandro; BELLO, Cecilia; CORTELLESA, Andrea; MANGANELLI, Massimiliano; SCARPA Raffaella; Zinelli; Fabio; Zublena, Paolo. *Parole Plurale. Sessantaquattro poeti italiani fra due secoli*. Roma: Luca Sossella Editore, 2005, p. 563.

⁴ São ainda poucas as teses e dissertações desenvolvidas sobre a poesia de Enrico Testa. No Brasil temos a primeira dissertação de Mestrado publicada em 2020, por Luiza Faccio, da Universidade Federal de Santa Catarina, intitulada “O contato com o outro na poesia de Enrico Testa”, e ainda artigos e estudos sobre o poeta já foram publicados em periódicos e livros, além de traduções de seus livros de poesia e crítica literária, todos traduzidos por Patricia Peterle e alguns com parcerias de outros tradutores como Andrea Santurbano e Silvana De Gaspari. Na Itália, até o presente momento, tem-se o conhecimento de uma Tese de Laurea de Sebastiana Savoca, da Università degli Studi di Padova, intitulada *Il rapporto tra metro e sintassi nelle poesie di Enrico Testa*, 2016/2017. Alguns de seus livros publicados no Brasil são: *Páscoa de neve* (São Paulo: Rafael Copetti Editor, 2016), *Ablativo* (São Paulo: Rafael Copetti Editor, 2014), *Heróis e figurantes* (Florianópolis: Rafael Copetti Editor, 2019). Duas edições são exclusivas brasileiras, não tendo correspondência na Itália: *Jardim de Sarças* (Rio de Janeiro: 7Letras, 2019) que reúne poemas já publicados em *Cairn* (Torino: Einaudi, 2018), bem como poemas inéditos e *Cinzas do século XX: três lições sobre a poesia italiana* (Rio de Janeiro: 7Letras, 2016) que reúne três lições dadas por Enrico Testa na Universidade Federal de Santa Catarina em 2014, como Professor Visitante CNPq. Ainda na América Latina, duas edições em espanhol: *Lento viaje de la sombra* (Bolívia: Editorial Gente Común, 2010) e *Vacío de horas* (Venezuela: Estilete, 2016).

Universidade de Gênova, doutorou-se com Maria Corti, na Universidade de Pavia e é atualmente professor titular em Gênova, onde ensina História da Língua Italiana. Seu volume *L'Italiano nascosto. Una storia linguistica e culturale* [O italiano escondido. Uma história linguística e cultural],⁵ que propõe um outro olhar a partir de documentos estudados no que concerne à relação e ao uso de língua e dialeto, ganhou o prestigioso *Premio Mondello*, em 2014.

Autor do “poderoso volume”, assim denominado por Asor Rosa (2013), a antologia *Dopo la lirica. Poeti italiani 1960-2000* [Depois da lírica. Poetas italianos 1960-2005],⁶ foi o organizador de dois significativos *Quaderni di traduzione* [Cadernos de tradução], um de Giorgio Caproni⁷ e outro de Eugenio Montale,⁸ a quem foi também dedicado o livro *Montale*.⁹ Portanto, um poeta que fala de outros poetas, que faz escolhas e com elas vai perfilando e deixando rastros de seus próprios passos. De fato, a antologia *Dopo la Lirica*, que é hoje uma referência fundamental para quem estuda a poesia italiana da segunda metade do século XX, poderia entrar na categoria de “antologia de autor”, como são as anteriores feitas por Quasimodo, Sanguineti e a de Pasolini para a poesia dialetal. Essas primeiras coordenadas, além da atividade de tradutor, modulam por si só uma figura complexa que, como os demais escritores citados, olha para o fenômeno poético de dentro para fora e de fora para dentro.

Nas vestes de poeta, seu primeiro livro *Le faticose attese* [As cansativas esperas],¹⁰ de 1988, é publicado na cidade de Gênova pela editora San Marco dei Giustiniani, que durante os anos 80 era reconhecida como uma das mais receptivas à nova geração de poetas italianos.¹¹ Porém, é em 2001, com *La sostituzione* [A substituição]¹² e os livros posteriores, que a poesia de Enrico Testa passa a ganhar um maior destaque no panorama da produção italiana contemporânea, como apontado pelo poeta Giovanni Giudici (1924-2011): “Os sete anos decorridos entre *La sostituzione*, sua recente coletânea, e a precedente *In controtempo*, marcaram um novo amadurecimento”.¹³

⁵ TESTA, Enrico. *L'Italiano nascosto. Una storia linguistica e culturale*. Torino: Einaudi, 2014.

⁶ TESTA, Enrico. *Dopo la lirica. Poeti italiani 1960-2000*. Torino: Einaudi, 2005.

⁷ TESTA, Enrico. *Quaderni di traduzione*. Torino: Einaudi, 1998.

⁸ TESTA, Enrico. *Quaderni di traduzione*. Genova: Il Canneto Editore, 2018.

⁹ A edição pela Mondadori é uma reedição, com revisões e acréscimos, sem videocassete, da primeira publicada em 2000 pela editora Einaudi. Junto à edição de 2000 havia também uma fita de vídeo (Milano: Mondadori, 2016).

¹⁰ TESTA, Enrico. *Le faticose attese*. Genova: Editora San Marco dei Giustiniani, 1988.

¹¹ STROPPIA, Sabrina (org.). *La poesia italiana degli anni Ottanta: Esordi e conferme*. Torino: Pensa Multimedia, 2016, p. 183.

¹² TESTA, Enrico. *La sostituzione*. Torino: Einaudi, 2001.

¹³ GIUDICI, Giovanni. “Testa: rime alla deriva”. In: *Corriere della sera*, Milão, 2001, p. 33. “I sette anni che intercorrono fra *La sostituzione*, sua recente raccolta, e la precedente *In controtempo*, ne hanno segnato una ulteriore maturazione”.

Ao longo dos anos, Testa foi amadurecendo sua escrita poética, traço percebido pela crítica e que se consolidou com os prêmios conquistados com as publicações mais recentes. *Pasqua di neve* [Páscoa de neve], de 2008, foi vencedora, no mesmo ano de sua publicação, do Prêmio Literário Dino Campana; *Ablativo*, de 2013, recebeu o famoso Prêmio Viareggio-Rèpaci; e, por fim, *Cairn*, sua coletânea mais recente, de 2018, foi vencedora do Prêmio Nacional Literário de Pisa. Ressalta-se ainda que Enrico Testa foi o poeta italiano convidado para o Festival de Chiasso Literária, de 2019, realizado na cidade de Chiasso, na Suíça. Nessa ocasião, Fabio Pusterla¹⁴ conduziu o debate de apresentação e leitura de alguns poemas de *Cairn*,¹⁵ apresentando Testa como um poeta que não vai em busca da estética e do belo, mas de uma poesia que constantemente se questiona acerca da linguagem e das formas poéticas. Se a primeira obra de 1988 é publicada por uma editora relativamente pequena, mas de grande repercussão e prestígio no campo da poesia, todos os outros livros poéticos são publicados na celebrada coleção *Bianca* [Branca] da famosa editora Einaudi. Essa coleção de poesia, lançada em 1964, é conhecida pela sua típica capa minimalista, idealizada pelo artista e escritor Bruno Munari.¹⁶ Elegância e simplicidade são dois traços que caracterizaram ao longo das mais de quatro décadas esta coleção, conhecida como *Bianca*. A antologia *Dopo la lirica* e outras organizadas sob o título de *Nuovi poeti italiani* [Novos poetas italianos] também fazem parte dessa coleção, assim como o *Quaderni di Traduzione*.¹⁷

Numa leitura atenta das seis obras poéticas publicadas, um dos temas centrais parece se configurar ao redor do termo *relação*, e este será um dos eixos para pensar a escrita poética de Enrico Testa. De fato, a ideia de relação, também pode ser pensada numa reflexão acerca de suas obras críticas, como por exemplo, *Per interposta persona. Lingua e poesia nel secondo Novecento* [Por interposta pessoa. Língua e poesia na segunda metade do século XX]¹⁸ e *Eroi e figuranti. Il*

¹⁴ Fabio Pusterla foi um dos 33 poetas entrevistados no livro *Vozes: cinco décadas de poesia italiana*, 2017, e também está presente em *Dopo la lirica* de Enrico Testa.

¹⁵ TESTA, Enrico; PUSTERLA, Fabio. *Fabio Pusterla & Enrico Testa Chiasso Letterario 2019*. 2019. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Wk6W5uiBm1E>. Acesso em: 28 jan. 2020.

¹⁶ Bruno Munari (Milão, 1907 – Milão, 1998) foi um artista e designer italiano. Recebeu diversos prêmios ao longo dos anos por suas obras e contribuiu muito no estudo do campo das artes visuais. Em 2019, teve no Brasil uma mostra dedicada ao seu trabalho no Museu da Casa Brasileira em São Paulo, intitulada “Bruno Munari: a mudança é a única constante no universo”.

¹⁷ Para se ter uma ideia da variedade dessa coleção que acolheu e acolhe grandes nomes da poesia, indica-se os autores publicados em seu primeiro ano: Fedor Ivanovic Tjtcev, traduzido por Tommaso Landolfi, com prefácio de Angelo Maria Ripellino; Samuel Beckett, traduzido por Juan Rodolfo Wilcock; Bertolt Brecht, traduzido por Roberto Fertonani; *Quaderno di traduzioni di Ippolito Nievo*, organizado por Iginò De Luca; Samuel Taylor Coleridge, traduzido por Beppe Fenoglio; Eurípide, traduzido por Camillo Sbarbaro.

¹⁸ TESTA, Enrico. *Per interposta persona. In: Lingua e poesia nel secondo Novecento*. Roma: Bulzoni, 1999.

personaggio nel romanzo [Heróis e figurantes. O personagem no romance].¹⁹ A relação e o diálogo com o mundo, as presenças e as ausências, com suas camadas mais evidentes (mas nem sempre percebidas por todos) e com as micropartículas imperceptíveis à visão, que podem estar tanto na esfera do privado como do público, estão presentes tanto nos versos quanto na escrita ensaística de Testa.

Sendo ele grande estudioso da poesia italiana do século XX,²⁰ Testa não pode deixar de dialogar com uma tradição que vai de Montale, Caproni a Sereni, perpassando por poetas como Giovanni Giudici e Cesare Viviani (1947) — deste último, Testa escreveu o prefácio da edição *Poesie (1987-2002)* [Poemas (1987-2002)], publicada em 2003 pela Mondadori. É indubitável que Giorgio Caproni se faz presente na escrita de Testa, sendo uma das vozes reverberantes durante a primeira fase de sua poética, como se pode perceber na leitura de sua fortuna crítica (Giovanni Giudici, Paolo Zuplen, Andrea Cortellessa e Patricia Peterle), que dá um importante destaque para essa relação, que não deixa de ser corroborada pelo prefácio assinado por Caproni para *Le faticose attese* [As cansativas esperas]. Contudo, essa relação não se limita à sua estreia, nas palavras de Giovanni Giudici: “Por se tratar de um poeta da Ligúria, não deve, no entanto, soar limitante evocar o nome de Caproni, mais do que um modelo, um Mestre”.²¹ Outro indício dessa relação, agora, no entrecruzamento dos planos poéticos e críticos pode ser traçado a partir de alguns ensaios dedicados à caproniana morte da “distinzione” [distinção], que apareça talvez reapropriada nos seguintes versos de *In controtempo* [Em contra-tempo], que podem ser apenas um exemplo: “No caminho das casamatas / sempre reuço / o que nunca ouvi [...]”.²² Tais versos permitem um retorno, um *richiamo* a Caproni, e talvez mais especificamente, aos versos do famoso poema “Retorno”: “Voltei para lá / onde jamais havia estado. / Nada, de como não era, foi mudado. [...]”.²³

¹⁹ TESTA, Enrico. *Eroi e figuranti. Il personaggio nel romanzo*. Torino: Einaudi, 2009. [Ed. brasileira TESTA, Enrico. *Heróis e figurantes. O personagem no romance*. Trad. Patricia Peterle. São Paulo/ Florianópolis: Rafael Copetti Editor, 2019].

²⁰ Testa, em vários textos críticos, dedicou-se a pensar a escrita de Giorgio Caproni, Vittorio Sereni, entre outros, sendo alguns deles: em *Per interposta persona. Lingua e poesia nel secondo Novecento*. Roma: Bulzoni, 1999: “*Il conte di Kevenhüller* di Giorgio Caproni e Personaggi caproniani”, “*Il quarto libro* di Sereni, appunto intorno a *Stella variabile*” e “*Parole a prestito*. Schede sulla lingua poetica di Giudici”; *Una costanza sfigurata. Lo statuto del soggetto nella poesia di Sanguineti*. Novara: Interlinea, 2012. “*Per interposta persona*’ una nota sulla poetica di Caproni”. In: *Resina*, n. 47, 1991.

²¹ GIUDICI, Giovanni. “Testa: rime alla deriva”. Op. cit., p. 33. “trattandosi qui di un poeta ligure, non dovrà suonare comunque limitativo evocare il nome di Caproni, più che un modello, un Maestro”. Todas as traduções, com exceção de outra indicação, foram feitas por mim.

²² TESTA, Enrico. *In controtempo*. Torino: Einaudi, 1994, p. 12. “sul sentiero delle casematte / riascolto sempre / ciò che non ho mai sentito [...]”.

²³ CAPRONI, Giorgio. *A coisa perdida: Agamben comenta Caproni*. Organização, tradução e Aurora Fornoni Bernardini. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2011.

Outro elemento muito caproniano explorado por Testa, como apontam Andrea Cortellessa em *La fisica del senso* [A física do sentido] e Paolo Zublena em *Parole Plurale* [Palavras plurais],²⁴ é o uso que Testa faz das aspas, a partir de *In controtempo*, como indicadores de um diálogo, de um discurso outro ou de outrem. Testa, porém, dá a esse uso uma característica própria: nos versos entre aspas não são utilizados verbos *dicendi* (disse, apontou, perguntou), ou seja, que indicam ou introduzem um diálogo, apontando, portanto, a pessoa que fala no diálogo — verbos esses que são conservados no texto de Caproni.²⁵ Esse traço de não utilizar tais verbos que marcam o início do diálogo e introduzem o sujeito que fala pode ser percebido em Testa, principalmente em *In controtempo*, e confirma o balanço feito por Cortellessa, “as aspas suspendem na incerteza a identidade de quem enuncia um discurso”.²⁶ Ou seja, em alguns momentos, nos versos entre aspas, não se sabe ao certo quem é o sujeito, se um “eu” que se pode chamar de primeiro, que normalmente é quem tem a voz ao longo da coletânea, ou um terceiro que fala. A identidade do “eu” e do outro se misturam e se confundem, como nos versos que iniciam o poema da seção III de *In controtempo*: “teu pai, o despedaçaram / os sem piedade abrindo mão das palavras / no silêncio do meio-dia. [...]”.²⁷ Neste poema, percebe-se que a pessoa da qual se fala é o pai, sendo a ordem direta da frase “despedaçaram o teu pai”, porém, esse “teu” que indica a quem pertence o pai, pode ser tanto daquele “eu” primeiro que fala a alguém, quanto de um terceiro que fala para este “eu”, e há, portanto, essa ambiguidade e a suspensão da identidade de quem enuncia, uma vez que o “eu” primeiro pode estar passivamente escutando alguém que lhe dirige estas palavras e lhe fala sobre seu pai, quanto pode estar na posição do falante.

A esse traço do uso das aspas presente na poesia de Testa pode se aproximar do eixo anteriormente indicado no termo relação. De fato, a escolha das aspas é indicativa de um discurso que chama os versos para o contato com o outro, para uma abertura ao exterior, para aquilo que vai para além do “eu”, que está também em seus poemas, mas se desloca constantemente de sua centralidade. O uso tão peculiar das aspas aponta, assim, para um contato, uma posição não de isolamento, mas de diálogo e de troca com o fora (com o externo), seja este fora uma voz secundária que integra o diálogo dentro do próprio poema, seja ela para além das páginas de seus livros, chamando para uma conversa com outros poetas, outros espaços, outros sentidos e sensações.

²⁴ *Parole Plurale. Sessantaquattro poeti italiani fra due secoli*, publicada em 2005 pela Luca Sossella Editora, organizado por Giancarlo Alfano, Alessandro Baldacci, Cecilia Bello Minciocchi, Andrea Cortellessa, Massimiliano Manganelli, Raffaella Scarpa, Fabio Zinelli, Paolo Zublena, é uma antologia composta de 64 poetas italianos nascidos entre os anos 1945 e 1975.

²⁵ CORTELLESA, Andrea. *La fisica del senso*. Roma: Fazi editore, 2006.

²⁶ Idem, p. 531. “le virgolette sospendono nell’incertezza l’identità di chi enuncia un discorso”.

²⁷ TESTA, Enrico. *In controtempo*. Op. cit., p. 33. “tuo padre l’hanno fatto a brani / i senza pietà rinunciando alle parole / nel silenzio del meriggio. [...]”.

O contato com o outro e um compartilhar de experiências e de sensações é evidenciado pelo próprio poeta durante uma de suas aulas na Universidade Federal de Santa Catarina, em 2014. Enrico Testa, já há alguns anos é professor convidado para proferir aulas, cursos e palestras nessa universidade, registram-se os anos de 2014, 2016 e, mais recentemente, 2019 como integrante do Projeto Escola de Altos Estudos-CAPES organizado pelo NECLIT (Núcleo de Estudos Contemporâneos de Literatura Italiana) e pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura. O livro *Cinzas do século XX: três lições sobre a poesia italiana*, reúne as aulas proferidas por Testa na Universidade em 2014. No final do primeiro capítulo foi reproduzido o debate final da primeira aula e, aqui, respondendo a uma pergunta, o professor-poeta fala justamente sobre como a experiência, o contato e o diálogo com o outro na poesia têm grande relevância.

A poesia é, em primeiro lugar, a transmissão de uma experiência que tenta encontrar um ponto de junção com a experiência dos leitores. Mais do que isso, a poesia consegue cumprir um escopo comunicativo mínimo quando o leitor diz: “oh, aconteceu também comigo, mas não tinha visto as coisas nesses termos”, ou mesmo, “ah sim, é verdade”. [...] Trata-se, então, de fazer ressaltar os pontos de convergência entre poesia e comunidade — uma questão sobre a qual se poderia discutir longamente. Creio que essa relação seja fundamental na escrita poética. Caso contrário, esta se torna, simplesmente, um rito pessoal ou um exercício narcisista. Nada de desprezível nisso. Mas a relação com a comunidade torna-se fundamental mesmo se esta é inexistente ou se prevê como uma comunidade futura. De fato, o que conta é a relação com esta última, o diálogo com ela: seja com aqueles que não existem mais (e, então, a escrita como testemunho do passado, memória cultural e poética e ‘citação’ de quem nos precedeu) seja com aqueles que virão.²⁸

Nessa citação está evidente como a relação se torna elemento essencial para a sua poesia, que tem como base não só os elos com o passado, mas também o futuro, de relações já feitas ou que estão por se fazer. O diálogo com a memória, a cultura e com a comunidade, com o outro que se vê na poesia.

Essa temática, ou ideia da relação e do contato com o outro, ou seja, com uma pessoa amada, com o familiar, com o estrangeiro, com a natureza, com a morte, com a vida, com a própria escrita e o fazer poético, é, sem dúvida, percebida desde seu primeiro livro publicado. *Le faticose attese*, como as demais publicações da década de 80, dialoga inevitavelmente com outras obras que marcaram a poesia das décadas anteriores, nos anos 60 e 70, como *Congedo del viaggiatore cerimonioso & altre prosopopee* [Despedida do viajante cerimonioso e outras prosopopeias]

²⁸ TESTA, Enrico. *Cinzas do século XX: três lições sobre a poesia italiana*. Organizado por Patricia Peterle e Silvana de Gaspari. Rio de Janeiro: 7Letras, 2016, p. 39.

(1965) e *Il muro della terra* [O muro da terra] (1975) de Caproni, *Satura* (1971) de Montale e *Gli strumenti umani* [Os instrumentos humanos] (1975) de Sereni.

Ora serrata retinae [Agora fechada retina] (1980), de Valerio Magrelli,²⁹ abre “simbolicamente os anos Oitenta”,³⁰ seguida de outros relevantes títulos para a poesia da nova geração, de nomes que hoje se consolidaram como marcantes para a literatura italiana: tais como Umberto Fiori, Patrizia Valduga, Fabio Pusterla e Enrico Testa. Sabrina Stroppa em *La poesia italiana degli anni Ottanta. Esordi e conferme* proporciona ao leitor um detalhado panorama da poesia neste período, e sobre ela diz:

há uma nova geração de poetas que se mostra diante do cenário italiano. Quase todos nasceram na década de 1950 e estrearam na década de 1980; partem de posições às vezes periféricas, mas são rapidamente reconhecidos como promessas — que quase sempre são cumpridas —, incluídos em antologias significativas, apresentados em revista.³¹

É nesse contexto, e quase no final da década de 1980, que *Le faticose attese* se insere e se apresenta, obra na qual já se torna evidente uma conexão de Testa com aquilo que o circunda, e o seu olhar já se mostra atento para esse espaço das coisas mínimas e comuns que compõem o cotidiano. É um livro que aposta nas relações, escolha essa que traz consequências para dentro da própria poesia, uma vez que chama para o diálogo, para o contato com o outro, e para um “eu” que se confronta com outras vozes, que é constituído e se faz presente através e por causa desse contato com o outro. E nessa aposta, abre também espaço para um confronto ético dentro do fazer poético, deslocando a poesia desse espaço central e narcisístico do falar somente sobre si e do “belo canto”, trazendo-a para outro, múltiplo, plurivocal, na direção de uma língua mediana, coloquial, mas que ao mesmo tempo suspende a imediaticidade da comunicação. Ou seja, sem abrir mão dos elementos pertencentes ao cotidiano e de certa relação com o outro, Testa opera e joga com a própria língua, numa tendência ligada ao que ele mesmo definiu *Stile semplice* [Estilo simples].³²

²⁹ Valerio Magrelli está presente na antologia *Vozes: cinco décadas de poesia italiana*, publicada em 2017. Recentemente sua primeira antologia poética foi traduzida por Patricia Peterle e Lucia Wataghin e publicada no Brasil pela Rafael Copetti Editor. A antologia *Valerio Magrelli 66 poemas* (2019), contou com um lançamento na UFSC em que o poeta esteve presente e também com um debate feito no Centro Integrado de Cultura (CIC), em Florianópolis.

³⁰ STROPPIA, Sabrina (org.). *La poesia italiana degli anni Ottanta: Esordi e conferme*. Op. cit., p. 7. “simbolicamente gli anni Ottanta”.

³¹ Idem, p. 9. “c’è una nuova generazione di poeti che si affaccia sulla scena italiana. Sono quasi tutti nati negli anni Cinquanta, ed esordiscono negli anni Ottanta; partono da posizioni a volte periferiche, ma vengono rapidamente riconosciuti come promesse — che quasi sempre mantengono —, inclusi in antologie significative, presentati su rivista.”

³² Cf. TESTA, Enrico. *Lo stile semplice. Discorso e romanzo*. Torino: Einaudi, 1997.

A abertura do “eu”, que deixa espaço para outras vozes e percepções, como se sabe, não é uma novidade de Testa, é um aspecto importante da poesia tanto de Vittorio Sereni quanto de Giorgio Caproni. A propósito deste último, vale a pena lembrar que num artigo para a *Fiera Letteraria*,³³ de 1947, Caproni fala da “egorrea epidêmica”,³⁴ ou seja, da tendência da poesia italiana a falar e se centrar somente no “eu”. Patrizia Cavalli, algumas décadas depois de Caproni, poeta contemporânea de Enrico Testa, em *Poesie* (1992), retorna ao questionamento do eu-lírico, utilizando-se de uma linguagem acessível, dialogante e até irônica, pensando o “eu” em suas diversas facetas.

A tutti quegli amici e conoscenti
che con dolcezza e spesso con furore
mi dicono: «Ma insomma basta, smettila,
parli sempre di te, ti ami troppo,
non fai nient'altro che direi io, io
guardati intorno, esistono anche gli altri,
non sei mica sola a questo mondo
che pensa e sente, soffre e si tormenta!»
ora rispondo. [...] ³⁵

Para todos aqueles amigos e conhecidos
que com doçura e muitas vezes com fúria
me dizem: ‘Mas, afinal, basta, pare,
você sempre fala de si (mesmo), se ama demais,
você não faz outra coisa senão dizer eu, eu
olhe em volta, tem outros também,
você não está sozinha neste mundo
que pensa e sente, sofre e se aflige!’
agora respondo.[...]

Essa é a primeira estrofe do longo poema intitulado “L’io singolare proprio mio” [O eu singular próprio meu], que toca num elemento central da poesia. Se o falar na primeira pessoa caracteriza uma das mais antigas e longevas definições da poesia como gênero, será justamente esse um dos aspectos que sofrerão mais abalos no século XX. Como aponta Cristine Ott, na introdução ao volume *Costruzioni e decostruzioni dell’io nella poesia italiana da Soffici a Sanguineti* [Construções e desconstruções do eu na poesia italiana de Soffici a Sanguineti], “a subjetividade, que talvez seja uma característica distintiva da lírica, é, portanto, algo profundamente precário: o dizer eu anuncia a expressão de algo extremamente

³³ *Fiera Letteraria* foi uma revista de letras, ciências e artes, fundada por Umberto Fracchia em Milão, em 1925, publicada semanalmente, e que permaneceu em atividade até o ano de 1977.

³⁴ TESTA, Enrico. *Cinzas do século XX: três lições sobre a poesia italiana*. Op. cit.

³⁵ CAVALLI, Patrizia. *Poesie*. Torino: Einaudi, 1992, p. 217.

íntimo, mas ao mesmo tempo o eu acaba sendo uma fórmula vazia aplicável a qualquer pessoa”.³⁶

Não é, portanto, uma mera coincidência que a passagem do “eu” a personagens — como em *Congedo del viaggiatore cerimonioso e altre prosopopee*, em que Giorgio Caproni dá voz a diferentes personagens: um viajante de trem, um guarda de caça etc. — será retomada em alguns ensaios de Enrico Testa. Ao lado do “eu”, outras vozes se sobrepõem, e é nessa linha que a *interposta persona*, título não casual de um livro do próprio Testa, vai ganhando novos espaços no plano do poético, tornando esse “eu” cada vez mais descentralizado. A poesia de Enrico Testa, como a de Patrizia Cavalli e Valerio Magrelli, é herdeira dos grandes debates e inovações que o campo poético sofreu ao longo do século XX. Para nos aproximarmos um pouco mais da escrita do poeta genovês, propõe-se uma análise pontual de um poema escolhido de sua primeira coletânea, que pode ser considerada como uma abertura para a primeira fase poética de Testa, contendo traços que perdurarão também nas obras mais recentes.

Le faticose attese é composto por 45 poemas, divididos em três seções: “Le lame dei sogni” [As lâminas dos sonhos] (9 poemas), “Tamburelli e sonagli” [Pandeiros e chocalhos] (19 poemas) e “I lampi della rosa” [Os relâmpagos da rosa] (17 poemas), que se mostram ao leitor como primeiros versos curiosos, que chamam a atenção, uma vez que apontam para esses lampejos, sonhos. No contato inicial com os poemas, o leitor já se depara com certa simplicidade nas ações que se mostram corriqueiras, como se perceberá a seguir. Seus poemas, de maioria sem título, no índice são identificados pelo seu primeiro verso, e isso se manterá como uma marca peculiar inclusive nos demais livros. Em uma leitura rápida, alguns se destacam e nos dizem muito sobre, para o quê e para quem o poeta volta a sua atenção. São versos, por exemplo, como estes: “passami il pallone, per favore” [me passa a bola, por favor]; “ti ricordi tu che sei partito” [recorda-te que partiste], “il sogno sognato a Steinhof” [o sonho sonhado em Steinhof]; “rammendare la cucitura che cede” [remendar a costura que cede]; “all’aeroporto di Schonefeld” [no aeroporto de Schonefeld]; “eccoci qui” [aqui estamos nós]; “no non sei qui” [não não estás aqui]. Versos esses que se observarmos atentamente apontam para gestos simples, não grandiosos, feitos repetidas vezes, por pessoas comuns, e acontecimentos corriqueiros, como pedir pela bola, estar em um aeroporto, remendar uma costura que está solta, passar algo pela peneira, ou sonhar. Versos como esses de *Le faticose attese* confirmam o *stile semplice*, a saber, sua “naturalidade comunicativa determina uma redução da centralidade estética

³⁶ OTT, Christine; FRASCA, Damiano; LUDERSSEN, Caroline. *Costruzioni e decostruzioni dell’io nella poesia italiana da Soffici a Sanguineti*. Firenze: Franco Cesati Editore, 2015, p. 11. “La soggettività, che costituisce forse una caratteristica distintiva della lirica, è dunque qualcosa di profondamente precario: il dire io annuncia l’espressione di qualcosa di estremamente íntimo, ma allo stesso tempo l’io risulta una formula vuota applicabile a chiunque.”

da palavra e, ao mesmo tempo, um aumento da ficção do aspecto heterônimo da linguagem e de seus traços denotativos (descritivos, referenciais, objetivos).³⁷ Ou seja, um movimento no trabalho com a palavra de não apenas pensar no seu valor estético, mas também nas suas funções dentro do texto poético no diálogo com o outro, nas suas interações sociais, refletindo sobre a linguagem que se apresenta e se revela a partir das suas relações e, sobretudo, dos traços denotativos.

Porém, junto a esses gestos do cotidiano, tem-se também um refletir sobre eles e sobre as indagações que essas ações podem suscitar: o pensar sobre as questões da vida e desse dia a dia e as suas relações, entre pessoas e coisas. Ao se atentar na imagem evocada pelo verso “remendar a costura que cede” por exemplo, depara-se primeiro com uma questão temporal. O tecido e a costura, com o passar dos anos, e quanto mais frequente o seu uso, mais rápido começam a se tornar mais finos, desgastados, e como consequência, sua trama e tessitura vão cedendo, até o momento em que eles podem arrebentar, deixando naquele espaço um buraco. O “rammendare” desse pano que cede é uma tentativa de reatar os laços, os nós que ligam essas linhas e fios que compõem o tecido. É uma tentativa de manter essa trama, que não pode permanecer intacta diante da ação do tempo, mas que pode ser recuperada, revivida, mesmo ela se modificando ao longo dos anos, tornando-se a mesma e ao mesmo tempo outra, uma vez que as “bases” dessa ligação estão ainda ali, mas as relações, com os constantes remendos, se tornam outras e novas.

A partir dessa imagem do remendar e da tessitura, é possível fazer um paralelo com o próprio texto, sendo o poema a linha que costura esse tecido desgastado; o poema como tentativa de conservar as memórias, amarrar a trama para que não arrebente totalmente, para que ela não se apague das lembranças. Roland Barthes, em *A aula*, traz a ideia de texto como uma trama, “um tecido dos significantes que constitui a obra”,³⁸ fios que se cruzam e que formam a sua tessitura. A partir disso, pode-se pensar a poesia e o livro como um conjunto de tecidos, sendo suas linhas constituídas por uma trama de palavras, de referências, de outros poemas e autores, por experiências, memórias e sobretudo por relações. Um texto que, com o tempo, necessita ser constantemente remendado e posto em diálogo para manter-se e, a partir de suas novas costuras, tornar-se ele mesmo, mas também outro, nas suas diferentes conexões.

Essa costura e emenda pode ser ainda uma imagem para se pensar a memória, que é sem dúvida um tipo de relação fundamental e essencial para Testa. É a partir da memória que se mantém uma relação com o passado, é por meio dela

³⁷ TESTA, Enrico. *Lo stile semplice. Discorso e romanzo*. Op. cit., p. 36. “naturalizza comunicativa determina una riduzione della centralità estetica della parola e, contemporaneamente, un incremento della finzione dell’aspetto eteronimo del linguaggio e dei suoi tratti denotativi (descrittivi, referenziali, oggettivi)”.

³⁸ BARTHES, Roland. *A aula*. São Paulo: Cultrix, 2013, p. 17.

que se pode costurar os laços com aqueles que já se foram, é por meio dela que se possibilita um “reviver” momentâneo e aparente das sensações de experiências passadas, sendo o tecido esburacado e gasto, mas também podendo ser a própria costura que mantém essa relação. O texto poético, assim, pode também se constituir como uma forma de costurar e dar um registro a essa memória e experiências, mesmo não sendo este exato, visto que das lembranças recuperamos fragmentos, pois uma vez que a experiência se dá, dela somente restam cacos, pedaços e flashes, de imagens e emoções, muitas vezes caóticas e anacrônicas.

Um poema significativo para se pensar essa primeira coletânea, levando-se em consideração novamente o “rammendare” ou o fio das relações, encontra-se na segunda seção, “Tamburelli e sonagli”, e pode inclusive apontar para a produção posterior: o detalhe dos pequenos gestos, a relação com o outro e, mais que a simples ideia da relação, como esse laço se estabelece e se mantém, ou se desfaz. O poema dialoga também estruturalmente: primeiro pela construção de imagens e o recorrente uso de palavras simples e da oralidade (“não não”), assim como em concisão e tamanho, traço que se mantém nessa coletânea e que permanecerá também na segunda obra publicada, *In controtempo* (essa já com poemas mais longos). Nessas duas obras, apresentam-se muitos poemas curtos, de versos livres e sem título, constituídos por um único período do primeiro ao último verso. No primeiro verso do texto selecionado de *Le faticose attese*, vê-se como esse poema diz muito sobre a coletânea, visto que inicia já com um vocativo, um chamado ao outro.

amore, novembre è il mese
dell'abbandono,
il mese dal ghigno rinsecchito,
che alle inopinate questue della vita
fa 'no no' col dito.³⁹

amor, novembro é o mês
do abandono,
o mês do sorriso ressecado
que às inesperadas questões da vida
faz 'não não' com o dedo.

Esse breve poema se concentra numa única estrofe de 5 versos livres, que podem, em um primeiro momento, lembrar até mesmo um Haikai, por sua articulação e forma. Há uma imagem que vai se construindo a cada verso, como se o poeta nos desse um pedaço do quebra-cabeça, conforme vamos avançando na leitura, e ao final temos a imagem quase que completa. Nas três primeiras linhas, há uma sensação que se constrói antes de se chegar à imagem, que é a

³⁹ TESTA, Enrico. *Le faticose attese*. Op. cit., p. 39.

do abandono e do distanciamento, que se concretiza a princípio na imagem do “ghigno rinsecchito” e depois, no último verso, no movimento de negação feito pelo dedo, que se complementam junto ao sorriso. Essa imagem se faz “quase completa”, uma vez que dela temos o sorriso e o movimento dos dedos, mas não temos seu resto, que poderia ser um rosto, uma pessoa. Ou seja, como na memória, temos acesso apenas a fragmentos de um corpo.

É um poema introduzido por uma letra minúscula e finalizado (quase que sem ser finalizado) sem a indicação de um ponto final no último verso, características apontadas já por Paolo Zublena em seu ensaio na antologia *Parole Plurale* e também por Patricia Peterle no posfácio à tradução de *Páscoa de neve* (2016) em “Reminiscências, sensibilidade e devires: *Páscoa de neve*”.⁴⁰ Tais marcas se mantêm ao longo dessa coletânea e de toda sua produção poética, com algumas poucas exceções, como poemas de outros autores citados por Testa ou em suas prosas poéticas. Pode-se pensar a partir desse traço de pontuação e gramática que os versos estão em um constante fluxo, como se o poema fosse uma peça de um mosaico inacabado e que, portanto, a ele outras podem ser acrescentadas. Nesse fluxo, há ainda a sensação de se estar adentrando em uma conversa já iniciada, que o leitor tem apenas acesso a uma parte dela, e que continua sem saber ao certo qual o final.

Em termos de composição e estrutura, percebemos no poema a presença de apenas uma rima perfeita, entre os versos 3 e 5, “rinsecchito/dito”, mas com forte presença do som das vogais “i” e “o”, como confirma a assonância com “ghigno”, termo que também aponta para a presença da aliteração na repetição e variação da sílaba “no”: “novembre”, “abbandono”, “ghigno”, “inopinate”, “no no”. Esse som “no”, que parece ser constante, pode ainda nos remeter a uma negação incessante que se forma e está presente em todo o poema, e tem uma realização maior no último verso com a expressão coloquial de negação “no no”, que tem sua confirmação no movimento e ritmo do dedo. Parece que toda essa cena acontece rapidamente, velocidade dada pela sensação de se entrar no meio de algo que está em curso, visto que a primeira palavra do texto indica já o vocativo ‘amore’. E, da mesma forma, essa rapidez se reafirma pelo encadeamento provocado pela construção do poema, que exige a leitura acavalada, sem pausa, do que vem a seguir. É todo construído em um único período, que corrobora ainda mais à ideia da formação de uma imagem e também da negação e resistência que se desenvolvem ao longo do poema, em uma espécie de constante adiamento de uma conclusão do verso e da imagem, que nunca chega por completo, somente em fragmentos, visto que não se tem um ponto final no último verso e que a sensação de “finalização” do

⁴⁰ Cf. de Patricia Peterle os artigos sobre Testa: “Vagando qua e là. La poesia di Enrico Testa” (*Nuova Corrente*, 2017), “La poesia di Enrico Testa” (*Poeti e Poesia*, 2015), “As nossas humildes coisas: Ablativo de Enrico Testa” (*Sibila*, 2015), “Em diálogo com Enrico Testa: uma poesia da atenção” (*Manuscritica*, 2015).

poema vem dada por esse movimento do não com o dedo, como se não houvesse mais o que ser dito após esse gesto, que só pode ser respondido ou completado pelo silêncio, que se ilustra no branco restante da página.

A ligação com o elemento do exterior, com o fora — como assinalado anteriormente —, se dá de forma clara por meio da evocação feita pela primeira palavra do poema, justamente o vocativo, que exige a presença de um outro. O “eu” se despoja, pois o poema não se refere ao “eu”, mas ao outro, aqui denominado “amore”, chamando a sua atenção para falar do mês de novembro, ou seja, de algo que não pertence nem a um nem ao outro. Como afirma Paolo Zublena, na antologia *Parola Plurale*: “Mas, com um ulterior passo para trás do eu-sujeito, quase exilado da página, que reveste de um tom às vezes de fábula às vezes com pitadas de cotidiano — mas de uma naturalidade, contudo, apenas superficial — elementos temáticos que não raramente tendem à inquietação”.⁴¹ Um para trás do “eu-sujeito”, nas palavras de Zublena, de fato nesse poema o “eu” dá um passo para trás, mesmo que seja ele quem chama a atenção do outro, e que dá lugar ao mês de novembro e ao riso “ghigno” para que se tornem os elementos principais do poema, mas que trazem a esse “eu-sujeito” uma inquietação que aponta para esse caráter malicioso de novembro.

A identificação do mês de novembro pode chamar a atenção, uma vez que, nos versos de Testa, é qualificado como o mês do abandono. Pensando nas celebrações e tradições que o mês carrega consigo, sendo elas religiosas ou não, nas diferentes culturas, principalmente ocidentais, temos o dia de Finados, normalmente celebrado entre o dia 31 de outubro e o dia 02 de novembro. Talvez a ideia do abandono indicada no segundo verso se apresente numa posição central, pois esse verso é o mais curto e concentra toda sua força no termo “abbandono”. Nesse sentido, é possível entender o abandono pelo vazio deixado pela ausência dos que já faleceram, e por uma presença/ausência, pois a esses só se pode recorrer através da memória, das reminiscências, sendo o mês de lembrar-se dessa falta. Novembro é, para além do abandono, o mês do sorriso malicioso, mas ao mesmo tempo seco, que ao contrário de um sorriso de felicidade, conforto e complacência, esboça uma leve maldade ou talvez travessura, sarcasmo e distância daqueles que o olham; *ghigno*, na enciclopédia online Treccani, significa ambos: “risada zombeteira e maldosa e sorriso sutilmente travesso sem maldade”.⁴²

⁴¹ ZUBLENA, Paolo. “Il domestico che atterrisce: la tematizzazione del quotidiano nella poesia di oggi”. In: *Parola Plurale*. G. Alfano, A. Baldacci, C. B. Minciocchi, A. Cortellessa, M. Manganelli, R. Scarpa, F. Zinelli e P. Zublena (org.). Roma: Luca Sossella, 2005, p. 559. “Ma con un ulteriore passo indietro dell’io-soggetto, quasi esiliato dalla pagina, che riveste di un tono talora fiabesco talora quotidianeggiante — di una naturalezza però solo superficiale — elementi tematici non di rado tendenti all’inquietudine”.

⁴² “riso beffardo e cattivo e sorriso sottilmente malizioso senza cattiveria”. Disponível em: <http://www.treccani.it/vocabolario/ghigno/>. Acesso em 28 jan. 2020.

Poder-se-ia pensar que ao mesmo tempo em que o mês se aproxima dos que já se foram, adverte para o que se está esperando: a morte. Às súplicas e às caridades da vida ele responde “não não” com o dedo. Uma pergunta provável é se haveria aqui uma personificação do mês de novembro, que tem a qualidade de mover e falar de forma descontraída como é esse gesto e som que quase instintivamente entendemos. É como se novembro, frente a essas questões, com um sorriso seco, lhe desse as costas, com um simples gesto de distanciamento e negação. Essa negação também como possível representação de uma recusa à morte, que pode ser um acontecimento repentino e inesperado.

Tal leitura pode ser justificada pelo tema da morte ser relevante para a produção poética de Testa, principalmente no que concerne à relação com os que já se foram e que, agora, só existem por meio das lembranças, das vivências que deixaram marcas. É também nesse sentido que se pode recuperar o verso citado anteriormente, “a costura que cede”, como um movimento que perpassa por todos os seis livros publicados até o momento. Sem dúvida, a aproximação e exposição desse aspecto tão importante o liga a uma tradição de poetas: Giovanni Pascoli,⁴³ Giorgio Caproni,⁴⁴ Vittorio Sereni, Giovanni Raboni.⁴⁵ A morte, em Testa, possui suas ambivalências, não é vivida de forma simplesmente pacata, de uma experiência que passou e que com o tempo ficará no passado. Mas é, sobretudo, uma presença-ausência, ou seja, faz parte da vida e constantemente acompanha aqueles que permanecem vivos, como uma espécie de sombra.

Nesse sentido, é possível perceber como o contato com o fora e com o outro estão presentes em seus versos. Aqui, neste breve ensaio, os versos estabelecem essa relação e diálogo com um outro a partir da experiência da morte, e com certa distância física e temporal. Porém, essa relação de troca com o fora não acontece somente nesse âmbito, sendo apresentada e formada ao longo de suas coletâneas por meio de diálogos e do uso de pontuação que indicam essa troca, e por temas diversos que aproximam poeta e leitor, ou ainda estabelecem uma conexão entre poetas, por meio de traduções, citações e referências, como acontecerá em suas últimas coletâneas com as traduções e adaptações de poemas de Philip Larkin, presentes em *Pasqua di neve*, *Ablativo* e *Cairn*, e aqui se faz, então, o convite à leitura desses poemas.

⁴³ Cf. PETERLE, Patricia. “Operar a poesia e desoperar a palavra: pensamentos sobre Pascoli e il Novecento”. In: *Qorpus*. Disponível em: <https://qorpus.paginas.ufsc.br/como-e/edicao-n-020/operar-a-poesia-e-desoperar-a-palavra-pensamentos-sobre-pascoli-e-il-novecento-patricia-peterle>

⁴⁴ Cf. ASSINI, Fabiana. *Corpo e poesia em Giorgio Caproni*. Florianópolis: UFSC, 2019 (dissertação de mestrado).

⁴⁵ Cf. SANTI, Elena. *Movimenti nella poesia di Giovanni Raboni*. Florianópolis, UFSC, 2019 (tese de doutorado).

A falha no contemporâneo na poética de Fabio Pusterla

Prisca Agustoni

A obra poética do suíço Fabio Pusterla (Mendrisio, Suíça, 1957) é comumente associada, no que tange seu ponto de ancoragem inicial, à linha lombarda,¹ principalmente no que diz respeito ao poeta Vittorio Sereni (Luino, 1913 — Milão, 1973), ao qual o próprio Pusterla se refere em inúmeras entrevistas como sendo uma das referências essenciais para a construção do seu mundo poético. Além de partilharem certa ligação temática com a noção de “fronteira” e o tom avesso a picos altissonantes e autorreferenciais do sujeito lírico, traço peculiar e caro a todos os poetas aos quais se atribuiu uma ligação com a referida linha lombarda, existe uma proximidade geográfica e estética, polarizada na cidade de Milão e nas frequentações literárias, que une as vozes que ao longo das décadas caracterizam essa corrente estética. A esse respeito, é interessante citar o artigo que Pusterla dedicou à obra de Sereni, incluído no seu mais recente livro que homenageia figuras importantes encontradas ao longo da própria trajetória, *Una luce che non si spegne. Luoghi, maestri e compagni di via*. [Uma luz que não se apaga. Lugares, mestres e companheiros de caminho] (2018), em particular quando o autor se refere à escrita de Sereni apontando elementos que nos parecem fundamentais para entender o seu legado dentro da poética pusterliana:

Tem algo em ebulição constante sob a superfície linguística e estilística de Sereni, uma angustiada precariedade, uma beleza ameaçada e jamais totalmente vitoriosa, jamais derrotada também; tem algo que já em *Frontiera* [Fronteira] podia ser percebido por um ouvido sensível, mas que se agita mais a partir das coletâneas posteriores, de *Diario d'Algeria* [Diário da Argélia] até o último grande livro. [...] Outra sensação, que tenho a cada nova leitura, é que por razões ainda não compreendidas totalmente, essa poesia não tenha esgotado sua carga de mistério e indefinição; ler Sereni é sempre para mim uma operação vagamente inquietante, vagamente desestabilizadora; e há também regiões da sua obra nada apaziguadas, nada esclarecidas, não isentas de uma fascinação que sabe unir a sedução e a vertigem, uma espécie de insinuante erotismo entrelaçado a um anúncio de catástrofe, cuja concretude não nos é dado duvidar.²

¹ Para maiores detalhes sobre a definição e caracterização da *linea lombarda*, ver ANCeschi, Luciano. *Linea lombarda. Sei poeti*. Varese: Ed. Magenta, 1952.

² PUSTERLA, Fabio. *Una luce che non si spegne. Luoghi, maestri e compagni di via*. Bellinzona: Ed. Casagrande, 2018, p. 96. “C’è qualcosa che sobbolle costantemente sotto la superficie linguistica e

A noção de “catástrofe” iminente que, de acordo com Pusterla, se desprende da leitura da obra de Sereni é uma chave de leitura importante para entrarmos na obra do poeta suíço, que desde sua exitosa estreia, com a coletânea *Concessione all'inverno* [Concessão ao inverno],³ Prêmio Montale de poesia, já aponta, nos dizeres elogiosos da crítica, os passos que irão afastá-lo com originalidade do sulco gravado pelos seus predecessores. Ao longo do seu sólido percurso poético, torna-se evidente que a noção de catástrofe silenciosa é inscrita no olhar do poeta que observa a vida como querendo mapear os elementos residuais deixados na natureza, ao longo dos milênios, como elementos póstumos de um colapso geológico.

Da mesma forma, é visível para a crítica a presença de uma linguagem que sabe aproximar faíscas líricas à necessidade de ser testemunho de um tempo atravessado pela urgência de um olhar político (no sentido amplo da palavra), capaz de furar a superfície polida do dia e ir à procura da ferida. Como alerta o filósofo contemporâneo Byung-Chul Han em *La salvezza del bello* [A salvação do belo], a realidade higienizada, isenta das marcas contraditórias da própria história, operada pelas rédeas sutis do mercado do entretenimento, da publicidade e ditando regras inclusive na arte contemporânea, conduz para uma falsa noção de leveza no padrão ético e de facilidade da representação do mundo, impedindo que o recuo crítico e a tomada de consciência histórica nos habitem:

A polidez é o signo distintivo de nosso tempo. [...] Por que hoje achamos bonito tudo quando é polido? Além do efeito estético, ele espelha um imperativo social geral, encarna pois a atual sociedade da positividade. A polidez não fere, nem oferece nenhuma resistência [...] Para Gadamer, a negatividade é um momento essencial na arte: é sua ferida, que se opõe diametralmente à positividade da polidez. Ali tem algo que mexe comigo, que me tira a concentração, me questiona [...]. A obra de arte provoca um choque, mexe quem a contempla. A polidez tem outra intencionalidade: se adapta ao observador, arranca-lhe um *like*. Só que agradecer, não mexer.⁴

stilistica di Sereni, un'angosciata precarietà, una bellezza minacciata e mai del tutto vittoriosa, mai del tutto neppure sconfitta; qualcosa che già in *Frontiera* un orecchio sensibile poteva ascoltare, ma che prende ad agitarsi con maggior impazienza nelle raccolte successive, dal *Diario d'Algeria* all'ultimo grande libro. [...] Un'altra sensazione, che avverto fortemente ad ogni rilettura, è che per ragioni non ancora facilissime da capire fino in fondo questa poesia non abbia affatto esaurito la sua carica di mistero e di vaghezza; leggere Sereni è sempre, almeno per me, un'operazione leggermente inquietante, leggermente destabilizzante; e ci sono, anche, regioni della sua opera non affatto pacificate, non affatto chiarite, non affatto prive di un fascino che sa unire la seduzione e la vertigine, una sorta di insinuante erotismo annodato a un annuncio di catastrofe, della cui concretezza oggi meno che mai ci è dato dubitare.” Esta e as demais traduções são de minha autoria.

³ PUSTERLA, Fabio. *Concessione all'inverno*. Bellinzona: Edizione Casagrande, 1985.

⁴ HAN, Byung-Chul. *La salvezza del bello*. Trad. italiana Vittorio Tamaro. Roma: Nottetempo, 2019, p. 9-15. “La levigatezza è il segno distintivo del nostro tempo. [...] Perché oggi troviamo bello ciò che è levigato? Al di là dell'effetto estetico, esso rispecchia un generale imperativo sociale, incarna

O perigo da polidez — ou da facilidade da leitura do mundo, afastando o que incomoda e dói, tanto em termos pessoais quanto coletivos — é o de encurtar o caminho da compreensão do mundo, com a tentação de ceder diante das dificuldades que qualquer processo de confronto histórico impõe. Nesse sentido, o poeta arranha com seu verso a polidez debaixo da qual se agita o resíduo da negatividade, a ferida que pulsa, que mexe em nós, que desloca os conceitos de verdade, e com isso, traz para a superfície “o que ocorre lá embaixo / o esgar da flor”.⁵ Outro verso de Pusterla resume bem o trabalho contracorrente que ele opera no real, remexendo na terra para descobrir o que está escondido debaixo da poeira: “sob a máscara o verdadeiro”.⁶

Esse caminho que oscila entre a transcendência e a materialidade não é antitético. Na obra de Pusterla está presente desde a sua estreia a consciência de uma potencialidade erosiva da língua, como se ao procurar a palavra mais oculta, mais abissal, congelada sob a geleira perene das montanhas, anterior às atribuições sociais e culturais que lhe conferimos, o poeta estivesse operando uma reanimação da linguagem. Essa “palavra fóssil”, extraída de um tempo e lugar longínquos, surgiria então como portadora de algum novo sentido, que apontaria para uma reconstrução, ainda que precária, a partir das pequenas ranhuras na polidez do cotidiano, muitas vezes insignificantes, como resíduos, restos, rastros, entulhos, fragmentos.

Vejamos o exemplo de um dos poemas exemplares de quanto comentado, “le parentesi” [os parênteses], presente em seu livro de estreia e também na antologia do autor publicada em 2009 pela Einaudi, *Le terre emerse: poesie scelte 1985-2008* [As terras emersas: poemas escolhidos 1985-2008]:

L'erosione
cancellerà le Alpi, prima scavando valli,
poi ripidi burroni, vuoti insanabili
che preludono al crollo. Lo scricchiolio
sarà il segnale di fuga: questo il verdetto.
Rimarranno le pozze, i montaruzzi casuali,
le pause di riposo, i sassi rotolanti,
le caverne e le piante paludose.

cioè l'attuale società della positività. La levigatezza non ferisce, e neppure offre alcuna resistenza [...] Per Gadamer, la negatività è un momento essenziale dell'arte: è la sua *ferita*, che si oppone diametralmente alla positività della levigatezza. Lì c'è qualcosa che mi scuote, mi sconcerta, mi mette in questione [...]. L'opera d'arte provoca un urto, scuote chi la contempla. La levigatezza ha tutt'altra intenzionalità: si adatta all'osservatore, gli strappa un like. Vuole soltanto piacere, non scuotere”.

⁵ PUSTERLA, Fabio. *Cenere, o terra*. Milano: Marcos y Marcos Editore, 2018, p. 75. “quello che accade là sotto / la smorfia del fiore”.

⁶ PUSTERLA, Fabio. *Argéman: antologia poética*. Trad. Prisca Agustoni. Juiz de Fora: Ed. Macondo, 2014, p. 96.

Nel Mondo Nuovo rimarranno, cadute
 principali e alberi sintattici, sparse
 certezze e affermazioni,
 le parentesi, gli incisi e le interiezioni:
 le palafitte del domani.⁷

A erosão
 cancelará os Alpes, primeiro cavando vales,
 logo íngremes penhascos, vazios insanáveis
 que preludiam à queda. O estalado
 será o sinal da fuga: este o veredito.
 Sobrarão as poças, os morros casuais,
 as pausas de descanso, as pedras rolantes,
 as cavernas e as plantas do charco.
 No Mundo Novo ficarão, quedas
 principais e árvores sintáticas, perdidas
 certezas e afirmações
 as parênteses, os incisos e as interjeições:
 as palafitas do amanhã.

A observação do fenômeno erosivo da natureza, no caso, na paisagem familiar ao autor, os Alpes, revela uma espécie de gênese ao contrário, onde o processo de destruição descrito conduz para uma de-formação dos Alpes. Nesse processo de deformação assistimos, como num filme acelerado e comprimido pela leitura do poema (6000 anos em poucos versos), à volta aos vilarejos de palafitas pré-históricas que caracterizaram a região europeia dos Alpes, no período entre 5000-500 a.C, vilarejos que estavam debaixo da água, perto dos lagos, dos rios ou das paludes. A paisagem após a queda dos Alpes, paisagem-ruína, apresenta uma desolação silenciosa, aterradora, onde os pequenos cumulos de pedras são “pausas de descanso”, sem rastro de passagem humana. De repente, a descrição distópica desse “Mundo Novo” se esfacela na sua concretude material para permanecer apenas como pré-realidade filosófica, como fenômeno de linguagem e pensamento: assim como aconteceu na cosmogonia dêitica divina no primeiro dia, aqui o verbo, isto é, o *logos* também vive uma de-formação (um nascimento às avessas) que vai da concretude intacta das “perdidas certezas” e “afirmações” (que remete ao campo da verdade, da afirmação de alguma verdade), aos fragmentos (os “vazios insanáveis”), aos “parênteses” e logo depois “aos incisos”, como eram representados na geologia pelas “poças” permanentes na paisagem alpina após a catástrofe.

No final, temos só as “interjeições”, essa linguagem primária humana-animal, resultado do instinto linguístico arcaico daquele que se comunica com o seu entorno, nos primórdios da expressão. Nessa paisagem que parece ter

⁷ PUSTERLA, Fabio. *Le terre emerse: poesie scelte 1985-2008*. Torino: Einaudi, 2009, p. 5.

voltado, na projeção de Pusterla, ao seu grau zero, só se erguerão, a-históricas e ameaçadoras, as palafitas do amanhã; a-históricas porque, apesar do poema retratar um movimento anti-cronológico, o poema interage também com a consciência do leitor contemporâneo, que sabe que esse movimento é anacrônico. Portanto, nesse choque implícito entre a consciência da ahistoricidade e as camadas sobrepostas de um hoje — no qual a memória e a história são postas em cheque a toda hora por inúmeras versões de supostas “verdades” —, o poema guarda algo de assombroso. Uma involução geológico-linguística que causa espanto e que pode representar, a nosso ver, o susto de uma sociedade que desaprendeu a escutar os recados da história, preferindo a rasura e o vazio que essa operação acarreta. A polidez.

A esse respeito, o ensaio de Martin Pollack, *Paesaggi contaminati. Per una nuova mappa della memoria in Europa* [Paisagens contaminadas. Para um novo mapa da memória na Europa], alerta para a necessidade de olharmos para a paisagem com a consciência viva, afastando a tentação do olhar ingênuo, uma vez que os lugares são atravessados pela história. Esse ensaio dialoga intimamente com nossa leitura da poesia pusterliana, pois tende a descamar a superfície aparente da paisagem para cavar em seus interiores até encontrar o escombros:

Quando hoje escrevemos sobre uma região, sobre uma paisagem, parece indispensável sempre considerar também seu passado. Isso nos depara com uma árdua tarefa. Queremos descobrir o que aconteceu nesse lugar setenta, oitenta ou até cem anos atrás, mesmo olhando de raspão, quando estamos de passagem, numa atmosfera relaxada de férias, não percebemos nada que desperte nossa desconfiança. No entanto, sempre temos que fazer a pergunta: a paisagem tem algo a esconder? É de fato tão inocente, idílico como parece? O que encontramos, se começamos a cavar? Emergem ossos apodrecidos? Podemos ignorá-los com indiferença, porque supomos que não nos dizem respeito, porque não temos nada a ver com aquilo que aqui aconteceu? Porque passou muito tempo? Não é preciso, ao contrário, confrontarmos com a história, apesar dela ser incômoda? A meu ver, é imprescindível lidar também com os lados sombrios desses lugares.⁸

⁸ POLLACK, Martin. *Paesaggi contaminati. Per una nuova mappa della memoria in Europa*. Trad. italiana Melissa Maggioni. Rovereto: Keller Editore, 2016, p. 69. “Quando oggi scriviamo di una zona, di un paesaggio, sembra indispensabile tenere sempre conto anche del passato. Questo ci mette davanti a un compito difficile. Vogliamo cercare di scoprire che cosa successe qui settanta, ottanta o addirittura cent’anni fa, anche se guardando di sfuggita, quando siamo di passaggio, in un’atmosfera rilassata di vacanza, non percepiamo niente che susciti la nostra diffidenza. Ciononostante dobbiamo sempre porci la domanda: il paesaggio ha qualcosa da nasconderci? È davvero così innocente, idilliaco come sembra? Che cosa troviamo se iniziamo a scavare? Vengono alla luce ossa marce? Possiamo metterle da parte con noncuranza, perché presumiamo che non ci riguardino, perché non abbiamo nulla a che fare con ciò che successe qui? Perché ormai è passato tanto tempo? Non dobbiamo invece confrontarci con la storia, per quanto possa essere fastidiosa? Secondo me è imprescindibile rivolgersi anche ai lati oscuri di questi posti.”

O apelo de Pollack é para uma responsabilidade civil, ética por parte do espectador da história que virou paisagem, contra a recepção passiva das coisas e do consumo fácil e contra o imperativo contemporâneo da “sociedade da positividade”⁹ que tende a tudo nivelar. Essa citação ilustra bem, a nosso ver, a constante presença, no universo poético de Fabio Pusterla, de um olhar cirúrgico que tenta desenterrar as coisas removidas da consciência coletiva, a ossada do tempo. Da mesma forma como Pollack se interroga sobre a paisagem, atravessada em suas entranhas pelos traumas e ossos da história, Pusterla semeia em seus textos, ao longo de trinta anos de publicações, presenças estranhas que emergem, às vezes metamorfoseadas em objetos, elementos naturais que falam (como a planta “Mandragora Officinais”, no livro *Argéman*)¹⁰ ou movimentos tectônicos que revelam desastres; outras vezes, há referências mais explícitas a guerras, ruínas, mortes, como no poema “Belgrado, palazzi sventrati, tenda”¹¹ ou “Verso Heraclea”.¹² O poema “Argéman”, que dá título à coletânea publicada em 2014, representa também uma tentativa de soprar na natureza presságios dessa “onda de choque dos mundos”¹³ que faz sobressair os elementos recalcados da história: escondidos, confortavelmente deixados decantar, silenciados.

Ao lermos o fragmento de Pollack lembramos da análise realizada por Agamben sobre o intelectual contemporâneo, quando ele afirma que

Pertence verdadeiramente ao seu tempo, é verdadeiramente contemporâneo, aquele que não coincide perfeitamente com este, nem está adequado às suas pretensões e é, portanto, nesse sentido, inatual; mas, exatamente por isso, exatamente através desse deslocamento e desse anacronismo, ele é capaz, mais do que os outros, de perceber e apreender o seu tempo.¹⁴

Contemporâneo é, pois, essa atitude de recuo com relação ao próprio tempo, essa rachadura numa atitude de adesão que seria fusional, cega, com relação ao “aqui e agora”, sem a possibilidade de individuar a falha, o inatual, a perda. O não alinhamento perfeito com relação ao próprio tempo (dentro do qual estaríamos mergulhados sem resíduo) é o que permite ao ser contemporâneo (intelectual, artista, poeta) viver a fratura (assim como no breve ensaio Agamben convoca o poeta Mendel’stam) e, vivendo a fratura, denunciar o subterrâneo, o desvio, para encontrar a plena contemporaneidade nessa *consciência da falha*. Retomando essa análise, acreditamos que em Pusterla existe sempre latente essa “consciência da

⁹ HAN, Byung-Chul. *La salvezza del bello*. Op. cit., p. 15.

¹⁰ PUSTERLA, Fabio. *Argéman: antologia poética*. Op. cit., p. 96-104.

¹¹ Idem, p. 24.

¹² Idem, p. 22.

¹³ Idem, p. 31.

¹⁴ AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Trad. Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009, p. 58-59.

falha” e sua poesia se dá como tentativa constante de fazer emergir o que está deslocado com relação ao seu tempo.

Nessa linha de pensamento, retomamos também as reflexões apontadas por Salvatore Lattarulo, no ensaio “La parola arrabbiata: poetica della crisi e pre-modernismo in Fabio Pusterla” [A palavra raivosa: poética da crise e pré-modernismo em Fabio Pusterla], quando ele comenta que “desde suas primeiras tentativas, o movente da sua escrita, sua raiz primária e germinal, é a denúncia do universo fraturado do niilismo contemporâneo”,¹⁵ no qual fica evidente o respiro político subjacente — no sentido da necessidade de revisão daquilo que nos trouxe até essa condição de niilismo, por meio de um discurso tendente a fortalecer a noção de terra arrasada, tanto em termos éticos quanto em termos metafísicos, para propor um contra discurso que procura seus novos pilares em épocas remotas, pré-modernas. A necessidade de recomeçar do zero para redirecionar um novo olhar que não seja encantado mas, talvez, “consciente da falha”.

Assim como vimos no poema citado anteriormente e conforme o conceito de “contemporâneo” avançado por Agamben, a noção de catástrofe que permeia boa parte da obra de Pusterla se relaciona com a noção de aniquilação da memória, ou “mutilação da memória”,¹⁶ que faz com que seus poemas agenciem tensões relativas a um constante sentimento de perda. Um dos poemas que exemplificam quanto comentamos é “Pide”:

Non ci fosse una lapide di marmo,
potrebbe anche passare inosservato:
uno dei tanti palazzi in rovina,
tetro, scosceso sulla cattedrale.
Più avanti, dietro i vetri,
pendono, grigi, dagli uncini i polipi.¹⁷

Não tivesse uma lápide em mármore,
poderia passar inobservado:
um dos muitos prédios em ruína,
tétrico, inclinado sobre a catedral.
Um pouco além, atrás dos vidros,
pendem dos ganchos, cinzas, os polvos.

O poema trabalha com a noção de memória — a coletiva — mantida graças a uma lápide de mármore, posta no prédio em ruína (como muitos existentes em

¹⁵ LATTARULLO, Salvatore. “La parola arrabbiata: poetica della crisi e pre-modernismo in Fabio Pusterla”. In: *Incroci. Semestrale di letteratura e altre scritture*, n. 25, jan-jun. 2012, p. 1. Adda Editore. “fin dalle sue prime prove il movente della [sua] scrittura, la sua radice primaria e germinale, è la denuncia dell’universo frantumato del nichilismo contemporâneo”.

¹⁶ Idem, p. 3.

¹⁷ PUSTERLA, Fabio. *Le terre emerse: poesie scelte 1985-2008*. Op. cit., p. 76.

Lisboa) para impedir o esquecimento. No entanto, a lápide é apenas um lembrete, discreto, que em nada diferencia o lugar do conjunto de prédios decadentes da cidade lusitana. Interessante aqui pensarmos sobre a estetização dos museus ou da memória: a necessidade ética de pararmos para pensar, nesse “lugar contaminado”, não deveria ser entregue a uma placa insignificante na lateral de um prédio, mas deveria ser algo intimamente presente no dia a dia da consciência coletiva de uma nação, para impedir a volta daqueles atos que a memória selecionou como sendo importantes marcos da história nacional.

A história, na verdade, é excessiva, desbordante, esmagadora, e a consciência da falha entre o que é atual e inatual, entre o que a lápide representa e o não-dito pela lápide é o que caracteriza o mal-estar profundo que atravessa seus versos. A consciência crítica é despertada, no poema, de imediato pelo título do poema: PIDE (a Polícia Internacional e de Defesa do Estado português, que atuou entre 1945 e 1969, responsável pela repressão a todas as formas de oposição ao regime político ditatorial, tanto em Portugal quanto nas ex-colônias africanas). O título evoca, sem explicitá-la, uma forma de violência que não combina com a relevância da placa — quase invisível — posta naquele que pode parecer um prédio qualquer. A PIDE não foi “uma polícia qualquer”. Só os versos finais do poema introduzem de forma inequívoca o mal-estar do poeta, que vê no enforcamento dos povos sinais de outros gestos bárbaros. O mal-estar se instala pelo viés não-histórico, pela constatação de algum gesto cotidiano, banal, no qual dorme o mal.

Em outro poema, desta vez extraído da sua mais recente coletânea, *Cenere, o terra* [Cinzas, ou terra], o autor visita Berlim, cidade com camadas sobrepostas de uma história complexa que se entrelaça com a história recente da Europa. O poema é o belíssimo “Sovrapposizioni a Berlino” [Superposições em Berlim] e nele a voz poética relata a visita ao Denkmal, o Museu dedicado ao Holocausto, enquanto percebe jovens tirando *selfies* sobre os blocos de aço colocados em memória aos 6 milhões de judeus mortos durante a segunda guerra mundial. Uma pergunta latente conduz sua voz, uma pergunta que lhe foi posta por um amigo (assim lemos no começo do poema): qual o sentido disso tudo?

A voz do poeta avança tentando encontrar um sentido, enquanto visita o museu no andar de baixo, onde estão “os nomes e as histórias de todos”.¹⁸ Sua voz se faz mais grave e mais incerta na medida em que grava o peso da história e esvanece o sentido.

De fato, a segunda estrofe retoma a pergunta do amigo que ficou no ar, quando o poeta diz: “Não sei dizer do sentido. Procurei por ele longamente, / sem encontrá-lo”.¹⁹ Logo se refere a outro fato histórico que marcou indelevelmente a

¹⁸ PUSTERLA, Fabio. *Cenere, o terra*. Op. cit., p. 41. “i nomi e le storie / di tutti”.

¹⁹ *Ibidem*. “Non so dirti del senso. L’ho cercato / a lungo senza trovarlo”.

cidade: diante do rio Sprea, o poeta lembra da fuga dos alemães do Leste, antes da queda do muro, que tentavam fugir a nado atravessando o rio, e que eram fuzilados, talvez mortos, por soldados na margem ocidental do rio. O contraste entre os seis milhões de mortos citados na primeira estrofe e “um só nome como uma pedra na mão / que guardo fechada no bolso”²⁰ range na consciência do poeta, que silencia, tocado pelo horror da história, tão concreta e táctil quando confrontada com um único nome — diante da avalanche descomunal dos nomes pronunciados no Museu do Holocausto (numa gravação que dura 6 dias). De fato, para dar a força da concretude, ou talvez para se agarrar a alguma coisa real nesse mundo abismal que o engole, o poeta cita a mão fechada sobre a pedra, no bolso. Impossível medir o tamanho do horror, e as sobreposições do título não são só as da história, mas também as da capacidade de dizer algo, de produzir um sentido, de suportar as narrativas, os nomes, a tragédia — apesar do poema que está sendo escrito. “Fico à escuta, respiro”,²¹ parece ser o único gesto de resistência ainda possível. Mais uma vez, o gesto banal (a pedra guardada no bolso) é aquele que permite medir concretamente o tamanho do horror, e fazer o humano se encontrar.

No entanto, a “sobreposição” (citada no título do poema) diz também respeito à consciência trágica de quem percebe o horror da história (no caso, o poeta à procura de um sentido que se esvai) em contraste com a leveza pornográfica de quem, no meio do Denkmal, nem pensa no ultraje do próprio gesto ao tirar *selfies* ou ao cuidar apenas da pose do próprio corpo, sentado em cima de uma das pedras em homenagem aos mortos. O gesto que foge ao controle, o gesto que revela, pela leveza descompromissada com a história, outra forma de horror (a falta de consciência da falha) é o que choca sobremaneira a sensibilidade do poeta, muito além daquilo que de fato é razão de choque — sobre o qual pouco pode-se dizer.

A reflexão que suscita esse poema é justamente sobre a necessidade de (sobre)exposição tão intrínseca à nossa contemporaneidade. De um lado, o museu, fundado para homenagear a memória dos mortos e, acredito, como lembrete para evitar que a tragédia se repita; do outro lado, a leviandade das *selfies* e esvaziamento de sentido, nos “lugares contaminados” onde o respeito pelos mortos deveria impor religioso recolhimento e comoção interior.²² Qual o limite entre cultivar a memória e expor a estetização da revisitação da tragédia (alheia)? Quais os efeitos provocados? Voltamos às reflexões de Byung-Chul Han sobre esse tema:

²⁰ Idem, p. 42. “un solo nome come un sasso nella mano / che tengo chiusa in tasca”.

²¹ Ibidem. “resto in ascolto, respiro”.

²² Esse tema é tão importante e preocupante que recentemente, em 2019, foi baixada uma lei proibindo aos turistas tirarem *selfies* no museu de Auschwitz.

A constante presença do visível, de natureza pornográfica, aniquila o imaginário, e paradoxalmente não oferece nada que possa ser visto. Hoje se torna polido não só o bonito mas o feio também. Até o feio perde a negatividade do diabólico, do inquietante e do assombroso, e é polido a fórmula de consumo e de gozo. Lhe falta totalmente o olhar da Medusa, que desperta pavor e medo e que tudo converte em pedra. [...] Hoje a indústria do entretenimento explora o feio e o nojento, fazendo deles mercadorias de consumo.²³

O feio, entendido aqui como o moralmente horroroso, o mais abjeto, não poderia nunca se transformar num lugar de consumo; o museu, *este* museu, não deveria nunca se transformar num mero lugar de turismo a ser consumido, engolido e exposto como mais um; o objetivo é lembrar e alertar, chocar. Nesse sentido, o horror da história aqui se transfere e se personaliza no horror do esvaziamento do presente, diante de uma geração que parece anestesiada. Paradoxalmente, o poema dá sua pista: é quando a voz poética se identifica com o “uno” quando aparecem os sinais materiais do corpo, do humano: um gesto que aperta, a dor, uma escuta, a presença da respiração. O mundo que aflora, naquilo que ele tem de concreto: “um cheiro de rosa selvagem”.²⁴

Voltando agora um pouco sobre o aspecto formal da poesia pusterliana, podemos dizer que a estrutura sintática também faz jus a esse desmembramento: uma das marcas estilísticas mais recorrentes no conjunto da sua obra é a dicção cortada, como se o discurso fosse esticado numa corda e esta fosse picotada em duas ou três partes, cravadas com a vírgula, sem que as partes tenham uma sobrepujança de uma sobre a outra, ou uma subida de tom. Ao contrário, temos a impressão de que coisas e objetos se amontoem na superfície do poema como se este fosse um espelho de água do qual emergissem restos a encrespem a água, levados por enchentes ou avalanches, vindos à tona de um lugar submerso que evoca perspectivas geológicas, resíduos alegóricos de vozes às margens do olhar e da história. Esses elementos residuais da natureza se movimentam com força entre os versos e tensionam a superfície da linguagem no intuito de encontrar uma fenda e um respiradouro. Mas o fazem sem grito, debaixo de uma contenção e compostura do sujeito lírico que não faz nenhum gesto excessivo para capturar para si a comoção do momento, a atenção da cena: o protagonista não é quem fala,

²³ HAN, Byung-Chul. *La salvezza del bello*. Op. cit., p. 15-16. “La costante presenza del visibile, di natura pornográfica, annienta l’immaginario, e paradossalmente non offre niente che si possa vedere. Oggi diventa levigato non solo il bello ma anche il brutto. Perfino il brutto perde la negatività del diabolico, dell’inquietante o dello spaventoso, e viene levigato a formula di consumo e di godimento. A esso manca del tutto lo sguardo di Medusa, che suscita spavento e terrore e che tutto pietrifica. [...] Oggi l’industria dell’intrattenimento sfrutta il brutto e il disgustoso, rendendoli merce di consumo”.

²⁴ PUSTERLA, Fabio. *Argéman: antologia poética*. Op. cit., p. 42.

nem seu sentimento, e sim os objetos, o mundo fora, captado na sua existência, em si, independente do querer do sujeito.

Essa raiz leopardiana — a consciência da autonomia e indiferença do mundo para com os humanos — é crucial, me parece, para entender a relação que o poeta estabelece com a natureza e com os animais, e nos ajuda também a entender o olhar daquele que sabe ler a tragédia e a epifania nas pequenas coisas do cotidiano e da natureza. O poema “Zurigo HB” [Zurique HB], presente na coletânea *Corpo stellare* [Corpo estelar] mostra com bastante clareza a presença de uma natureza alheia às reflexões e dores humanas, plasmada apenas nas exigências das suas espécies que vivem, à mercê do nosso querer.

La volpe tra i binari ha il colore del ferro
dei sassi brumosi e dei vetri
sparsi sul terrapieno, dei palazzi.
Forse cerca qualcosa,
forse niente, e il muso basso
sfiora piano i detriti. È indifferente
a tutti i rumori del traffico. Sembra giunta
a un punto estremo della propria vita,
perduta oltre ogni dove. E qui cammina.²⁵

A raposa entre os trilhos tem a cor do ferro,
das pedras brumosas e dos vidros
espalhados no aterro, dos prédios. Talvez procure algo,
talvez nada, a fuça baixa
roça devagar os detritos, sem pistas.
Não tem medo dos trens. É indiferente
aos ruídos do trânsito. Parece ter chegado
ao limite extremo da própria vida,
perdida além da conta. E aqui anda.

A presença dessa raposa subitamente avistada entre os trilhos do trem, na estação de Zurique, parece uma visão surreal, vinda de outro mundo, uma mancha de cor no meio da paisagem urbana desolada, embora a cor seja de ferro, próxima aos materiais que compõem a paisagem; além disso, a raposa fareja “os detritos”, um termo que remete ao universo poético caro a Pusterla (mundo inanimado, já órfão do esplendor e de vida) e que nos conduz para o mundo das coisas prestes a caírem fora da história, perdidas. A raposa parece andar no limiar, no trilho, entre a história e o mito, entre a linearidade cartesiana e a circularidade da natureza: ela não aparenta ter consciência do mundo externo, que somente faz irrupção no universo do poema quando a voz poética (humana) o introduz, por meio de sutis *flashes* reflexivos. “Talvez procure algo”: quem afirma isso é o olhar humano do

²⁵ PUSTERLA, Fabio. *Corpo stellare*. Milano: Marcos y Marcos Editore, 2010, p. 89.

espectador, que interpreta quanto está vendo. “Talvez nada”, ou seja, o humano que fala nesse momento logo se corrige e deixa claro que poderia estar enganado, que talvez esta seja apenas sua leitura do mundo, que poderia de fato não ser moldado a partir de relações de causa-efeito (construções humanas ditadas pelo *logos*), e sim funcionar, leopordianamente, como uma máquina “cínica” (se pensarmos desde a perspectiva humana) que segue seu curso e seu caminho, indiferente, como indiferente (ao perigo, ao olhar humano, ao trem) segue a raposa.

O poema oscila entre essa indiferença esvaziada de emoção e a tentativa, tão humana pois intrínseca à nossa constituição antropológica, de apreender o real como dentro de um zoom que se aproxima e se afasta, para especular, pensar, argumentar. “Parece ter chegado ao limite extremo da própria vida”: nesse verso temos uma dedução do poeta, fruto da reflexão suscitada pela visão do animal naquele lugar, “perdido além da conta”, lugar deslocado da nossa representação da paisagem por onde anda uma raposa. Mas quem nos garante que o imaginário se aplique de fato à realidade factual da raposa? Quem nos garante que a raposa instintivamente saiba quais as fronteiras proibidas entre a natureza e a civilização do aço?

Aqui intensifica-se o grau de especulação sobre a visão realizada através da janela do trem, para assumir tons mais graves e universais, que projetam subitamente o animal para fora da história (o *aqui e agora*) e colocá-lo no âmbito universal da narrativa do mito ou da fábula, cuja entrada é sancionada pela frase curta e solta “e aqui anda”. Ou seja: apesar de tudo, o animal segue seu caminho, dentro-fora do tempo histórico, dentro-fora do campo de representação humana, dentro-fora das noções hierárquicas entre as espécies viventes no mundo. A raposa deste poema é uma raposa livre das amarras do humano, uma raposa que desafia o *logos* humano, talvez questionando os conceitos de “fim”, “perigo”, vida e morte, tão arraigados e limitantes na nossa vida. A sensação que se desprende dessa raposa é paradoxalmente a calma, uma pacífica aceitação do perigo, da morte implícita na vida, e é essa aceitação pacífica que parece causar horror, espanto no olhar do poeta que a avista e a captura no poema.

Voltando sobre a composição estilística da poética pusterliana, em outro poema podemos observar com mais evidência a subdivisão dos elementos nos versos, em átomos isolados dentro da frase, reproduzindo um ritmo cadenciado como é o de um andarilho que observa, para, pensa, avança, observa, reflete e prossegue, pensativo. Vejamos a primeira estrofe do poema “Ipotesi sui castori”:

Qualcosa blocca, qui, che occlude, intasa,
 non paratia, né diga: grumo, invece, d’anni o barriera
 di schegge d’osso, legni, stelle spente
 precipitate in roccia, forme chiuse
 dentro calcare o selce. Scortecciate
 radici sradicate e poi travolte, e poi condotte

all'incaglio, all'incastro, al biancore
 su cui l'acqua s'abbatte, e passa oltre sbadata.²⁶

Algo bloqueia, aqui, fecha, entope,
 nem antepara, nem represa: ao invés um coágulo, de anos ou barreira
 de farpas de osso, madeira, estrelas apagadas
 caídas na pedra, formas fechadas
 dentro de calcário ou sílex. Descascadas
 raízes desenraizadas e logo atropeladas, logo conduzidas
 no encalhe, no encaixe, na brancura
 sobre a qual a água bate, e passa além, distraída.

O poema se abre com uma descrição de um lugar natural, mas parece descrever também o ritmo e a estrutura do próprio texto, que avança por empurros e recuos, entrecortado. Podemos reparar na maneira como os elementos se distribuem nos versos, em relação de justaposição ou sequência, sempre marcada pela vírgula, como se alguém caminhasse nessa paisagem que carrega algo de puído, de apagado, com adjetivos que tendem a qualificar pela negativa ou pelo fechamento os atributos desse lugar: as estrelas são apagadas, as formas fechadas, as raízes desenraizadas e atropeladas, levadas ao encaixe, onde a água escorre e vai embora distraída. Nenhum elemento aqui determina a valorização de uma natureza que flui, solta. Novamente podemos dizer que paira sobre os versos um sentimento de latência, de empecilho na realização de uma potencialidade natural plena, mas percebemos também, na lentidão do passo de quem observa, outra realidade que emerge da paisagem: um grumo de anos, farpas de ossos, estrelas apagadas caídas na pedra, indícios de um mundo antigo que está gasto porém em gestação para um novo sentido a ser descoberto, decifrado, interpretado.

A referida disposição sintática dos elementos, das “coisas sem história”²⁷ nos poemas, ajuda a compor a temática das “terras emergidas”, ou seja, sugere a existência de um mundo paralelo submergido que aparece aos poucos, sobreposto à camada do real visível, insinuando silenciosamente um novo sentido em cima do já existente. Em seu universo poético, Pusterla tenta mapear uma paisagem arruinada realizando um inventário das coisas ausentes, tanto materiais (nos resíduos de guerras, desmoraamentos, inundações) e afetivas (em pessoas que já se foram mas continuam vivas na memória),²⁸ quanto geológicas, através das leituras minuciosas dos sinais gravados pela natureza; de forma mais ousada, como já vimos, temos a releitura de rastros importantes da história para que o

²⁶ PUSTERLA, Fabio. *Le terre emerse: poesie scelte 1985-2008*. Op. cit., p. 143.

²⁷ Título de uma das coletâneas de Fabio Pusterla, *Le cose senza storia* [As coisas sem história] (1994).

²⁸ Ler, a esse respeito, o já citado livro de Fabio Pusterla, *Una luce che non si spegne. Luoghi, maestri e compagni di via*.

humano não siga adiante, caminhando como a raposa, indiferente, edificando uma civilização de valores, convicções, leis e edifícios sobre o Nada.

A consciência desse “nada” existencial e histórico — sobre o qual nada edificante pode ser construído — parece de fato ser um dos motores centrais da sua poética: em sua segunda publicação, o belíssimo *Bocksten* (1989), o autor intensifica essa procura em direção contrária à rasura progressiva da memória. O eixo central do livro é a descoberta nas tundras do Norte do *Bockstenmannen* — lendário cadáver medieval encontrado num pântano sueco durante os anos trinta — ao qual o poeta dá voz, num processo de exumação do corpo já morto, da história e da memória antiga que esse corpo-totalidade representa. Trata-se de um corpo-totalidade porque o Bockstenman é portador de uma voz coletiva, e sua presença nos fala de um mundo anterior ao nosso, porém densamente significante, assombroso e bonito ao mesmo tempo, onde duas temporalidades (a do Bocksten e a do leitor) se chocam e que, através deste choque e das palavras do poeta, produzem o espanto poético, raiz primária do pensar. O poeta instiga o leitor a pensar, a reanimar a lembrança, a rememorar, através desse mergulho dentro das profundezas da terra, e concomitantemente dentro da história que foi a nossa como humanidade, graças ao resgate de uma voz que agencia consigo um universo simbólico coletivo (a trajetória do *Bocksten* inserido na sua cultura) e individual, íntima (o remexer com a morte desse homem-do-passado presumivelmente ferido mortalmente no peito por lanças de ferro, sobrepõe-se à dor da recente morte do pai do poeta, ele próprio pois “ferido mortalmente” no afeto, a quem o livro é dedicado).

Emergir da terra, da sombra, do sulco ou da geleira são algumas alegorias que representam um *continuum* em sua obra e remetem, como também apontam Lattarulo e Stroppa em alguma instância também a Montale, pela já mencionada retomada de um olhar que vê na paisagem o “pleno aparente”, o “trompe l’œil” a “epifania do nada”²⁹ de um espetáculo vazio, falseado, como Montale nos apresentou nos poemas de *Ossi di seppia* [Ossos de sépia]; mas, também, encontramos uma releitura do poema de Montale “Languilla” [A enguia] (contido no livro *La bufera e altro* [A tempestade e outros poemas], de 1956), no poema “Languilla del Reno” [A enguia do Reno], publicado na coletânea *Bocksten*. Como deixou claro o poeta, numa entrevista para Riccardo Ielmini (citada por Sabrina Stroppa), foi intencional a intertextualidade montaliana, desnudada inclusive pela explícita referência ao “Báltico”, outrora presente no poema de Montale, e se quis uma maneira de devolver um sentido às enguias mortas por uma contaminação tóxica do rio Reno, em Basiléia, ocorrida em 1987, conforme observa Stroppa:

²⁹ LATTARULLO, Salvatore. “La parola arrabbiata: poetica della crisi e pre-modernismo in Fabio Pusterla”. Op. cit., p. 2.

As enguias mortas fotografadas na orla do rio Reno deixam de ser apenas carcaças e assumem um sentido — de onde a alegria intelectual do poeta, o *lusus* no sentido mais amplo — se lidas à luz do emblema-enguia montaliano. As dívidas com Montale são declaradas abertamente, a partir da resposta que fechava “A enguia”: “podes / não acreditar nela irmã?”: “A enguia do Reno” começa respondendo, levando adiante aquela conversa suspensa, tomando a palavra para dizer que sim, se olhamos o que ocorre hoje, com as enguias, sim, ela pode ser considerada nossa irmã, aliás, sem nem a necessidade do verbo: “Agora sim, irmã, e mais do que antes”.³⁰

Vejamos agora o *incipit* do poema referido:

Adesso sí, sorella, e più di prima,
se guizzi disperata tra scoli d’atrazina
e getti d’olio vischioso;
o se colpisci di coda, estenuata,
la carezza dell’onda di fosfati che s’annerà
sulla ghiaia della riva [...] ³¹

Agora sim, irmã, e mais do que antes
se pulas desesperada entre escoamentos de atrazina
e jatos de óleo pegajoso;
ou se golpeias de rabo, exausta
a carícia de onda dos fosfatos que enegrece
no seixo da beira [...]

Desde o começo é evidente a marcada ênfase no substrato fônico em “i”, evidenciado pela escolha de uma interlocução mediana com um “tu”, que é a própria enguia que luta contra a morte, o que obriga em italiano o uso de verbos com desinências em “i”, além de nivelar o tom do poema a uma ausência de hierarquização de protagonismo: poeta e enguia estão no mesmo patamar existencial, parece, os dois lutando para sobreviver, conforme vemos no trecho que segue:

³⁰ STROPPIA, Sabrina. “La morte, i ponti e l’utopia: ‘L’anguilla del Reno’ di Fabio Pusterla”. In: Badini Confalonieri, Luca (org.). *Sogni di parole. Sei poeti del Novecento italiano*. Genova: Il Canneto, 2018, p. 114. “Le anguille morte fotografate sulle rive del Reno cessano di essere solo carcasce, e assumono un senso — da cui l’allegria intellettuale del poeta, il *lusus* nel senso più alto — se lette alla luce dell’emblema-anguilla montaliano. I debiti nei confronti di Montale sono apertamente dichiarati, a partire dalla risposta alla domanda che chiudeva ‘L’anguilla’: ‘puoi tu / non crederla sorella?’. ‘L’anguilla del Reno’ inizia rispondendo, portando avanti quel discorso restato in sospeso, prendendo la parola per dire che sì, se guardiamo a cosa ne è, oggi, delle anguille, sì, l’anguilla può essere creduta sorella nostra, anzi, senza neppure il verbo: ‘Adesso sì, sorella, e più di prima’”.

³¹ PUSTERLA, Fabio. *Le terre emergere: poesie scelte 1985-2008*. Op. cit., p. 39.

[...] e ti rituffi ai relitti, ai tesori del fondo,
 chiglie corrose e catene d'ancoraggio,
 a precipizio per correnti verticali, masse d'acqua
 piú fredde, dove scopri il tuo brivido,
 un istinto di nuoto, perché il mare
 è un profumo lontanissimo, il sospetto
 di un sogno interrotto poco prima dell'alba,
 quanto basta alla pinna e al tuo testardo
 palpito delle branchie, per strappare
 un attimo all'asfissia, un'idea di vita
 all'evidenza dei fatti, l'ultima sfida all'ansia, un'utopia
 alla paura di tutti.³²

[...] e mergulhas nos dejetos, aos tesouros do fundo,
 quilhas corroídas e correntes de ancoragem,
 a precipício por correntezas verticais, massas de água
 mais frias, onde descubres teu arrepio,
 um instinto de nado, porque o mar
 é um perfume longínquo, a suspeita
 de um sonho interrompido pouco antes do amanhecer,
 quanto basta à barbatana e a teu teimoso
 movimento das guelras para arrancar
 um momento à asfixia, uma ideia de vida
 à evidência dos fatos, o último desafio à ansiedade, uma utopia
 ao medo de todos.

O poema é permeado pelo sentimento de asfixia, de risco, de mal-estar, “para arrancar / um momento à asfixia, uma ideia de vida / à evidência dos fatos, o último desafio à ansiedade, uma utopia / ao medo de todos”. Num evidente panorama de devastação ecológica e ontológica (cuja ambiência lembra alguns dos poemas menos experimentais de Andrea Zanzotto), a enguia do Reno mergulha “aos tesouros do fundo”. O poeta, ele próprio em parte metamorfoseado em enguia, salta discursivamente da própria perspectiva àquela do animal, indeciso e esperançoso, e ilumina esses mínimos gestos de um possível resgate utópico, animal, vegetal. Do mergulho do anfíbio no fundo do rio, acompanhado pelo olhar do poeta, ele passa logo a nomear, de acordo com a perspectiva humana, o que jaz no seu leito (destroços, corrosões, fosfatos escurecidos no cascalho à beira-rio), para logo voltar a uma linguagem menos áspera, atravessada pelo sopro de esperança, quando o foco é novamente o animal que, no fundo do rio, “descubres teu arrepio, / um instinto de nado”. O final é mais do que claro: através do animal, que “arranca uma utopia ao medo de todos”, é o poeta quem, no cerne da devastação que seu texto condena, resgata o sentido que o diálogo intertextual

³² Ibidem.

com Montale alimenta (longos anos separam os dois poetas que não chegaram a se conhecer pessoalmente). A possibilidade desse diálogo que desperta “a consciência da falha” é o que permite resgatar algum sentido, e aproximar os humanos dentro da camisa de força do medo e do horror da tragédia ambiental.

O tema da relação homem-animal ocupa aliás um espaço de destaque na sua obra, a ponto de podermos falar de um verdadeiro bestiário pusterliano. Libélulas, raposas, castor, lobos, pássaros, peixes subvertem as categorias do olhar antropocêntrico e questionam a trajetória e o sentido do humano. A inquieta busca por um olhar que possa se deslocar e pousar sobre a realidade sem querer explicá-la ou ordená-la se reflete num estilo que convoca constantemente a prosa, a poesia em prosa e os lampejos líricos para mobilizar uma inversão de perspectiva às vezes radical, como ocorre no poema “lamento dos animais levados ao matadouro”.³³ Nesse poema, a voz é concedida aos animais, que seguem rumo ao abatedouro. A perspectiva inusitada que confere voz, durante alguns versos, à hipotética consciência destes sobre a sua frágil condição de condenados e sobre a nossa soberba crueldade (ainda que eles sejam capazes, paradoxalmente, de celebrar a plenitude da vida) é de uma ultrajante beleza. Cortante e amarga beleza, que arranha a superfície de um sujeito preso ao cotidiano e que, por não questionar, não se interessa em apreender o que vai além de sua própria experiência. A voz dos condenados, no entanto, mediada pela palavra poética, atravessa como uma adaga esse lugar do mesmo e do finito e incomoda.

Esse roteiro de análise tentou mostrar, através da amostragem de alguns poemas representativos, alguns dos eixos temáticos e das modalidades compositivas mais marcantes na obra de Fabio Pusterla, sem a pretensão de esgotar o leque de abordagens e perspectivas que sua vasta obra abrange, ou que a crítica destacou ao longo dos anos.

Nesse sentido, nossa tentativa foi a de caminhar pela obra do poeta suíço-italiano palmilhando os desconcertos revelados pelos seus versos e, através deles, encontrar um ponto de ancoragem que permitisse identificar a estrutura do seu pensamento poético, sempre à procura do sentido escondido no real. Mesmo que para isso seja necessário descongelar os Alpes ou caminhar às avessas até voltar ao ponto zero.

Na coexistência entre o visível e/ou residual “estar no mundo dos objetos” e o que pressentimos como uma mensagem enigmática e subjacente da natureza (que abala com seus desmoronamentos a aparente calma captada pelo olhar) se constrói a voz polifônica desse poeta que procura iluminar pontos de vista diferentes sobre o real. Através dessa relação solidária com o mundo, filtrada na poética de Fabio Pusterla, poderemos vislumbrar, quem sabe, a vivência de uma humilde e verdadeira alegria interior.

³³ PUSTERLA, Fabio. *Corpo stellare*. Op. cit., p. 21. “lamento degli animali condotti al macello”.

Espiritualizar a carne, tornar carnal o espírito: considerações sobre dois sonetos de Veronica Franco¹

Yuri Brunello

José Juliano Moreira dos Santos

Rodrigo Câmara Guimarães

Veronica Franco era uma cortesã honrada. O sintagma “cortesã honrada” pode parecer contraditório; cabe a ela, contudo, tal qualificação porque o ambiente no qual exercia a atividade de meretriz era um meio social economicamente elevado. Muitas cortesãs, paralelamente à arte do amor, desenvolveram uma intensa sensibilidade estética que tinha como objetivo uma sedução não simplesmente voltada aos sentidos, mas proposta a seduzir, também, intelectualmente.

Veronica Franco nasceu em Veneza, no ano de 1546. O seu nome se encontra no *Catalogo di tutte le Cortigiane di Venezia coi relativi prezzi* [Catálogo de todas as Cortesãs de Veneza com os relativos preços],² publicação da segunda metade do século XVI pensada para divulgar os valores e os nomes das maiores cortesãs ativas na cidade italiana. A condição de cortesã de alto nível lhe permitiu ter relações pessoais com ilustres personagens da história da Europa da época, como Michel de Montaigne, o pintor Tintoretto, o Rei Henrique III e o Duque de Mântua Guglielmo Gonzaga. Os textos literários que Veronica Franco nos deixou oferecem uma imagem da autora muito diferente daquela que o leitor ingênuo poderia imaginar. Veronica Franco é uma poetisa sofisticada e sutil, capaz de dominar, e até de renovar, as convenções do cânone literário. Outras cortesãs letradas, para agradar ao seu público, costumavam enobrecer as suas produções poéticas, recorrendo ao estilo sublime do código petrarquista, que concebe o amor comum qual fenômeno, sobretudo, espiritual. Veronica Franco escolhe um estilo particular.

¹ A presente contribuição é um dos resultados do projeto de iniciação científica coordenado pelo professor Yuri Brunello, do DLE/UFC e do PPGLetras/UFC, intitulado *Ut pictura poesis: a forma estética como estratégia de emancipação feminina na literatura da cortesã Veronica Franco*, e financiado com duas bolsas PIBIC pelo Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq). O coordenador do projeto de pesquisa, Yuri Brunello, assim como os bolsistas José Juliano Moreira dos Santos e Rodrigo Câmara Guimarães, agradecem ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) pelo fomento concedido.

² *Leggi e memorie venete sulla prostituzione fino alla caduta della Repubblica*, Venezia: Visentini, 1870-1872, p. 8.

Por volta do ano de 1575, são publicados dois volumes: um livro de poemas, *Rime di diversi eccellentissimi auttori* [Rimas de diversos excelentíssimos autores], organizado por Veronica Franco e no qual constam nove sonetos da escritora; e a obra *Terze rime* [Tercetos], uma coletânea de poemas em *terza rima*. Cinco anos depois, Veronica Franco publica um volume de cartas destinadas a importantes personalidades da política e da cultura da sua época: *Lettere familiari a diversi* [Cartas familiares a diversos].

O nome de Veronica Franco, muito popular na Veneza de sua época, voltou a ser conhecido por um público amplo graças à produção norte-americana do filme *Dangerous Beauty*, no final da década de 90 do século passado, cujo título em português é *Em luta pelo amor*. Apesar do roteiro melodramático, o filme teve o mérito de estimular um novo interesse sobre uma escritora e poetisa que conseguiu propor uma voz original e autônoma no âmbito da poesia do Renascimento.

Sua escrita se destaca dos códigos literários coevos pela busca de uma expressão estética linguisticamente densa, proposta a resgatar toda a força da materialidade do significante em uma perspectiva alta e não cômica, mesmo tocando em assuntos como o corpo, a sexualidade, a paixão carnal. Verônica Franco, assim, não ressignifica as convenções do petrarquismo literário e cultural por meio de uma estratégia de rebaixamento cômico, como acontecera, por exemplo, com Francesco Berni. Pelo contrário, Veronica Franco mantém a sua escrita dentro do estilo sublime. O paradigma é trágico.

Destaca-se na poesia de Veronica Franco a complementaridade entre a dimensão espiritual e a dimensão carnal, sem que isso implique um rebaixamento do tom expressivo. A poetisa procura atmosferas mais realísticas, principalmente nas soluções métricas e retóricas. A maioria dos seus poemas, por exemplo, são escritos em *terza rima*, artifício métrico de matriz — na Itália do Renascimento — “berniana”. Essa escolha formal, ou seja, a referência ao estilo de Francesco Berni permite à autora oferecer uma representação literária que se mantém dentro das convenções renascentistas, tentando, ao mesmo tempo — e está nessa particularidade o específico da maioria dos poemas de Veronica Franco —, recriá-las com uma ampla riqueza de timbres.

Veronica Franco não quer idealizar os seus amores mercenários. Pelo contrário, o estilo da sua poesia é uma afirmação de imanência. Mesmo quando recorre ao soneto, a escritora consegue repensar as convenções platonizantes. Se a poesia de Veronica Franco aproveita recursos formais do petrarquismo, é porque pretende contaminar realisticamente tal estilo absoluto e puro. Surge uma poesia na qual o elemento espiritual se entrelaça com a dimensão terrena, impura. Dois são os sonetos de Veronica Franco por nós considerados e nos quais o paradigma petrarquiano é renovado e o petrarquismo reinventado: “Come talor dal ciel sotto umil teto” [Como às vezes do céu sob o humilde teto] e “Prendi, re per virtù sommo e perfetto” [Toma, rei por virtude sumo e perfeito].

A seguir, os dois textos, conforme a edição *Rime*, organizada por Stefano Bianchi.

O primeiro:

Come talor dal ciel sotto umil tetto
Giove tra noi qua giú benigno scende,
e perché occhio terren dall'alt'oggetto
non resti vinto, umana forma prende;

cosí venne al mio povero ricetta,
senza pompa real ch'abbaglia e splende,
dal fato Enrico a tal dominio eletto,
ch'un sol mondo nol cape e nol comprende.

Benché s'è sconosciuto, anch'al mio core
tal raggio impresse del divin suo merto,
che 'n me s'estinse il natural vigore.

Di ch'èi di tant'affetto non incerto,
l'imagin mia di smalt'è di colore
prese al partir con grat'animo aperto.³

Como às vezes do céu sob o humilde teto
Júpiter entre nós benigno cá embaixo desce,
e para que o olho terreno por tão alto objeto
não seja destruído, humana forma toma;

assim vem ao meu pobre abrigo,
sem pompas reais que fascinam e reluzem,
pelo destino Henrique a tal domínio eleito,
porque um só mundo não cabe nem compreende.

Ainda que desconhecido, no meu coração
também imprimiu-se tal raio do divino seu mérito,
porque apagou-se em mim o natural vigor.

Ele com tanto afeto não incerto
a minha imagem de esmalte e de cor
pegou, se despedindo, com coração grato e aberto.

O segundo:

Prendi, re per virtù sommo e perfetto,
quel che la mano a porgerti si stende:
questo scolpito e colorato aspetto,
in cui 'l mio vivo e natural s'intende.

³ FRANCO, Veronica. *Rime*. Stefano Bianchi (org.). Milano: Mursia, 1995, p. 171.

E s'è esempio sí basso e sí imperfetto
 la tua vista beata non s'attende,
 risguarda a la cagion, non a l'effetto.
 Poca favilla ancor gran fiamma accende.

E come 'l tuo immortal divin valore,
 in armi e in pace a mille prove esperto,
 m'empío l'alma di nobile stupore,
 cosí 'l desio, di donna in cor sofferto,
 d'alzarti sopra 'l ciel dal mondo fore,
 mira in quel mio semblante espresso e certo.⁴

Toma, rei por virtude sumo e perfeito,
 o que a mão estendida te oferece:
 esta esculpida e colorida aparência,
 na qual a minha viva e natural entende-se.

E se o exemplo tão baixo e imperfeito
 do teu olhar beato a atenção não desperta,
 vê a causa, não o efeito.
 Pouca faísca ainda uma grande chama acende.

E como o teu imortal e divino valor,
 em armas e na paz por mil provas esperto,
 encheu a minha alma de nobre encanto,
 assim o desejo, de mulher com o coração sofrido
 de elevar-te além do céu fora do mundo,
 visa naquele meu semblante expresso e certo.

Entre as cortes do renascimento italiano e europeu, afirmou-se um costume muito peculiar, no que diz respeito às relações amorosas entre expoentes da nobreza. Presentear a nobre amada com um retrato e com um soneto passou a ser considerado um gesto elegante e sofisticado, depois que Petrarca escreveu, no *Canzoniere* [Cancioneiro], sonetos que acompanhavam retratos doados à sua amada Laura. A intenção disso era de natureza sublime: enobrecer uma relação que, mesmo tendo uma dimensão carnal, precisava ser vivenciada como um fenômeno puro e espiritual. Várias cortesãs trocavam, nesse contexto, poemas e cartas com as pessoas amadas. Contudo, o tom prevalecente nas composições da maioria dessas cortesãs era ideal. A literatura de Veronica Franco se subtrai a este costume. Os dois poemas acompanham um presente oferecido por ela a Henrique III.

“Come talor dal ciel sotto umil teto” e “Prendi, re per virtù sommo e perfetto” são os sonetos com os quais Franco homenageia o futuro Rei da França,

⁴ Idem, p. 171-172.

Henrique III, depois dos encontros amorosos que tiveram durante o período em que o soberano esteve em Veneza. Os sonetos têm a mesma sequência de rimas: *-etto* e *-ende* nos quartetos e *-ore* e *-erto* nos tercetos. Isso comprova a complementariedade e organicidade formal dos dois textos e os coloca dentro da vertente dos dípticos de sonetos inaugurada por Petrarca com o poema 77 e o poema 78 do *Canzoniere*, ou seja, com escritos acerca de retratos da amada; uma vertente que — como explica Lina Bolzoni — continua em Pietro Bembo e em Giovanni Della Casa, consistindo na “reflexão lírica sobre um retrato concluído e sobre os seus significados em relação aos limites da palavra poética”⁵

Em um dos dois sonetos compostos para celebrar Simone Martini, autor de um retrato de Laura, Petrarca escreve que

Ma certo il mio Simon fu in paradiso
(onde questa gentil donna si parte),
ivi la vide, et la ritrasse in carte
per far fede qua giù del suo bel viso.

L'opra fu ben di quelle che nel cielo
si ponno imaginar, non qui tra noi,
ove le membra fanno a l'alma velo.⁶

Mas certo o meu Simon com seu talento
foi até o céu, onde ela paira pura,
a viu, e pôs em tela a figura
para dar fé aqui desse portento.

A obra é daquela que no céu
se pode imaginar, não entre nós,
onde os membros estendem na alma um véu.⁷

São versos impregnados de platonismo. O céu é a dimensão da alma, das essências, das ideias. Do céu — lê-se no soneto 78 — “Quando teve Simon a inspiração / de em meu nome o pincel na mão tomar”⁸. A arte é materialização de conceitos superiores, mesmo que limitada e parcial, porque na terra “onde os membros estendem na alma um véu”, a matéria é degradação de um absoluto transcendente nunca completamente recuperável.

Veronica Franco representa em “Come talor dal ciel sotto umil tetto” o rei Henrique III como Júpiter descendo do céu e chegando — tal é a meta da

⁵ BOLZONI, Lina. *Poesia e ritratto nel Rinascimento*. Roma-Bari: Laterza, 2008.

⁶ PETRARCA, Francesco. *Canzoniere*. Milano: Mondadori, 2018, p. 402.

⁷ PETRARCA, Francesco. *Cancioneiro*. Trad. José Clemente Pozenato. Cotia: Ateliê Editorial-Editora Unicamp, 2014, p. 159.

⁸ PETRARCA, Francesco. *Canzoniere*. Op. cit., p. 406. “giunse a Simon l'alto concetto / ch' a mio nome gli pose in man lo stile”.

viagem — na moradia da escritora. Para representar Júpiter, a poetisa utiliza a imagem de um raio. O encontro do divino com o humano deixa a mulher em um extasiado desmaio. A referência mais próxima do ponto de vista iconográfico, próxima em sentido também geográfico — considerando que o ateliê de Ticiano estava colocado no bairro veneziano de Biri-Grande —, são as *Danae* de Ticiano. Os elementos que estruturam a arquitetura do poema combinam-se em uma sequência parecida com a dos quadros de Ticiano: Júpiter, o ambiente doméstico, o raio-chuva dourado, o êxtase. É significativo observar o modo como o Ticiano posterior ao 1540 — fase à qual pertencem as *Danae*, assunto retratado várias vezes pelo pintor, desde o quadro hoje exposto no Museu de Nápoles — representa figurativamente o mito ovidiano de *Danae*. Ticiano pinta, no lugar das gotas douradas de chuva do mito (“Perseu, a quem Danae concebera por ação de uma chuva de ouro”),⁹ verdadeiras moedas de ouro que descem do teto em uma explosão de cores, explosão que acaba misturando o amor espiritual e o amor mercantil, a dimensão sagrada e a dimensão profana, diferentemente do classicamente equilibrado *Amor sacro e amor profano* do próprio Ticiano, quase três décadas anterior às *Danae*. O que teria de tão surpreendente na circunstância de uma cortesã que escreve poemas remeter-se a uma pintura que toca no assunto do amor mercenário?

Acerca do Ticiano pós-1540, Roberto Longhi fala em “decomposição orgânica da substância pictórica do jovem Ticiano”.¹⁰ As personagens representadas na tela não são construídas por meio do desenho, mas são estruturadas através do arranjo das tintas, da matéria pictórica. Estamos falando de uma linguagem completamente diferente do estilo composicional renascentista florentino, que fazia do desenho o seu cerne. É a maneira vêneta, que vive de luz, cor e de tinta, diferenciando-se do racionalismo da pintura da Itália central. Georges Didi-Huberman vincula o desenho dos florentinos à racionalidade, lembrando as teorizações de Giorgio Vasari, para o qual

a noção de *disegno* devia permitir fundar a atividade artística como atividade “liberal”, e não mais artesanal, porque a palavra *disegno* era tanto uma palavra do espírito quanto uma palavra da mão. Portanto, *disegno* servia enfim para *constituir a arte como um campo de conhecimento intelectual*.¹¹

O desenho é um *concetto* [conceito] intelectual, um “alto concetto” [alto conceito], como o são a eurritmia, a proporcionalidade e a organicidade no petrarquismo. Em “Come talor dal ciel sotto umil tetto” e em “Prendi, re per virtù

⁹ OVIDIO. *Metamorfoses*. Trad. Domingo Lucas Dias. São Paulo: Editora 34, 2017, p. 257.

¹⁰ LONGHI, Roberto. *Breve mas verídica história da pintura italiana*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2005, p. 107.

¹¹ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante da imagem*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2013, p. 103.

sommo e perfetto” a arquitetura das imagens representadas e a sua disposição dentro do díptico apresenta uma estrutura cíclica e, por isso, em aparência racionalista. A sucessão de sílabas e ritmos começa no céu e — considerando o segundo poema do díptico — conclui-se no céu. Começa no céu, quando Júpiter “humana forma toma” e “entre nós benigno cá embaixo desce” e termina no “desejo, de mulher com o coração sofrido, / de elevar-te além do céu fora do mundo”.¹²

Nos poemas e nas cartas da poetisa, constam referências aos grandes mestres da pintura *colorista* veneziana, como Ticiano e Tintoretto. Este último até realizou um retrato de Veronica Franco. E a poetisa, em uma carta de 1580, elogia o grande mestre da pintura, por ter a capacidade

de imitar, aliás, ultrapassar a natureza, não somente nas coisas nas quais ela pode ser imitada, como no formar figuras nuas ou vestidas, conferindo-lhe cores, sombras, perfis, feições, músculos, movimentos, atos, posturas, dobras e disposições conformes àquela; mas de expressar ainda os afetos da alma, de forma que nem Roscio, acredito, sabia fingi-los em cena assim como os finge o seu milagroso e imortal pincel na madeira, no muro, em tela, ou em outra coisa.¹³

Veronica Franco, nessa carta, descreve a particularidade da pintura vêneta de forma extremamente clara, fazendo referência ao processo de “formar figuras” por meio de “cores, sombras, perfis, feições, músculos, movimentos, atos, posturas, dobras e disposições”. O desenho não é mencionado. O desenho — não nos esqueçamos do Vasari citado por Didi-Huberman — é um instrumento de conhecimento intelectual, como já ficava claro em Petrarca, quando o poeta de Arezzo elogiava Simone Martini, por este ter subido ao céu, o espaço do “alto concetto”, que materializou-se no “stile” [estilo] de Simone Martini. Contudo, o discurso de Franco não coincide com o de Petrarca. O que em Tintoretto chama

¹² Escreve Enzo Melandri: “O mito tem uma estrutura iterativa. Ele encontra em cada evento, até onde este fornece um pequeno pretexto, a repetição de uma mesma experiência significativa — que, de um ponto de vista ontológico talvez nunca aconteceu, mas que foi vivida com tanta intensidade, que a tornará não apenas ilusória, mas obsessiva. A reiteração obsessiva caracteriza então o tempo histórico segundo uma ‘melodia de significados’, à qual é imanente um ritmo próprio, conectado com o tema e, portanto, por assim dizer ‘atonal’”. MELANDRINI, Enzo. *La linea e il circolo. Studio logico-filosofico sull'analogia*. Macerata: Quodlibet, 2014, p. 789.

¹³ FRANCO, Veronica. “Lettera a Tintoretto (1580)”. In: *Testimoni della Rinascita*. Lorenzo Geri (org.). Roma: Bulzoni, 2008, p. 277. “d’imitare, anzi di superar la natura non solo nelle cose in cui ella è imitabile, come nel formar figure nude o vestite, donandole colori, ombre, profili, fattezze, muscoli, movimenti, atti, posture, pieghe e disposizioni a quella conformi, ma sì fattamente esprimendo ancora gli affetti dell’animo, che non credo gli sapesse così fingere Roscio in scena, come li finge il vostro miracoloso ed immortal pennello in tavola, in muro, in tela od in altra cosa”. Na citação em italiano aqui traduzida foi substituído “*effetto*” com “*affetto*”, que — verificando a edição de 1580 — constitui um erro de transcrição do volume Bulzoni.

a atenção dela são “os afetos da alma” implicados no *colorismo* e na materialidade de Tintoretto. Se de Simone Martini Petrarca louvava a capacidade de alcançar a dimensão espiritual indo além do corpo, quando “os membros estendem na alma um véu”, Franco elogia Tintoretto por saber encontrar a alma no corpo pintado, na “humana forma” pintada.

Espiritualizar a carne, tornar carnal o espírito: é nessa ótica que nascem os dois poemas que a cortesã dedica a Henrique III. No primeiro, “Come talor dal ciel sotto umil tetto”, o rei “também imprimiu-se tal raio do divino seu mérito, / porque apagou-se em mim o natural vigor”. A força divina do soberano é luz, mas é uma luz transcendente e, ao mesmo tempo, imanente, tanto que tal luz abraça e envolve o corpo da poetisa de forma concreta, material, deixando-a fisicamente exausta. No segundo poema, “Prendi, re per virtù sommo e perfetto”, a autora fala do seu desejo: “o desejo, de mulher com o coração sofrido, / de elevar-te além do céu fora do mundo, / visa naquele meu semblante expresso e certo”. A volta ao céu passa pela carnalidade do erotismo, pelos afetos e pelo desejo; ao mesmo tempo, porém, passa pela materialidade da arte, na qual permanece fixado “naquele meu semblante expresso e certo”.

Caproni além do século XX¹

Enrico Testa

Será preciso em algum momento questionar, uma vez superado o centenário de nascimento e os vinte e cinco anos da morte (a gélida manhã de 22 de janeiro de 1990), qual foi a relação entre Caproni e o século XX e tentar entender, num balanço aproximativo, quanto do século de que o autor fez parte tenha “passado” em seus versos, em que modo e o quanto, neles, deixe entrever ou nitidamente defina uma perspectiva outra: uma periscópica visão além dos muros do século XX e seus mitos, constantes, catástrofes, fórmulas e vícios. É, contudo, necessária uma especificação para — esperemos — evitar equívocos e desviar de mal-entendidos: a comparação da qual se está tratando aqui é com o grande século XX europeu (de Rilke a Kafka, de Eliot a Celan, de Montale a Blanchot, só para citar alguns nomes) e não com outras possíveis categorias, só aparentemente semelhantes. Como o “novecentismo” (fórmula muito limitada com a qual Caproni tem bem pouco a partilhar), o tão afortunado “modernismo” é um quadro histórico-crítico — nos parece — demasiadamente vasto e, na Itália, cronologicamente limitado à primeira metade do século.² De forma muito intuitiva, sem recorrer a pletóricos enxovais teóricos, sem esmiuçar o século em partículas temporais e usando uma noção ampla e livre do período, quer se pensar aqui, para simples utilidade demonstrativa, no século XX como um retículo compacto em que os elementos são bem perceptíveis à média consciência interpretativa. Em outros termos: há ainda algo em comum — para além dos traços específicos de cada um — entre Virginia Woolf e Peter Handke ou entre Philip Larkin e Durs Grünbein.

Quais relações mantém Caproni com esse geral e genérico sistema de dados partilhados, próprios do século XX literário? Com alguns de seus mais relevantes lugares temáticos e formais? Como adere a eles (pouco a pouco especificaremos do que se trata) e como, em certos casos, se distancia deles tomando um rumo que conduz, como ele diz, a “lugares não jurisdicionais”? Agora, seria um jogo muito fácil começar pelos últimos livros (de *Il muro della terra* [O muro da terra] em diante). Porém, os jogos fáceis normalmente são avaros em satisfação e aparecem parvamente concluídos, sem um antes e sem uma história que motive e explique suas estratégias e movimentos, evoluções e caracteres. É melhor, então, partir de *Il passaggio d'Enea* [A passagem de Eneias] que, depois de um longo percurso

¹ Ensaio publicado no volume *Las secretas galerías del alma. Giorgio Caproni, l'itinerario poetico e i poeti spagnoli*. Alessandro Ferraro (org.). Madri: Ediciones Complutense, 2018, p. 33-48.

² Para uma primeira informação sobre a categoria do “modernismo”, faz-se referência às colaborações sobre esse tema em *Allegoria*, n. 63, 2011, p. 7-100.

de ajuste e edições, foi no final organizado pelo próprio poeta e constitui, com seus textos escritos entre 1943 e 1955, “sua primeira grande coletânea”.³ Verdadeiro cerne que, de um lado, retoma termos e situações recorrentes da produção anterior e que, de outro, preanuncia, e ainda desenvolve, temas, soluções e figuras da produção seguinte. Olhando para essa coletânea a partir de uma perspectiva “bifocal” — direcionada tanto para o antes quanto para o depois — é possível talvez isolar alguns núcleos essenciais, úteis ao nosso discurso.

Para partir de um tema ou série de figuras, tão central na literatura do século passado quanto não particularmente considerado, surge, na análise da obra caproniana: o corpo, sua fisicidade e sua fenomenologia.⁴ A tendência a “identificar — segundo as fundamentais palavras de Pasolini de 1952 — a força da própria possibilidade comunicativa com uma antiga figura de ‘pathos’ implícita no ardor do ímpeto interjetivo”⁵ pressupõe quase naturalmente uma relação e um conhecimento da realidade que não podem, descartadas vertiginosas absolutizações e sublimações da Palavra,⁶ não olhar também para a concreta fisicidade do corpo. E esse último está aqui, em *Il passaggio d’Enea*, em primeiro lugar o corpo feminino, sintetizado no soneto VII de “I lamenti” [Os lamentos]: “As jovencinhas tão nuas e humanas / sem blusa no córrego, com que brandos / membros, ali pedras acres e o cheiro / atônito da água abrem convites / taciturnos no sangue!”⁷ No primeiro quarteto, quando ainda o discurso não se complicou com outros acentos, é possível colher uma verdadeira síntese da representação do corpo feminino que se propaga desde os primeiros livros sem descartar detalhes realistas ou aspectos malvistas por simbolistas ou herméticas transfigurações: os “tantos risos de mulheres” e “alvas mulheres, braços nus nas sacadas” de *Come un’allegoria* [Como uma alegoria];⁸ “o gosto de tua saliva” de *Ballo a Fontanigorda*

³ MENGALDO, Pier Vincenzo. “Per la poesia di Giorgio Caproni”. In: CAPRONI, Giorgio. *L’opera in versi*. Organização e notas Luca Zuliani, Introdução Pier Vincenzo Mengaldo, cronologia Adele Dei. Milano: Mondadori, 1998.

⁴ Impossível aqui dar conta da bibliografia sobre um tema como o do corpo e de suas várias implicações antropológicas, literárias e filosóficas (mas não se pode deixar de lembrar de um livro importante como NANCY, Jean-Luc. *Corpus*. Napoli: Cronopio, 1996. Sobre poesia e corpo veja-se também, mesmo não tratando especificamente de Caproni, LORENZINI, Niva. *Corpo e poesia nel Novecento italiano*. Milano: Bruno Mondadori, 2009; e nas páginas dedicadas a tal argumento no poderoso e fundamental CORTELLESA, Andrea. *La fisica del senso. Saggi e interventi su poeti italiani dal 1940 a oggi*. Roma: Fazi, 2006, especialmente, p. 61-86).

⁵ Em *Paragone*, n. 36, depois em PASOLINI, Pier Paolo. *Passione e ideologia (1948-1958)*. Milano: Garzanti, 1960, p. 424. Também em *Scritti sulla letteratura e sull’arte*. Org. W. Siti e S. De Laude. Milano: Mondadori, 1999, p. 1165-1169.

⁶ Cf. LORENZINI, Niva. *Corpo e poesia nel Novecento italiano*. Op. cit., p. 12.

⁷ CAPRONI, Giorgio. *L’opera in versi*. Op. cit., p. 121. “Le giovinette così nude e umane / senza maglia sul fiume, con che miti / membra, presso le pietre acri e l’odore / stupefatto dell’acqua aprono inviti / taciturni nel sangue!”

⁸ Idem, p. 15 e 19. “tante risa di donne”; “le chiare donne sbracciate ai balconi”.

[Baile em Fontanigorda];⁹ os “carnais risos de mulheres / frequentadas pelos mouros” de *Finzioni* [Ficções];¹⁰ “o cheiro humano / de jovens jovenzinhas competindo / sobre duas rodas” de *Cronistoria* [Cronistória];¹¹ e ainda, um pouco por tudo, detalhes como a pele, o aroma acre, o rubor, o branco do peito, as mãos...

Toda uma série de aspectos que nos faz lembrar uma página dos *Passeios romanos* de Stendhal, em que o diarista (fictício), na data de 11 de julho de 1828, falando de Caravaggio nota que “ele tinha horror pela idealização estúpida e [...] não corrigia nenhum defeito dos modelos que parava na rua”,¹² colocando a própria arte sob o signo da naturalidade representada em todas as suas formas; ou como, aqui, no caso de Caproni, perseguindo, o poeta, uma sensualidade sem artificios (muito remotas são as mulheres decadentes ou qualquer figura que possa ser ligada ao modelo ou função-Clizia) e uma imediatez vital atenta aos menores, e tênues, detalhes: impossível esquecer o excerto — familiar por seu pertencimento à experiência comum e excepcional pela sua estranheza à tradição lírico-literária — da figuração da mãe em “L’ascensore” [O elevador] no momento em que “se enche de pontinhos, / no arpejo do parapeito, / a pele ao longo dos braços”.¹³

O corpo das jovens capronianas (às quais pertence ainda, no rol das garotas “vivas e verdadeiras”,¹⁴ a Annina menina de *Il seme del piangere* [A semente do pranto]) parece, para resumir, encontrar — no plano da representação — seus mais relevantes dados semânticos e lexicais nos domínios do “calor”, do “odor” e do “sangue”. Se para os primeiros dois é suficiente lembrar do movimento do XII dos “Sonetti dell’anniversario” [Sonetos do aniversário] (“cedias o amado / calor da mão ao mármore”)¹⁵ ou os recorrentes “suores” e “azedumes”, além da sintética fórmula “fresco cheiro de vida” de “All alone” [Completamente sozinho], em *Il passaggio d’Enea*,¹⁶ ou o “cheiro estonteante” de “I ricordi” [As lembranças] do *Congedo del viaggiatore cerimonioso* [Despedida de um viajante cerimonioso],¹⁷ sendo que o terceiro mereça talvez uma observação suplementar. No entanto, quantitativa: normalmente ligado à figura feminina, “sangue” há, só entre *Come un’allegoria* e *Cronistoria*, dezesseis ocorrências; e no já citado soneto VII de

⁹ Idem, p. 35. “il gusto della tua saliva”.

¹⁰ Idem, p. 47. “carnali risa di donne / frequentate dai mori”.

¹¹ Idem, p. 70. “l’odore umano / di giovinette in gara / sulle due ruote”.

¹² STENDHAL. *Passeggiate romane*. Intro. L. Binni, pref. e trad. M. Colesanti. Milano: Garzanti, 2004, p. 409-410.

¹³ CAPRONI, Giorgio. *L’opera in versi*. Op. cit., p. 169. “le si farà a puntini, / al brivido della ringhiera, / la pelle lungo le braccia”.

¹⁴ Idem, p. 214. “vive e vere”.

¹⁵ Idem, p. 102. “cedevi l’amato / calore della mano al marmo”.

¹⁶ Idem, p. 151. “fresco odore di vita”.

¹⁷ Idem, p. 262. “stordito odore”.

“I lamenti” é, já muito claro, ligado ao insurgir do desejo: “As jovencinhas [...] abrem convites / taciturnos no sangue!”¹⁸ Caproni foi, ao expressar em versos os vários movimentos da existência, *também* um poeta do amor, de sua corporeidade e tensão.¹⁹ Esta última fica muito explícita na recorrente escolha do termo “spinta” [ímpeto]. Para compreender suas inflexões e sentidos é suficiente recorrer, por exemplo, ao sintagma “spinta indicibile” [ímpeto indizível] que, sinal do desejo sexual, acompanha o “eu” de “Epilogo” [Epílogo] de “All alone” ao encontro com a “figura / de mulher longa e magra / em sua veste desfeita”,²⁰ ou, ainda, sempre em *Il passaggio d’Enea*, é possível retomar “Mas que ímpeto aprender / o que é uma menina”,²¹ ou lembrar das muitas garotas de *Seme del piangere*, “em carne e em cor”,²² “tão sensíveis / de flancos”,²³ “descalças e em amor”²⁴ até a nítida metáfora sexual de “Garotas quase conchas”.²⁵

Diante de tanto repertório do século XX (siderais transfigurações da mulher, pesadas hipóstases hiper-literárias, imagens marcadas — com tintas mais ou menos fortes — com sinais de perversões, *corps morcelé* ou radicais despedidas do corpo), Caproni nos ofereceu originalmente, da fisicidade feminina, uma figura a um só tempo popular e gentil, nobre e cotidiana, sensual e familiar e de elegância pobre, mas memorável e nítida. E, ao fazer isso, pintou uma espécie de inconóstase realista que tem por objeto a santíssima trindade “mãe-namorada-prostituta”,²⁶ acomodadas — sem qualquer suspeita de decadentismo — pela percepção de sua frágil humanidade, que as aproxima tanto ao eu que, sem jactância, escreve sobre elas quanto ao eu que, sem complacência, lê sobre elas.

Mas *Il passaggio d’Enea* é, sempre no que tange o tema do corpo, um verdadeiro cerne também por outra razão: assinala, de fato, o trânsito da encenação da corporeidade do outro (aquela feminina, que continuará depois em *Il seme del piangere*) à própria corporeidade, mesmo que por meio de ligeiros acenos: não mais somente objeto de dicção, mas também sujeito do dizer. É

¹⁸ Idem, p. 121. “Le giovinette [...] aprono inviti / taciturni nel sangue”.

¹⁹ Sobre a presença de poemas de amor e da própria palavra “amor” nos últimos livros, cf. a persuasiva leitura de DEI, Adele. “Giorgio Caproni: “del rifare il vero’ e dell’amore”. In: *Autografo*, n. 48, 2012, p. 78-87. Da qual emergem, no quadro da conexão do amor com seu contrário, substancialmente duas possibilidades: “ou a exorcização e abrandamento do tema na paródia quase convencional do melodrama, ou sua progressiva redução ao fôlego e ao som”, p. 85.

²⁰ CAPRONI, Giorgio. *L’opera in versi*. Op. cit., p. 149. “spinta indicibile”; “figura / di donna lunga e magra / nella sua veste discinta”.

²¹ Idem, p. 161. “Ma che spinta imparare / cos’è mai una fanciulla”.

²² Idem, p. 214. “in carne e in colore”.

²³ Idem, p. 217. “così sensitive / di reni”.

²⁴ Idem, p. 226. “scalze e in amore”

²⁵ Idem, p. 227. “Ragazze quasi conchiglie”.

²⁶ A terceira, sobretudo, em *Il passaggio d’Enea*, mas também no poema “Il becolino” de *Il seme del piangere*.

anunciado ali aquele processo de redução e exautoração dos traços físicos do eu que será cada vez mais presente nos últimos livros. O protagonista de *Il passaggio d'Enea*, já à beira da morte (“aqui, com teu passo já espero a morte”,²⁷ no inicial “Alba” [Alvorada]) e envolvido em uma dimensão de “exílio”²⁸ que o leva a “uma contrária vida”,²⁹ aparece, entre os versos, com roupas geométricas e puidas da “mente”: outra palavra central no léxico caproniano e *pars pro toto*, inerte porção de uma *soma* precária, do corpo como primeiro signo de nossa presença no mundo. Eis, então, a “mente” como *primum* sensorial de “Didascalia” [Didascália]³⁰ e “o olho da mente”³¹ como termo último dos eventos e de seu ultraje em “Versi” [Versos], e ainda em “Versi”, numa espécie de antecipada mineralização, a *mise en relief* das “juntas dos ossos”, da “batida do coração” que para, do “olho desfeito”.³² Nesse caminho, uma vez conquistada a única possível certeza, (a “vida precária”),³³ chega-se a pressentir “já ao sol, quebradas, / minhas costelas brancas” (em “Epilogo”)³⁴ e perceber, em “Ascensore”, o próprio “coração” já se fazer “de cinza”.³⁵ Um brincar antecipadamente com a morte que, fundamento de muitas filosofias do século XX, Caproni aqui já delineia, com base no insensato sentimento do luto, por meio de uma jogada essencial, que se poderia dizer, do não se sentir mais em casa em si mesmo: “eu fui embora de mim”³⁶ recita, no pranto, o último quarteto de “Albania” [Albânia] — um movimento que, com um vertiginoso salto temporal, se encontra no “eu ausente” de *Parata* [Parada], em *Il conte di Kevenhüller* [O conde de Kevenhüller]³⁷ e, ainda a “mente” protagonista, em um texto, “Invenzioni” [Invenções], de *Res amissa*: “Longe / — sempre mais longe — / de si, a mente”.³⁸

Depois de sua primeira aparição em *Il passaggio d'Enea*, “olho”, “mente”, “visão” (e “ossos” e “a mão que treme”)³⁹ — verdadeiros figurantes do corpo do eu que “fala” no texto e de seus muitos personagens, contrafiguras ou contraditores — povoaram a estação seguinte da poesia caproniana e depois, cada vez mais densamente, a última. Com uma frequência que exige aqui encher a página

²⁷ CAPRONI, Giorgio. *L'opera in versi*. Op. cit., p. 111. “qui, col tuo passo, già attendo la morte”.

²⁸ Idem, p. 118. “esilio”.

²⁹ Idem, p. 121. “una contraria vita”.

³⁰ Idem, p. 153.

³¹ Idem, p. 154. “l'occhio della mente”.

³² Idem, p. 155. “giunture dell'ossa”; “battito del cuore”; “occhio disfatto”.

³³ Idem, p. 171. “la mia vita precaria”.

³⁴ Idem, p. 157. “già al sole, rotte, / le mie costole, bianche”.

³⁵ Idem, p. 169. “cuore”; “di cenere”.

³⁶ Idem, p. 162. “io ero da me via”.

³⁷ Idem, p. 686. “me assente”.

³⁸ Idem, p. 830. “Lontana / — sempre più lontana — / da sé, la mente”.

³⁹ Idem, p. 587. “la mano che trema”.

com citações:⁴⁰ para “mente”, é suficiente lembrar de *Il muro della terra*, onde “desaparece”,⁴¹ de *Il franco cacciatore* [O franco caçador], onde é “branca”,⁴² de *Il conte di Kevenhüller*, onde é “cega”⁴³ e “incinerada”.⁴⁴

Contudo, essa lista de marcas do eu não apaga totalmente as figuras que, de forma variada, vimos atribuídas no mais das vezes ao corpo outrem: seja por epifânicas aparições ou em aparecimentos invertidos de sentido ou totalmente negados, elas continuam a viver e a se fazer sentir. Assim, o poema, *Odor vestimentorum*, que encerra o *Congedo del viaggiatore cerimonioso*, traz uma “calorosa garota” com “acres rubores” definidos e valorizados (se se pensa nos traços atribuídos em seguida à “história”)⁴⁵ nos seguintes termos: “são a veemente audácia / do sangue. A anti-história”.⁴⁶ E o “sangue” vale ainda, já na perspectiva da velhice, como termo de uma antítese que, na continuidade colorista, se opõe ao “gelo”: “De todas as brasas vivas / do sangue, poucas bagas / rubras no gelo”.⁴⁷ Enquanto, do outro lado, “spinta”, antes marca lexical do desejo — aparece agora adaptada, enfatizando a ausência, à figuração do lugar em que “acabar a partida”: “Là onde a vida estagna / (ou parece) sem ímpeto de tempo. O tempo / sem ímpeto de vida”.⁴⁸ Mas talvez o episódio mais significativo da reemersão à distância de signos corpóreos de marca feminina é na seguinte sequência, parentética e talvez onírica, de “Intarsio” [Marchetaria], em que se juntam de repente, e com aquela vividez que as lembranças da juventude têm somente na memória do velho, uma figura distante do amor e do desejo: “(Oh Germana, / de casaco amarelo, cheio, / de seu calor, primeiro / me ensinou o tormento / de uma boca viscosa...)”.⁴⁹

Tais rastros, além de testemunhar a sobrevivência de um tema e de seu particular tratamento e, portanto, de um complexo lexical ao qual Caproni permanece ligado ao longo dos anos, nos sinalizam ainda um outro aspecto mais

⁴⁰ Idem. Para “occhio” e “vista” cf. p. 154, 155, 617, 694, 700; para “mente” cf. p. 153, 154, 185 (duas vezes), 224, 247, 296, 606, 610, 616, 617, 627, 666, 687, 694; para “ossa” cf. p. 117, 154, 264; para “mano” cf. p. 258, 292, 317, 369, 597, 628, 629.

⁴¹ Idem, p. 380. “scomparsa”.

⁴² Idem, p. 478. “bianca”.

⁴³ Idem, p. 602. “accecata”.

⁴⁴ Idem, p. 669. “incenerita”.

⁴⁵ Idem, cf. “Não / suporto mais o rumor / da história...”; “Non / lo sopporto più il rumore / della storia...”, p. 467; (“Faz frio na história. / Quero ir embora”, “Fa freddo nella storia. / Voglio andarmene”, p. 515, “A História é testemunho morto. / E vale como uma fantasia”, “La Storia è testimonianza morta. / E vale quanto una fantasia”, p. 562).

⁴⁶ Idem, p. 270. “son la veemente baldanza / del sangue. L’antistoria”.

⁴⁷ Idem, p. 633. “Di tutte le braci vive / del sangue, poche bacche / rosse nel gelo”.

⁴⁸ Idem, p. 378. “finir la partita”: “Là dove la vita stagna / (o sembra) senza / spinta di tempo. Il tempo / senza spinta di vita”.

⁴⁹ Idem, p. 613. “(O Germana, / che in maglione giallo, colmo / del suo caldo, per prima / m’insegnò il tormento / d’una bocca collosa...)”.

geral e, de certa forma, mais importante: o fato de que toda a obra de um poeta não pode — por relações que ligam suas partes, pelo retorno (mesmo com valências diferentes) de motivos idênticos, pela liga iterativa de certas escolhas (ou tiques) lexicais, pelo jogo de antecipações, pré-anúncios, réplicas e inversões — deixar de ser considerada um *sistema*. Uma verdade muito simples, mas, hoje, muitas vezes desobedecida diante da rápida liquidação do estruturalismo. Com certeza, um sistema nem inerte nem pensável *como geométrico*, mas, sobretudo, uma interação de forças, um cruzamento de tensões, um Livro em que coerência e incoerência, semelhança e diferença trocam de papéis ou alternam os tons entre si.

Isso é possível verificar mencionando outro grande tema, este também constitutivo de tanta literatura do século XX e central em *Il passaggio d'Enea*: aquele da “guerra / penetrada nos ossos”,⁵⁰ de *I Lamenti*. O que significa para a poesia e, em geral, para a escrita caproniana,⁵¹ a constelação de motivos centrados na guerra, é algo bem conhecido e analiticamente estudado em várias ocasiões.⁵² Não há dúvidas de que a guerra seja “o *evento* por excelência, o evento absoluto, o evento fundador de sua poesia, do momento em que o drama que mais radicalmente ataca suas existências e que invade historicamente e psiquicamente o poeta não se subtrai à transposição literária”.⁵³ Contudo o que é mais relevante em nossa perspectiva é o fato de que tal argumento não se configura somente no momento em que acontece, ou imediatamente depois, mas que ele permanece no tempo, como dado indelével e, ao mesmo tempo, um núcleo de novos passos ou trânsitos temáticos. Em geral, costumamos lembrar a esse respeito, especialmente as seções “Acciaio” [Aço] em *Il muro della terra* e “Träumerei”, em *Il franco cacciatore*. E tanto ali como em outros lugares, a guerra “se insinua como grande metáfora existencial em toda sua oprimente fisicidade”⁵⁴ se tornando, por um lado, chave interpretativa (de teor niilista) dos estímulos, das razões e dos comportamentos da vida e agindo, por outro lado, como núcleo aglutinante ao redor do qual se cristalizam e se entoam outras harmônicas semânticas (o ‘baixo profundo’ — ateologia, vazio, caça metafísica — do último Caproni).⁵⁵ Com reativação inovadora, seja formal ou temática, do que já tinha tido expressão e voz.

⁵⁰ Idem, p. 117. “la guerra / penetrata nell’ossa”.

⁵¹ É suficiente recordar os muitos contos de guerra e *partigiani* reunidos em CAPRONI, Giorgio. *Racconti scritti per forza*. Org. Adele Dei, colaboração de M. Baldini, Milano: Garzanti, 2008.

⁵² Cf., em particular, as páginas fundamentais sobre o tema em SURDICH, Luigi. *Le idee e la poesia. Montale e Caproni*. Genova: il melangolo, 1998, p. 149-179, em que, além de reunir os vários testemunhos capronianos de caráter autobiográfico sobre a experiência da guerra, são trazidas as diversas ocorrências figurativas e temáticas nos últimos livros do poeta.

⁵³ Idem, p. 154.

⁵⁴ DEI, Adele. “Caproni, i viaggi, la caccia”. In: *Studi italiani*, n. 2, 1989, p. 125-126.

⁵⁵ Cf. TESTA, Enrico. *Cinzas do século XX: três lições sobre a poesia italiana*. Org. Patricia Peterle e Silvana De Gaspari. Rio de Janeiro: 7Letras, 2016, p. 79-128.

Em tal processo o que se destaca é — na comparação com outras obras do século XX com o mesmo tema — a saída dos cânones consolidados, ou dos parâmetros da crônica, miméticos, reevocados ou memoriais muito frequentes em outros lugares. Com uma fórmula sintética: Caproni dá prova também aqui de uma *oltranza* da qual é difícil encontrar sinais semelhantes na poesia do século XX.⁵⁶

Um mesmo discurso, posto sob o mesmo signo ou cártula, poderia ser feito para tantos outros temas ou estruturas, ou verdadeiros paradigmas capronianos que, mesmo tendo fortes raízes novecentistas (e até antes, no fecundo terreno da grande cultura romântica europeia), recebem, porém, um tratamento que — nos parece — os desloca, em vários graus, para fora dos comuns perímetros culturais. Trata-se de questões ou problemas sobre os quais, juntamente com outros, já insistimos mais vezes.⁵⁷ Nos limitaremos, então, de forma descontínua, a uma rápida lista de pontos: a estrutura paradoxal da “morte da distinção” que substitui a lógica tradicional com a reversibilidade de papéis, funções, actantes ordinariamente antitéticos, desencadeando assim uma aporia sem fim; e efração do estatuto orgânico e unitário da pessoa (“Mas era eu, era ele?”⁵⁸ de “Andantino” em *Il muro della terra*) que, várias vezes já explorado em grandes obras do século XX, se reduz aqui em *larva* no limite com o além ou em figura póstuma e ausente; e — em posterior e mais radical expansão do ponto anterior — a subversão da categoria da *presença* (“Nem [...] a mordida / da presença” recita “Foglie” [Folhas] em *Il franco cacciatore*)⁵⁹ que, por séculos essencial ao pensamento e à lírica como avalista, com o seu “eu-agora-aqui”, da posição do sujeito no espaço e no tempo, e de sua identificação, é envolvida no regime de uma evanescência que tudo abole (“localização”, história, experiência) “sem deixar rastros”; a particular insistência na morte e nos mortos que, apesar de fundadores da escrita literária desde suas origens e de obsessiva recorrência no século XX,⁶⁰ vão aqui ao encontro, em sua reiterada presença, de um destino de radical desaparecimento:⁶¹ figuras do vazio para as quais não vale mais nenhuma possibilidade de contato (ainda em parte ativa, por exemplo, mesmo contraditoriamente, em Montale e em Sereni); ou, se o encontro se dá no campo de “inertes pensamentos”, ele se apresenta como

⁵⁶ “Oltranza” deve ser interpretada não como “excesso”, mas etimologicamente, como “impulso para ir além” que pode também soar, segundo um antigo significado do termo, como “ultraje” ao conhecido, ao comum, ao estereótipo.

⁵⁷ Cf. apenas a síntese introdutória no texto dedicado a Caproni em TESTA, Enrico (org.). *Dopo la lirica. Poeti Italiani 1960-2000*. Torino: Einaudi, 2005, p. 19-25.

⁵⁸ CAPRONI, Giorgio. *L'opera in versi*. Op. cit., p. 369. “Ma ero io, era lui?”.

⁵⁹ Idem, p. 447. “Nemmeno [...] il morso / della presenza”.

⁶⁰ Em várias e contrastantes figuras, por exemplo, *Os mortos* de Joyce; *Ao farol* de Virginia Woolf; *A terra desolada* de Eliot ou *O caçador Graco* de Kafka.

⁶¹ Sobre o macrotema da morte (dos mortos e do luto) e seus corolários ver o interessante livro de ZUBLENA, Paolo. *Giorgio Caproni. La lingua, la morte*. Milano: Verri, 2013, ao qual também se faz referência para a bibliografia mais recente dedicada a esse tema.

um espelhar-se de ausências, o eco de um recíproco não-ter-nunca-sido que irreparavelmente contagia (como talvez somente em Kafka lido por Blanchot) também a ‘vida’: “Parata”, em *Il conte di Kevenhüller*, é, em relação a isso, um dos textos mais significativos desse extremo lançar-se para o vazio da “mente” caproniana em seu embate com “os passados”, com “Aqueles / — na terra como na memória — / que por terem vivido / nunca foram”⁶² — uma resoluta negação à qual corresponde a mesma negativa certificação de si (“Eu, / que nunca fui”) e a única forma de relação possível com o desaparecido: “No vazio / do seu rosto, pego / eu ausente”⁶³.

Todas essas estruturas tanto teóricas quanto imaginativas se aproximam (junto a outros motivos limítrofes: da busca ateológica ao dominante império do “vazio”, da concepção da história como mal desprovido de redenção ao peso assumido pela dimensão onírica)⁶⁴ por uma tensão que os sustenta e percorre levando-os até às extremas consequências: a da *oltranza*, justamente. Caproni não é um caminhante que se concede pausas, mas que, até no afã da mente e do respiro, avança de algum modo, encontrando no ar rarefeito das regiões em que avança novos recursos e novas figuras. Neste percurso, que o coloca — nos parece — fora das comuns divisórias do século XX, age tanto o vertiginoso “processo de desapropriação e de não pertencimento” identificado por Agamben⁶⁵ quanto sua natureza de “destrutor” trazida à luz por Mengaldo.⁶⁶ Esta última age de forma gritante, e com profícuos contatos e o transvasar com sua atividade de tradutor,⁶⁷ também no plano da técnica e da forma.

Um ponto de intersecção riquíssimo — enquanto nele se concentram elementos fundamentais da cultura do século XX, tanto a reflexão caproniana quanto as concretas soluções textuais preparadas pelo poeta para dar forma, quase como um reagente químico, a seu pensamento — é o constituído pela linguagem como tema e problema. Ora, como já foi repetido várias vezes, o século XX pode muito bem ser considerado o século da linguagem. Viu o nascimento da linguística

⁶² CAPRONI, Giorgio. *L'opera in versi*. Op. cit., p. 686. “Coloro / — in terra come nella memoria — / che per esser vissuti / non sono mai stati”.

⁶³ Idem, p. 687. “Nel vuoto / del suo volto, afferro / me assente”.

⁶⁴ A essas estruturas temáticas, todas de grande importância na literatura do século XX, se deveria acrescentar uma questão intertextual. O século XX poético europeu foi, como se sabe, o século de Dante (basta pensar no peso que teve num grande poeta como Mandelstam, além de muitos autores de língua inglesa). A função Dante age também na escrita de Caproni; e sobre isso muitos estudiosos se detiveram, entre os quais: DEI, Adele. “Caproni e Dante”. In: *Paragone*, n. 99-100-101, 2012, p. 162-72, que enumera as várias contribuições sobre o dantismo de Caproni.

⁶⁵ AGAMBEN, Giorgio. *Categorie italiane. Studio di poetica*. Venezia: Marsilio, 1996, p. 89-103.

⁶⁶ MENGALDO, Pier Vincenzo. *Per la poesia di Giorgio Caproni*. Op. cit., p. XXXIX.

⁶⁷ Esse aspecto, já assinalado por Agamben, está no centro do vasto e importante livro de LINDEBERG, Judith. *Giorgio Caproni, poète-traducteur. Le rôle de la traduction dans le processus créatif*. Préface E. Testa. Bruxelles: P.I.E.-Peter Lang, 2014.

moderna, o surgimento de uma disciplina como a psicanálise fundada na palavra, o acontecimento da “virada linguística” na filosofia ocidental,⁶⁸ a extensão do código verbal como modelo para várias ciências (e, ao mesmo tempo, padeceu de aberrantes manipulações da palavra e do discurso dos quais é difícil encontrar o equivalente anteriormente). Daqui também o questionamento sobre o papel, o uso, a natureza da linguagem e sua relação com o mundo e, por vezes, em antítese com as formas comuns da comunicação verbal, a exaltação quase mística da pureza originária da palavra poética.⁶⁹ Mas, junto a essa última, também o aflorar de tantas outras posições diferentes. George Steiner deu uma particular relevância àquela que ele define “o movimento da *Sprachkritik*, da crítica das raízes e das ramificações da linguagem”,⁷⁰ que, tendo aparecido na Europa central entre o final do século XIX e os anos 40 do Século XX, depois se estendeu no restante do continente, e nas décadas seguintes envolveu filósofos, artistas, literatos de variadas ideologias e proveniências. Em sua base, substancialmente, há um “distanciamento na confiança elementar na palavra”, o sentido de sua impotência e de seus limites, de sua opacidade e até de seu caráter enganador.

Tal concepção, com o passar dos anos, depois se radicalizou até se transformar em uma visão, por assim dizer, “funerária” da linguagem, fortemente negativa quando não abertamente niilista. Se Blanchot, em 1949, escrevia que “a palavra me dá o ser, mas ele me chegará privado de ser”⁷¹ entrevedo na nomeação uma obra, mortificante, exatamente, de destruição (“Na palavra morre o que dá vida à palavra”), Foucault, em 1986, chega a prospectar a linguagem nos termos de um “rumor informe” solidário com a “erosão do tempo” e que coincide com um “esquecimento sem profundidade” e com o “vazio transparente da espera”.⁷²

Como todo grande poeta, Caproni sempre se preocupou com seu “instrumento de trabalho”. Numa importante série de ensaios, publicados na *Fiera*

⁶⁸ Cf. STEINER, George. *La poesia del pensiero. Dall'ellenismo a Paul Celan*. Milano: Garzanti, 2012, p. 234.

⁶⁹ Para um amplo panorama sobre as várias ideias do século XX sobre a linguagem, ver COLETTI, Vittorio. *Dietro la parola. Miti e ossessioni del Novecento*. Alessandria: Edizioni dell'Orso, 2000, p. 11-70.

⁷⁰ STEINER, George. *Gramáticas da criação*. Trad. Sergio Alcides. Porto Alegre: Editora Globo, 2005, p. 282.

⁷¹ BLANCHOT, Maurice. “A literatura e o direito à morte”. In: *A parte do fogo*. Trad.: Ana Maria Schere. Rio de Janeiro: Rocco, 2011, p. 331.

⁷² FOUCAULT, Michel. “O pensamento do exterior”. In: *Ditos e escritos III — Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Manoel Barros da Motta (Org.). Trad. Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009, p. 240-241. Sobre recorrência na literatura do século XX desse niilismo linguístico levado à extenuação e (ao estereótipo) faz-se referência a TESTA, Enrico. *Heróis e Figurantes. O personagem no romance*. São Paulo: Rafael Copetti Editor, 2019, p. 15-48; ver também TESTA, Enrico. “Vozes trazidas por alguma coisa: a solidão da linguagem”. In: PETERLE, Patricia; SANTURBANO, Andrea. *Resíduos do humano*. São Paulo: Rafael Copetti Editor, 2018, p. 7-30.

Letteraria, entre 1946 e 1947, ele mostra alguns pontos de contato com a visão da linguagem apenas descrita:⁷³ sublinha como a relação entre nome e objeto seja dominada por uma “lei da impenetrabilidade”; como os vocábulos que tentam ser “a definição de uma coisa” sejam o sintoma da “mais louca das nossas humanas loucuras”: limitar “um infinito; aquele infinito ou mistério que é uma coisa em si”; como o processo de nomeação se tenha transformado, com seu proliferar, numa prisão: um se perder “na floresta das palavras” sem possibilidade de saída ou de alcançar uma verdade. Nesses anos, contudo, Caproni ainda confia nas palavras da poesia: “de emoção” capaz de gerar “uma realidade” que, alternativa ao real, alcança “a origem e a originalidade (na primeira pronúncia)”.⁷⁴

Tal convicção durará pouco. Também aqui a virada parece se colocar em *Il passaggio d'Enea*. A reflexão sobre o “nome” (verdadeira palavra-chave do livro) vivida no embate com a experiência da guerra e de sua violência (“Ah os nomes por eterno abandonados / nas pedras”⁷⁵ é o início do primeiro poema de “Lamenti”) faz com que se perceba cada vez mais a aguda divergência entre indizibilidade de certas provas da história e da vida e a invenção da “relva fácil das palavras”,⁷⁶ que parece ficção ou engano. *Il passaggio d'Enea* é o livro da encenação das “palavras mortas”, do “infinito / caos dos nomes já vazios”, da irrisão do “Pastor de palavras” e da sua impotência (“a tua voz / o que pode”), da percepção de que tudo que se tenta dizer, do mundo, se dissolve no “respiro de um nome” ou em “nomes vãos”.⁷⁷ Com a única exceção, talvez, para a seção “Versi livornesi” de *Il seme del piangere* (em que a palavra *deve*, pelo objetivo que persegue, readquirir confiança em si mesma), esse tema se fará recorrente nos livros seguintes. Até atribuir à palavra um papel totalmente negativo: com um radicalismo próximo

⁷³ Vejam-se, a partir da leitura do primeiro dos “Lamenti”, as considerações desenvolvidas por Caproni numa entrevista radiofônica em 24 de janeiro de 1988: “Aqui começa a aflorar, exatamente essa minha desconfiança na palavra, esse meu, chamemos assim, nominalismo, não? De longe aparentável com o de Roscellino, que agora está de moda, com Blanchot e outros teóricos, não? Mas eu já a sentia naqueles tempos essa insuficiência da palavra: o meu ideal era o de escrever no pentagrama, enfim, ir além da palavra; para mim, justamente... escrevi exatamente o que depois escreveu Blanchot: a palavra dissolve o objeto, cria uma outra realidade que não é aquela verdadeira, se existe, que falta”. In: CAPRONI, Giorgio. “*Era così bello parlare*”. *Conversazioni radiofoniche con Giorgio Caproni*. Pref. Luigi Surdich. Genova: il melangolo, 2004, p. 164.

⁷⁴ Os ensaios citados são “Il quadrato della verità” (*La Fiera Letteraria*, 27 de fevereiro de 1947) e “La precisione dei vocaboli ossia la Babele” (*La Fiera Letteraria*, 22 de maio de 1947), CAPRONI, Giorgio. *A porta morgana: ensaios sobre poesia e tradução*. Organização e tradução de Patricia Peterle; prefácio de Enrico Testa. São Paulo: Rafael Copetti, 2018, p. 75, 76 e 79. Antes em *La scatola nera*. Pref. Giovanni Raboni, Milano: Garzanti, 1996 e em *Prose critiche 1934-1989*. Org. Raffaella Scarpa, pref. Gian Luigi Beccaria, Torino: Arago, 2013.

⁷⁵ CAPRONI, Giorgio. *L'opera in versi*. Op. cit., p. 115. “Ahi i nome per l'eterno abbandonati / sui sassi”.

⁷⁶ Idem, p. 125. “erba facile delle parole”.

⁷⁷ Idem, p. 115, 117, 118, 121, 138. “parole morte”; “l'infinito / caos dei nomi ormai vacui”; “respiro d'un nome”; “nomi vani”.

a certas pontas extremas do pensamento niilista e com tangências significativas com os autores citados anteriormente, ela é equiparada ao mal, ao vazio, à morte, à Besta perseguida em *Il conte di Kevenhüller*. Não é nossa intenção seguir o desenvolvimento do tema em todas as suas articulações e nos colocarmos nas pegadas da “ónoma” que “não deixa rastro”^{78,79}. É suficiente, nesse sentido, trazer os famosos versos de “Le parole” [As palavras], de *Il franco cacciatore*: “As palavras. É certo. / Dissolvem o objeto. // Como a névoa as árvores, / o riacho: a barça”;⁸⁰ e acentuar como aqui Caproni pague talvez seu pedágio mais alto para certos paradigmas do século XX “negativo”; e, enfim, colocar uma questão: tal sentimento da substancial inadequação da linguagem e de suas valências “mortuárias” como se resolve concretamente na feita formal e na textualidade da poesia? Aqui — se poderia logo dizer — o que Caproni assume como dívida da cultura de seu século, imediatamente o restitui com um crédito multiplicado por resultados expressivos que parecem, cada vez mais, de absoluta originalidade. Vamos tentar demonstrar isso através de uma ‘amostra’: a leitura de “L’Idalgo” [O Fidalgo], um dos poemas mais bonitos de *Il muro della terra*:

L’IDALGO

Deo optimo maximo

“Ma,” domandai (il vinaio
si forbiva la bocca
col pollice), “che ne è,” domandai,
“di quel vecchio (alto,
bell’uomo — un cappellaio,
credo) che tutte le sere
(lo chiamavano l’Idalgo)
“Salute a lei!” squillava
sollevando il bicchiere?”

L’altro, che ricontava
e ricontava sul banco
il contante, “ah Franco,
già...” ma io intanto
(io intanto) io dove ormai svagavo

⁷⁸ Idem, p. 569. “ónoma”; “non lascia orma”.

⁷⁹ Um estudo já realizado em outros momentos. Para *Il conte di Kevenhüller*, ver TESTA, Enrico. *Per interposta persona. Lingua e poesia nel secondo novecento*. Roma: Bulzoni, 1999, p. 79-98. E também a articulada exposição desse tema, numa profícua comparação com a diferente posição de Mario Luzi, desenvolvida por BECCARIA, Gian Luigi. *L’orme della parola*. Milano: Rizzoli, 2013, p. 29-86, especialmente em p. 78-86.

⁸⁰ CAPRONI, Giorgio. *A coisa perdida*: Agamben comenta Caproni. Trad. e org. Aurora Fornoni Bernardini. Florianópolis: Editora da UFSC, 2011, p. 235; CAPRONI, Giorgio. *L’opera in versi*. Op. cit., p. 460. “Le parole. Già. / Dissolvono l’oggetto. // Come la nebbia gli alberi, / il fiume: il traghetto”.

con la mia mente — dove
 finivano le parole
 distratte, al grido
 (“Salute a lei!” squillava)
 già alzato dal rimorchiatore
 allo scalo?... Udii,
 di piombo, cadere le ore
 dalla Torre. Pagai.
 Uscii. E mai,
 mai io (un cappellaio,
 certo; bell’uomo) mai,
 nel buio di quelle gialle
 luci d’acqua, mai
 io avevo avuto più freddo
 nel mio gabbano — il solo
 ricordo che di mio padre morto
 (lo chiamavo l’Idalgo)
 quel giorno, come ogni altro, ancora
 mi coprisse le spalle.⁸¹

O FIDALGO

Deo optimo maximo

“Mas,” perguntei (o vinheiro
 se limpava a boca
 com o polegar), “o que houve,” perguntei,
 “com aquele velho (alto
 belo homem — um chapeleiro,
 creio) que todas as noites
 (chamavam-no Fidalgo)
 “Saúde ao senhor, tilintava
 levantando o copo?”

O outro, que recontava
 e recontava no balcão
 o dinheiro, “ah Franco,
 sim...” mas eu no entanto
 (eu no entanto) eu por onde já divagava
 com minha mente — onde
 findavam as palavras
 distraídas, no grito
 (“Saúde ao senhor”, tilintava)
 já alto do rebocador
 nas docas?... Ouvi,
 de repente, caírem as horas

⁸¹ CAPRONI, Giorgio. *L’opera in versi*. Op. cit., p. 296-297.

da Torre. Paguei
 Sai. E nunca,
 nunca eu (um chapeleiro,
 sim; belo homem) nunca,
 no breu das amarelas
 luzes d'água, nunca
 eu tinha sentido mais frio
 no meu capote — a única
 lembrança que de meu pai morto
 (eu o chamava o Fidalgo)
 aquele dia, como qualquer outro, ainda
 me cobrisse as costas.

A estrutura compositiva do poema, que profundamente faz uso — como várias vezes demonstrado — de módulos estranhos aos estereótipos do lirismo (a invenção de um personagem, o discurso indireto, a dialética entre este último e o deambular da “mente” do eu), é contrapontuada (mesmo se em medida inferior a outros casos mais macroscópicos) por uma série de fraturas ou, caso se prefira, por autênticas “fissuras” textuais encontráveis, em síntese, nos seguintes traços: incisos e parentéticas; abertura ex-abrupto com *Ma* [Mas]; frases uniproposicionais; inclusão do discurso alheio no discurso direto; aspectos paragrafemáticos: dêiticos exofóricos (em outros textos totalmente irrecuperável pelo referente); ambiguidade do clítico *lo* [o], no verso 31; efeitos de modulação e ‘de preenchimento’ e interjeições (*credo* [creio], *già* [já], *ah* [ah], *certo* [certo]) que, em sua maioria contrários ao código poético da palavra “absoluta”, fazem com que o discurso assuma um andamento não direto, mas — como é na voz, também interior — sinusoidal. É o repertório, bem conhecido, da fenomenologia da fragmentação ou “desconstrução”. A essas podem ser acrescidas as várias outras estratégias do ‘vazio’, ao longo dos anos e em outros momentos: a particular *mise en page*,⁸² a contratura formal dada pelos versos breves, pelo encadeamento, pelos versos em desnível, pela parcimônia lexical e, em geral, pela sintaxe quebrada com grande relevância das disjunções e das interrogações em duplas que prospectam possibilidades alternativas que se arrebentam no muro aporético.⁸³ Sinais do vazio, em suma.

Mas há ainda algo a mais. É encontrável na poesia também uma outra “força” ou tensão: sua textualidade se ampara em uma série de retornos tanto próximos quanto distantes: veja-se o retorno no final, no verso 31, de “lo chiamavo

⁸² Sobre *mise en relief* do espaço tipográfico e sobre os usos da pontuação na poesia caproniana, cf. TONANI, Elisa. *Punteggiatura d'autore. Interpunzione e strategie tipografiche nella letteratura italiana dal Novecento a oggi*. Firenze: Franco Cesati Editore, 2012, p. 283-310.

⁸³ Sobre tudo isso, cf. TESTA, Enrico. “Giorgio Caproni, ‘Ad portam inferi’”. In: CARUSO, Carlo e SPAGGIARI, William. (org.). *Filologia e storia letteraria. Studi per Roberto Tissoni*. Roma: Edizioni Storia e Letteratura, 2008, p. 653-660, especialmente, p. 654-657.

l'Idalgo" já no verso 7; a retomada de "cappellaio" e "bell'uomo" entre os versos 5 e os versos 24-25; o grumo iterativo de "ricontava / ricontava sul banco / il contante" nos versos 10-12; a *reduplicatio* "io intanto / (io intanto)" nos versos 13-14; a reproposição de "Salute a lei! squillava" do verso 8 ao verso 18 (desta vez no subtom harmônico da parentética); a anáfora de "dove" nos versos 14 e 15; o repique, entre o verso 23 e o verso 28, de "mai", "mai io", "mai", "mai io", que quase imita o "cadere" das horas "della Torre". Uma série de elementos que constitui, a um só tempo, uma harmônica cadência percussiva e uma travatura da textualidade.

Em outros termos: é como se se aqui, para usar talvez uma esquisita metáfora de alfaiate, o discurso poético se constituísse sobre um dúplice plano: *tecido e forro*. O tecido está desfiado, cortado pelas formas da "linguagem lacerada",⁸⁴ pelos sinais do vazio, pelos fenômenos da fragmentação; o forro é dado, entretanto, por um nível de continuidade e progressão semântica, com anáforas e vários tipos de retomada, que adere ao domínio profundo da textualidade. O primeiro nível, mais exposto e evidente, interage e, de algum modo, se sustenta (evitando assim reultados de *obscurisme*) no segundo,⁸⁵ que é com frequência extremamente simples. Tomemos como exemplo os versos 2-10 de "Versi controversi",⁸⁶ em

⁸⁴ CAPRONI, Giorgio. *L'opera in versi*. Op. cit., p. 620. "linguaggio lacerato".

⁸⁵ Talvez não seja totalmente inútil lembrar, para entender os exemplos trazidos, que na linguística textual, com "tema" se entente o ponto de partida da comunicação, o dado conhecido, enquanto com "rema" se indica o desenvolvimento do tema, o dado novo. Um caso que se aproxima do anterior é "Foglie" em *Il franco cacciatore*: "Quanti se ne sono andati... // Quanti. // Che cosa resta. // Nemmeno / il soffio. // Nemmeno / il graffio di rancore o il morso / della presenza. // Tutti / se ne sono andati senza / lasciare traccia. // Come / non lascia traccia il vento / sul marmo dove passa. // Come / non lascia orma l'ombra / sul marciapiede. // Tutti / scomparsi in un polverio / confuso d'occhi. // Un brusio / di voci afone, quasi / di foglie controfiate / dietro i vetri. // Foglie / che solo il cuore vede / e cui la mente non crede." [Quantos se foram... // Quantos. // O que resta. // Nem / o sopra. // Nem / o arranhão do rancor ou a mordida / da presença. // Todos / se foram / sem deixar traços. // Como / não deixa traços o vento / no mármore onde passa. // Como / não deixa marcas a sombra / na calçada. // Todos / desaparecidos numa poeira / confusa de olhos. // Um sussurro / de vozes áfonas, quase / de folhas a contra-fôlego / atrás dos vidros. // Folhas / que só o coração vê / e nas quais a mente não acredita], CAPRONI, Giorgio. *L'opera in versi*. Op. cit., p. 447-448. A trama iterativa (o entrelaçamento do "forro") é aqui especialmente aparente: da epanadiplose inicial de "Quanti" à anáfora de "Nemmeno" (versos 2 e 3), pela retomada à distância, entre o verso 1 e o verso 6, de "se ne sono andati" e, entre o verso 5 e o verso 11, de "Tutti" até a réplica de "senza / lasciare traccia", versos 6-7, em "non lascia traccia" verso 8. E ainda: a anáfora de "Come" (em posição particularmente exposta) nos versos 7 e 9 e a tematização de "Foglie" no verso 16 que, já anunciada pela similitude "quase / di foglie" nos versos 14-15, retoma ainda o título, "encerrando" assim o texto, com todos seus estilhaços gramaticais, num duplo laço: um vaso harmônico de fragmentos discursivos.

⁸⁶ CAPRONI, Giorgio. *L'opera in versi*. Op. cit., p. 621. "Mare / sempre di fortuna. // Luce. // Vivi spari di luce / negli occhi ingombri di boschi / e di gabbiani... // A un passo... // A un passo da dove?... // Il dove / non esiste?... // Esiste / — fra la palpebra e il monte — / tutta quest'erba felice / di nessun luogo...".

Il conte di Kevenhüller: “Mar / sempre de fortuna. // Luz. // Vivos disparos de luz / nos olhos embotados de bosques / e de gaivotas... // A um passo... // A um passo de onde?... // O *onde* / não existe?... // Existe / — entre a pálpebra e o monte — / todo esse verde feliz / de nenhum lugar...”. Seguem à tematização direta de “Luz” sua mínima expansão em “Vivos disparos de luz” e a introdução, adicional, de uma nova microsequência: “A um passo...”, que, por anadiplose (ou, com terminologia linguística-textual, por progressão linear), se torna núcleo do enunciado seguinte: “A um passo de onde?...”. Aqui o último termo, “onde”, se duplica assumindo o papel de tema de outro enunciado que se encarrega de predicar com o verbo uma nova propriedade: “O *onde* / não existe?...”; verbo que, por sua vez, abre, passando do papel de rema ao de tema, outra sequência. Um tipo de progressão temática extremamente simples, em que as razões da “quebra” (do ponto de vista gramatical: o tecido) não devem ser separadas daquelas (do ponto de vista textual e informativo: o forro) do “amarrado”.⁸⁷

Descontínuo e contínuo, em suma, interagem entre si numa espécie de irônica contradança gramatical e informativa. Em síntese: uma conversão expressiva de estruturas textuais de extrema simplicidade que, de um lado, estão em tensão com a partição a-prosódica e a fragmentação gramatical e que, do outro, se apresentam funcionais por razões tonais complexas e por questões semânticas voraginosas. Assim, também dessa forma (uma trama em que se apertam todos os fios do discurso poético) Caproni talvez tenha ido *além* do século XX, suas convenções e seus mitos estilísticos. Sem nunca esquecer — do início ao fim de sua história poética — que a aposta no jogo da literatura é sempre a existência.

Tradução de Francisco Degani

⁸⁷ O módulo em progressão linear apenas analisado é muito frequente. Por exemplo os primeiros cinco versos de “Sospetto” [Suspeito] em *Il conte di Kevenhüller*, que podem ser descritos, em extrema síntese, nos seguintes termos: a partir da “água” (antecipada pela conexão “enciclopédica” de “lago” e tematizada no frequente *ex-abrupto*) se transita entre a inscrição remática de uma propriedade sua: a “dureza”, que, depois do tematizante selo iterativo, é atribuída — outra expansão remática — aos “mortos”: “Olhava o lago. // A água. // A dureza da água. // Ruía na dureza. // A dureza dos mortos / que tem orelhas de urtigas.” [Guardavo il lago. // L’acqua. // La durezza dell’acqua. // Franavo nella durezza. // La durezza dei morti / che hanno orecchi d’ortiche.]

“Enfasi a parte” e o silêncio da palavra

Anna Dolfi

1. O segundo tempo caproniano, que podemos considerar ter se iniciado, depois de *Il passaggio d'Enea* [A passagem de Enéas], com *Il seme del piangere* [A semente do pranto], é marcado por um refinamento do sentido da labilidade das coisas, por um toque, aparentemente blindado, mas na realidade capilarmente impregnado pela ausência. Se, como lembra Caproni, “na origem dos meus versos [...] está a juventude e o gosto quase físico pela vida, esfumado por um vivo sentimento da labilidade das coisas, da fugacidade: *coup de cloche*, como dizem os franceses, ou pela contínua sensação da presença, em tudo, da morte”,¹ não resta dúvida de que, mais do que aconteceu com os “Sonetti dell’anniversario” [Sonetos de aniversário] e com “Anni tedeschi” [Anos alemães],² é com o “arejado” livro de Annina³ em que vida e morte, coexistindo pela última vez juntas (até mesmo em suas traduções “alégóricas”: juventude e beleza de um lado, indistinta angústia e intuição/consciência de perda, do outro), fazem entrever uma solução impossível, além da oferta de uma última desesperada e paradoxal capacidade de canto. Como se, havendo nesse livro uma espécie de milagrosa perfeição formal (mesmo tendo atingido o equilíbrio entre elementos estilísticos e figurativos e sua respectiva dosagem interna: o equilíbrio entre “a juventude, o gosto quase físico pela vida” e “o sentimento da labilidade das coisas, da sua fugacidade [...] *coup de cloche* [...] ou contínua sensação da presença, em tudo, da morte”), o peso da balança fosse destinado a pender inexoravelmente, e num modo cada vez mais nítido, na direção sombria do apelo fúnebre, mortuário. Nessa linha, o *Congedo del viaggiatore cerimonioso* [Despedida do viajante cerimonioso] constituiria um passo mais à frente para dar vida (de *Il muro della terra* [O muro da terra], através de *Il franco cacciatore* [O franco caçador] e *Il conte di Kevenhüller* [O conde de Kevenhüller], até *Res Amissa*)⁴ à última fase caproniana do canto desmoronado, da dissonância, dos espaços vazios, da afasia. Um Caproni que substitui as “cores vermelhas” da Etrúria, os fortes cromatismos ritmados em

¹ CAMON, Ferdinando. *Il mestiere di poeta*. Milano: Lerici, 1965, p. 128. “all’origine dei miei versi [...] c’è la giovinezza e il gusto quasi fisico della vita, ombreggiato da un vivo senso della labilità delle cose, della loro fuggevolezza: *coup de cloche*, come dicono i francesi, o continuo avvertimento della presenza, in tutto, della morte”.

² As duas seções fazem parte respectivamente de *Cronistoria* (1942) e *Il passaggio d'Enea* (1956).

³ A referência é a *Il seme del piangere* (1959).

⁴ CAPRONI, Giorgio. *Res Amissa*. Org. Giorgio Agamben. Milano: Garzanti, 1991 (cito a partir desta edição, visto a diferente variante do texto. Para as outras coletâneas capronianas, a referência é *L’opera in versi*. Edição crítica organizada por Luca Zuliani, Introdução de Pier Vincenzo Mengaldo, Cronologia e Bibliografia de Adele Dei. Milano: Mondadori, “I Meridiani”, 1998).

audazes sinestésias, os tempos e os lugares nitidamente caracterizados e nomeados da poesia juvenil (que chega de todo modo até os anos 1950, estendendo-se com a Livorno de Anna Picchi até quase o limiar da década seguinte) no mundo monocromático e nu dos não-lugares e dos não-tempos que são o pano de fundo dos poemas dos trinta anos seguintes.

Ainda que, mesmo querendo reconhecer a *Il seme del piangere*, no arco completo da obra caproniana (e também, justamente em relação aos elementos inventivos e técnicos completamente particulares que o caracterizam) uma espécie de posição central, eis que dois elementos completamente novos (junto a uma cantabilidade mais acentuada e aparentemente fácil: o exato oposto do significado profundo pressuposto) intervêm para endereçar esse livro para a futura poesia. Por um lado, uma espécie de inevitável fragmentação poética, que tornará, de fato, impossível ou extremamente arriscado ler um texto poético separado dos outros, sobretudo quando contíguos, pois um é premissa do outro, contracanto, realização (pode-se pensar no efeito em um leitor despreparado ou medianamente informado de um fragmento como “Foi a única vez que Annina / viajou com passagem de Primeira”);⁵ do outro, a criação de um *eu* poeta, ou até mesmo de um protagonista desdobrado em outro de si, pronto para entrar em cena como um ator apartado (destinado a uma participação sempre parcial e culpada).⁶

Depois da mediação *stilnovista* e cavalcantiana da alma/poesia (que havia permitido em *Il seme del piangere* a criação do filho/namorado e da mãe/menina), a palavra poética tenderá cada vez mais a se retirar nos textos posteriores (com exceções ainda para as prosopopeias de *Congedo del viaggiatore cerimonioso*), até configurar Caproni como um dos nossos mais sábios estrategistas do silêncio na poesia. Ou melhor, a dar a impressão (a partir de *Il muro della terra*) de que a poesia tenha se tornado para ele uma espécie de ruptura trabalhosa, cortante e inevitável, de um silêncio que já se tornou condição natural. As palavras, portanto, se equilibram entre levidade fonética (as rimas que ainda retornam, a genial “leveza”, até “alegria” da criação) e o silêncio — em todo sentido — preexistente e circunstante que as atrai, e em que caem, quase imediatamente envolvidas pela névoa ou presas no gelo. E são palavras que às vezes imitam um discurso (é possível pensar nos longos monólogos em *Congedo del viaggiatore cerimonioso* ou nas perguntas e reflexões *à haute voix* dos livros seguintes, às quais falta quase sempre uma resposta), mas que mais frequentemente, especialmente nos últimos anos, atestam sua impossibilidade, enquanto dilatam com as reticências, os versos breves, as frequentes indicações de espaços, o *sentido* de uma vocalização poética que se fez testemunho nu da estase e impossibilidade de conhecimento. A história

⁵ CAPRONI, Giorgio. *L'opera in versi*. Op. cit., p. 211. “Fu l'unica volta che Annina / viaggiò col biglietto di Prima”.

⁶ Sobre o tema do desdobramento (do *mézigue*) valeria a pena se deter e trabalhar mais, no momento, nestas páginas, nos contentaremos em apenas delineá-lo.

da escrita do livro, segundo Jabès, como tomada da consciência de um grito,⁷ nada mais.

A minha ambição, ou vocação, foi sempre outra: conseguir, através da poesia, descobrir, procurando a minha, a verdade dos outros: a verdade de todos. Ou, querendo ser mais modesto, e mais preciso, uma verdade (uma das tantas verdades possíveis) que possa valer não somente para mim, mas também para todos aqueles outros “mézigues” (ou “eu mesmos”) que formam o meu próximo, do qual eu não sou senão uma das tantas células vivas.⁸

[A minha poesia...] mira cada vez mais [...] ser uma alegoria da vida com tudo o que a própria vida tem de inquietante.⁹

São essas as palavras de Caproni, em que se pode então lembrar do poeta que fica sozinho com suas palavras “vazias”, “paralisadas”, já bloqueado o “pedal melódico” do qual o poema “Le biciclette” [As bicicletas]¹⁰ havia falado. “A palavra. / A cilada. // Atenção! / São uma coisa só”;¹¹ nem o mundo moderno e a condição humana autorizam muito mais, depois de um resultado “de par para ímpar” de partida “perdida”.¹² Perdida também pela impossibilidade da poesia diante do absoluto do que existe (“Joguem fora / toda obra em versos ou em prosa. / Ninguém jamais conseguiu dizer / o que é, em sua essência, uma rosa”),¹³ mesmo sabendo que a palavra é a última coisa “inexistente” que exista.

2. É, então, a partir da *Il seme del piangere* (mais acentuadamente a partir de *Il muro della terra*) que se opera, como já acenado, uma redução semântica e métrica que impõe ao texto da poesia uma redução também nas intrusões do pré-linguístico (os lamentos) que haviam sido uma marca característica do primeiro Caproni. O que se conserva, e é ainda importante em *Congedo del viaggiatore*

⁷ Cf. JABÈS, Edmond. *Libro delle interrogazioni*. Milano: Elitropia, 1982.

⁸ BINI, Walter (org.). “Notizie e dichiarazioni di scrittori”. In: *La Rassegna della letteratura italiana*, 1981, 3, p. 423. “La mia ambizione, o vocazione, è stata sempre un’altra: riuscire, attraverso la poesia, a scoprire, cercando la mia, la verità degli altri: la verità di tutti. O, a voler essere più modesti, e più precisi, una verità (una delle tante verità possibili) che possa valere non soltanto per me, ma anche per tutti quegli altri ‘mézigues’ (o ‘me stessi’) che formano il mio prossimo, del quale io non sono che una delle tante cellule viventi”.

⁹ CAMON, Ferdinando. *Il mestiere di poeta*. Op. cit., p. 128. “[La mia poesia...] mira sempre più [...] ad essere un’allegoria della vita con tutto quanto ha di sgomentante la vita stessa”.

¹⁰ Em “Gli anni tedeschi” de *Il passaggio d’Enea*. CAPRONI, Giorgio. *L’opera in versi*. Op. cit., p. 127.

¹¹ De “La tagliola” [A cilada]. CAPRONI, Giorgio. *Res amissa*. Op. cit., p. 76. “La parola. / La tagliola. // Occhio! / Sono una cosa sola”.

¹² De “Risultanza” [Resultado]. Idem, p. 176.

¹³ De “Concessione” [Concepção]. Idem, p. 79. “Buttate pure via / ogni opera in versi o in prosa. / Nessuno è mai riuscito a dire / cos’è, nella sua essenza, una rosa”.

cerimonioso, depois se reduz um pouco, é o uso dos *à parte*, da voz íntima, afetiva, ou sussurrada ou patética, identificada sempre entre parênteses e que constitui um regular contraponto, uma espécie de pedal harmônico. Mas justamente esse pedal harmônico está sempre prestes a se extinguir ou a resistir ao limite do silêncio, se é verdade que, como sugeria o exergo de Annibal Caro, na premissa de *Il muro della terra*, que em um deserto não faz sentido esperar mensagens, “cartas de nós”. O silabado se impõe, junto ao tom calmo, tranquilo, moderado, sem exageros, permeado por uma componente de amarga ironia. A ênfase, excluída como forma locutória para o *eu* que fala, permanece às vezes ligada à proposição de personagens menores, mas vistos, por isso mesmo, com uma espécie de superior e piedoso sorriso. É o caso, emblemático, que propõe também um dos últimos textos publicado no póstumo *Res amissa*, que se refere justamente à ênfase (negada e afirmada a um só tempo) no texto e no título:

Enfasi a parte

“Enfasi a parte: *deo amisso*,
che altro può restare in terra
a far da coperchio all’abisso?”

Così, levato alto il boccale,
m’apostrofò il cantiniere
nel vuoto del locale.

Gli avevo chiesto da bere
per scaldarmi. Nient’altro.

Non gli risposi.

Nemmeno
sorrisi del suo latino.

Stavo male.

Era il giorno
— gelido — di Natale.¹⁴

Ênfase à parte

“Ênfase à parte: *deo omisso*,
o que mais pode ficar na terra
para servir de tampa ao abismo?”

Assim, levantando alto a caneca,
me apostrofou o cantineiro
no vazio do lugar.

¹⁴ Idem, p. 73.

Pedi-lhe algo pra beber.
Para me aquecer. Nada mais.

Não lhe respondi.

Nem ao menos
sorri do seu latim.

Estava mal.

Era o dia
— gélido — de Natal.

Uma vez que parece evidente que alguém de fora de tom solene, de voz alta e vibrante deve acompanhar aquele que, rompendo o silêncio, interpela o freguês enquanto levanta alto a caneca; mostrando omitir, com significativa omissão, o que está implícito no tema alto (de natureza requintadamente teológica) e na própria audácia da pronúncia, gritada, exatamente, assim, no vazio. Palavra, portanto, de certa solenidade (não por acaso o latim sublinha esse aspecto), fatalmente enfática (mas para o último, beckttiano,¹⁵ Caproni tem-se às vezes a impressão de que a única, nua, essencial voz possa por si só arriscar tocar o retórico)¹⁶ à qual se opõe o silêncio do personagem poeta, que não responde nem à pergunta nem ao brinde/saudação. Brinde que, para falar a verdade, se parece mais com um mallarmeano *toast funèbre*, se for verdade que propõe preponderantemente, entre solenidade e leveza, a perda (*deo omissio*), o vazio (“o que mais pode restar”) e o abismo. Reintroduzindo também a obsessão pela coisa perdida que, e não somente no título de seu último livro, deveria ser um ponto de retorno da reflexão caproniana.

Com o mesmo hábito de dizer e não dizer, declarar e despistar ao mesmo tempo, o próprio poeta se viu falando disso, dando definições distintas (o bem, a graça, a liberdade...), complementares, mas substancialmente obscuras e reticentes (“não é de todo modo, este último, o meu caso”):

Todos recebemos como doação algo precioso que em seguida perdemos irrevogavelmente. (A Besta é o Mal. A *res amissa* [a coisa perdida] é o Bem).¹⁷

¹⁵ Sobre o momento beckttiano de Caproni, ver BALDACCI, Luigi. “Versi tra sentimento e concetto”. In: *La Nazione*, 23 de janeiro de 1990 (Baldacci falava inclusive da figura reduzida ao mínimo na vida e na poesia).

¹⁶ Lembremos o que Camillo Sbarbaro, autor muito caro a Caproni, escreveu sobre esse tema: “É suficiente que haja necessidade para se expressar com um tom mais alto, com um gesto, para que o sentimento mais direto se contamine de ênfase, a ponto de se ter vergonha como de uma simulação” (SBARBARO, Camillo. *Fuochi fatui*. Milano-Napoli: Ricciardi, 1956).

¹⁷ Ver a carta de Caproni a Gianni D’Elia citada no prefácio de Giorgio Agamben, “Desapropriada maneira”. In: *Categorias italianas: estudos de poética e literatura*. Trad. Carlos Eduardo Schmidt

Pode acontecer a todos guardar tão ciumentamente uma coisa preciosa a ponto de depois perder a memória não somente do lugar em que foi colocada, mas também da exata natureza de tal objeto. É um tema, em sua aparente elementaridade, muito ambicioso, concordo, especialmente pelas “variações” que pode gerar. Seria, dessa vez, não mais a caça à Besta, como em *Il conte di Kevenhüller*, mas a caça ao Bem perdido. Um Bem totalmente deixado *ad libitum* do leitor, quem sabe identificável para um crente, com a Graça, visto que existe uma “Graça assimilável”. Com a graça ou quem sabe com algo do gênero. (Não é, de todo modo, este último, creio, o meu caso).¹⁸

Todos (sem lembrar de quem) recebemos um dom precioso e o guardamos tão ciumentamente a ponto de não lembrar mais onde e, até de qual dom se trate.¹⁹

Todos recebemos um dom. / Depois, não lembramos mais / nem de quem nem o que seria. / Só, conservamos dele / — pungente e sem perdão — / o espinho da nostalgia.²⁰

Enquanto, no feixe das interpretações sugeridas (capazes de suscitar, conscientemente, sugestivas “variações” poéticas) o que havia de comum eram as preciosidades, o caráter do dom (e dom originário) e a perda por esquecimento, quase *ab origine*. Mas excluindo, com sábia malícia, justamente a interpretação mais facilmente resolvível (aquela da graça; que se pode seguir até os limiares do pelagianismo caproniano)²¹ para autorizar toda multiplicação (mesmo

Capela, Vinícius Nicastro Honesko. Florianópolis: Editora UFSC, 2014, p. 115. “Tutti riceviamo in dono qualcosa di prezioso che poi perdiamo irrevocabilmente (La Bestia è il Male. La *res amissa* [la cosa perduta] è il Bene)”.

¹⁸ “Entrevista de Domenico Astengo”. In: CAPRONI, Giorgio. *Il mondo ha bisogno dei poeti 1948-1990*. Org. Melissa Rota, pref. Anna Dolfi. Firenze: Firenze University Press, 2015, p. 400. “Può capitare a tutti di riporre così gelosamente una cosa preziosa da perdere poi la memoria non soltanto del luogo dov’è stata collocata, ma anche della precisa natura di tale oggetto. È un tema, nella sua apparente elementarità, molto ambizioso, ne convengo, specie per le ‘variazioni’ che può generare. Sarebbe, questa volta, non più la caccia alla Bestia, come nel *Conte di Kevenhüller*, ma la caccia al Bene perduto. Un Bene del tutto lasciato *ad libitum* del lettore, magari identificabile, per un credente, con la Grazia, visto che esiste una ‘Grazia assimilabile’. Con la grazia o con chissà che altro genere. (Non è comunque, quest’ultimo, il caso mio, credo)”.

¹⁹ Ver algumas notas autógrafas do poeta (citadas aqui livremente), registradas no aparato organizado por Agamben. CAPRONI, Giorgio. *Res amissa*. Op. cit., p. 205.

²⁰ “Generalizzando” [Generalizando]. CAPRONI, Giorgio. Idem, p. 46. “Tutti riceviamo un dono. / Poi, non ricordiamo più / né da chi né che sia. / Soltanto, ne conserviamo / — pungente e senza condono — / la spina della nostalgia.”

²¹ Agamben fala em relação a Caproni de ateologia poética, de um pelagianismo levado ao extremo, de uma graça perdida desde sempre, sustentando que: “será preciso notar como em Caproni a tradição da ateologia poética (Caproni diz também ‘patoteologia’) da modernidade chega ao seu êxito supremo — ao seu colapso”. AGAMBEN, Giorgio. “Desapropriada maneira”. In: *Categorias italianas: estudos de poética e literatura*. Op. cit., p. 118.

aquela delineada por Agamben da vida, da linguagem e da poesia na forma da “inadequação” de um bem qualquer).²² Entre todas as anotações do poeta, certamente continua a intrigar mais, inclusive pelas sugestões possíveis e aplicáveis a tudo, aquela que além de “Res Amissa / Il contrario del Conte” [Res amissa / O contrário do Conde] registra “Centro *La perdita*” [Centro *A perda*].²³ Voltaremos sobre isso mais adiante. Aqui, no entanto, é preciso lembrar que “Enfasi a parte” traz a data de 24 de novembro de 1989 (data, então, de fato, de poucos meses antes de sua morte, uma das últimas líricas do poeta), e que teve uma gênese bem conturbada e ligada à de outros textos da época.²⁴ A “coisa perdida”, entretanto, até mesmo nos limites (que é oportuno não esquecer) de identificação momentânea e hipotética, parece colocada de forma clara e inexpugnável (mas algo de análogo também acontecera com a “liberdade”, se se acredita nas versões que antecedem a definitiva versão de “Res Amissa”, a lírica que dá título ao livro): e se trata, desta vez, de Deus (“Enfasi a parte, *deo omisso*”). Mas os papéis logo se embaralham, quando uma breve prosa trazida pelo organizador da obra completa, Luca Zuliani, marca que a presença de Deus é no fundo “questão secundária”. O difícil é estabelecer, admitida sua existência, sua relação com o homem;²⁵ e outra poesia, “Il teologo pone” [O teólogo põe], desloca para a graça o objeto da busca, mas para multiplicá-lo logo depois numa perda maior, não melhor identificada, perda maior exatamente porque desprovida de qualquer identificação possível (“O teólogo põe / uma graça admissível. / Mas qual outra admissão / mais dura (mais terrível) / daquela do dom que resta / — para sempre — incompreensível?”).²⁶

²² “[...] *res amissa* não passa da inadequação e da impossibilidade de representação do bem (seja ele, por sua vez, natureza ou graça, vida ou linguagem, ou mesmo liberdade, conforme se lê no primeiro esboço do poema [...] a *res amissa* é tão somente a Besta tornada definitivamente inapropriável”. Idem, p. 31. No texto em “La cosa perduta e la malinconia” foi sugerida uma possível correspondência da coisa perdida com a inocência/juventude (que se relaciona com a mulher/mãe/rima). In: DOLFI, Anna. *Caproni, la cosa perduta e la malinconia*. Genova: San Marco dei Giustiniani, 2014, p. 7-25.

²³ Cf. as notas do poeta (registradas no aparato ao final de *Res amissa*. Op. cit., p. 205-206).

²⁴ Faz-se referência à preciosa ficha de Agamben: “O manuscrito [...] apresenta pelo menos quatro versões, cheias de correções autógrafas. A primeira, a única com o título, é datada 11-8-1989 e se entrelaça com as notas das quais nascia o contemporâneo *Il teologo pone*, que radicaliza fazendo do próprio Deus a *res amissa*, cuja perda escancara definitivamente o abismo de Apocalipse, 20. Nas versões seguintes, o terceto inicial é posto nos lábios de um típico cantineiro caproniano (talvez ele mesmo, como o fornecedor de *Mancato acquisto*, extrema, quase extinta figura de Cristo) que interroga sarcasticamente o poeta; enquanto o tema do dom perdido parece já mergulhado no de um pedido apenas formulado (“pedi-lhe algo pra beber”). Transcrevemos o manuscrito da última versão, datado de 24-11-89 [...]. Note-se que o autor, talvez insatisfeito, copiou numa folha [...] uma versão drasticamente abreviada que apresenta somente o primeiro terceto” (Idem, p. 212).

²⁵ Idem, p. 65.

²⁶ Idem, p. 69. “Il teologo pone / una ‘grazia ammissibile’. / Ma quale altra ammissione / più dura (più terribile) / di quella del dono rimasto / — per sempre — inconoscibile?”.

Em relação a “Mancato acquisto” [Compra frustrada], o contexto espaço-temporal é substancialmente análogo ao de “Enfasi a parte”, só que o lugar no qual o personagem que diz *eu* retorna depois de uma longa ausência parece deserto também para o taberneiro, que, somente no final, se revelará (por interposta e substituída pessoa: trocada a gestão, morto o pai), se mostrando, enfim, depois de um longo pedido:

Apparve (sulla trentina,
di strano colorito) un tizio
(certo, di razza non latina)
da me mai prima visto
né conosciuto.

“Mi chiamo”,
mi fece, “Gesù Cristo.

Da tempo qui è cambiata gestione.

Venni con mio padre.

Sono anni.

Mio padre è morto.

Ora,
come voi stesso vedete,
son solo nella conduzione
dell'esercizio.

Comunque,
eccomi a voi.

Chiedete,
e cercherò d'esser pronto
a soddisfarvi.

[...]

Salderete
come e quando vorrete”.

.....

Lo guardai.

Crollai il capo.

Aveva pur parlato,
è indubbio, a chiare e oneste note.

Ma allora, perché uscii a mani vuote? ...²⁷

²⁷ Idem, p. 70.

Apareceu (por volta dos trinta
de estranho o colorido) um sujeito
(é certo, de raça não latina)
por mim nunca antes visto
nem conhecido.

“Me chamo”,
disse, “Jesus Cristo”.

Há tempos aqui mudou a gestão.

Vim com meu pai.

Há anos.

Meu pai está morto.

Agora,
como o senhor mesmo vê
estou só na condução
do negócio.

Mesmo assim,
estou aqui.

Peça,
e tentarei estar pronto
para satisfazê-lo.

[...]

Pagará
como e quando quiser”.

.....

Para ele olhei.

Meneei a cabeça.

Ele tinha falado,
sem dúvida, clara e honestamente.

Mas então, por que saí de mãos vazias?

Os dois poemas, de fato, mesmo prescindindo da posição que os mantêm um seguido do outro (“Mancato acquisto”, “Enfasi a parte”), provavelmente por escolha arbitrária do organizador, apresentam uma sucessão inegável, a ponto de se poder conjecturar que o cantineiro do nosso “Enfasi a parte” outro não seja que aquele jovem, com cerca de trinta anos, que interpela o freguês lembrando da morte do pai (Deus) e o conseqüente vazio. Também o pedido (“Pedi-lhe algo para beber”) poderia ser resposta à genérica pergunta formulada no tom,

apenas grave, do poema anterior. O poema se conclui, assim, provavelmente também desta vez, e depois de uma explícita pergunta, com uma saída de mãos vazias, no frio da noite. Os dois textos (e outros textos capronianos espalhados nas coletâneas anteriores) pareceriam, então, se alinhar com a teologia da secularização ou da morte de Deus (mas em outros lugares poder-se-ia também falar de afasia e agnosia, de agnosticismo combinado com ceticismo teórico e ateísmo prático; só para tirar de uma vez por todas a vontade/audácia dos intérpretes de uma qualquer possível definição). O certo é que o resultado da perda das certezas (além de se traduzirem praticamente num exaltado apego aos objetos, às coisas, às pessoas familiares: encontramos testemunho preciso disso nos versos de Caproni) é o triunfo da *contradictio in terminis*, a persistência daquela contradição formal que vê continuamente o uso de termos antitéticos que resumem a oposição fundamental entre ser e não ser. E não se pode nem pedir mais a um poeta que se quis por profissão filósofo, também no convite, pacato, equilibrado da não exaltação de seu negativo (“Tudo ainda está / (lembre-se!) para ser demonstrado”).²⁸

Nos contentaremos, portanto, em dizer que “Enfasi a parte” (assim como tantos outros poemas do último Caproni) se qualifica como variações sobre o tema da perda, da ausência (tema intimamente caproniano, pelo menos desde os “Sonetti dell’anniversario”, também quanto dito, como nos últimos livros — mas isso faz crescer o *pathos* interior —, nos tons do minueto, do *allegretto con brio...*), e que tal tema se liga potentemente ao da orfandade (a orfandade do homem sem Deus, a mesma de Jesus abandonado pelo pai). Uma orfandade criada, para o homem, mais do que pela ausência, pelo não reconhecimento, que é abandono transportado à origem como *a priori* fora do tempo (“Em terra de desgarramento. / *Allegretto con brio*. / É este o movimento / certo, para que eu também / possa dizer do tormento / do poeta: o letal / eterno seu roimento / de filho natural”,²⁹ “Pobre enjeitado [...] Largado pela mãe. / Nunca viu nem conheceu o pai. // Assim compadecia-se o poeta, / seu semelhante da A a Z”).³⁰ Também não é de espantar que um abandono ou recusa desse tipo gere insegurança no “onde” e no “quando”, nos tempos e lugares, determinando depois uma estranheza concernente a tempos e lugares como efeito especular, necessário de não reconhecimento, desta vez ativo nas mãos do sujeito agente.

²⁸ Idem, p. 127. “Tutto rimane ancora” / (ricordalo!) da dismostrare”.

²⁹ CAPRONI, Giorgio. *A coisa perdida*: Agamben comenta Caproni. Trad. e org. Aurora Fornoni Bernardini. Florianópolis: Editora da UFSC, 2011, p. 295. “In terra di smarrimento. / *Allegretto con brio*. / È questo il movimento / giusto, perché anch’io / possa dire il tormento / del poeta: il letale / suo eterno rodimento / di figlio naturale”.

³⁰ “Il figlio di nessuno” [O filho de ninguém]. *Res amissa*. Op. cit., p. 49. “Povero trovatello! [...] Buttato via dalla madre. / Mai visto né conosciuto il Padre. // Così lo compiangeva il poeta, / suo simile dall’A alla Z”.

Também não se sabe bem de qual universo faça parte o cantineiro proposto por “Enfasi a parte” (independentemente da hipótese cristológica apenas delineada), simplesmente na reserva de outros análogos arquétipos,³¹ se pertença à terra do aqui ou do além. O copo pedido nesse poema poderia, enfim, não chegar, e quem fala e propõe um brinde fúnebre poderia ser um fantasma do “além-morte”. Mas a oscilação entre vida e morte, entre vida e não vida, entre ser e não ser (os fulcros sobre os quais nos interrogamos são os equivalentes aos do “nascimento”, da “morte”),³² é resultado óbvio da orfandade da qual se falava e que envolve a origem e o fim ao mesmo tempo. Também para o espelhamento entre o “mais futuro futuro” e o “mais passado / mais passado e remoto”,³³ visto que no fundo em toda barreira de um impedimento está provavelmente um espelho, que torna a equivalência entre as duas passagens ou continentes total. Quanto ao eixo vertical, aquele que vai do céu para a terra (também estes últimos em especular analogia e contraposição), “Enfasi a parte” nos remete ao leopardiano “abismo hórrido imenso” (não casualmente colocado na terra, naturalissimamente, aos pés do homem) e aos correspondentes céus baudelairianos de *Spleen e Le couvercle* (“Quand le ciel bas et lourd pese comme un couvercle”; “le ciel couvercle noir de la grande marmite”). Ligados, com certeza, esses céus à fenomenologia melancólica,³⁴ bem como à terra caproniana, lugar/paisagem o avesso do fechamento, origem *humour noir*.

A tampa, como aquilo que se aperta e fecha (é possível lembrar de Montale: “Uma pedra, um sulco / como funil [...] uma tampa no mundo”),³⁵ e o abismo, como aquilo que engole sendo pavorosamente aberto, encontram-se, em suma, coincidindo, mas como por efeito de um movimento horizontal progressivo de aproximação: os céus caídos como selam-se no vazio da inexistente existência. O efeito de asfixia acaba obviamente por ser total, enquanto a imagem divina se perde, sugada no nada (triturada por um céu/tampa, bem mais pesada do

³¹ “Quattro appunti, 3” [Quatro apontamentos, 3]. Idem, p. 44. “[...] morto ormai il bettoliere, / aspetto — ‘come se’ Nulla fosse — il solito / (già dileguato) bicchiere...” [[...] já morto o taberneiro, / o aspecto — ‘como se’ Nada fosse — o costumeiro / (já desaparecido) copo...].

³² “I cardini” [Os fulcros]. Idem, p. 58. “Ma i cardini della nascita? // I cardini della morte?” [Mas o fulcro do nascimento? // O fulcro da morte?].

³³ “Due tempi dell’indicativo” [Dois tempos do indicativo]. Idem, p. 99. “Ormai superato nel vuoto / il più futuro futuro, / già ho stanza nel trapassato / più trapassato e remoto?” [Uma vez superado no vazio / o mais futuro futuro / já tenho lugar no passado / mais passado e remoto].

³⁴ Uma reflexão nossa sobre o tema encontra-se na premissa do volume DOLFI, Anna (org.). *Malinconia, malattia malinconica e letteratura moderna*. Roma: Bulzoni, 1991. Ver também STAROBINSKI, Jean. *A melancolia diante do espelho. Três leituras de Baudelaire*. Trad. Samuel Titan Jr. São Paulo: Editora 34, 2014.

³⁵ Versos do poema “Sulla Greve” [Sobre o penoso] de *La bufera e altro*, MONTALE, Eugenio. *L’opera in versi*. Rosanna Bettarini e Gianfranco Contini (org.). Torino: Einaudi, 1980, p. 222. “Un masso, un solco / a imbuto [...] un coperchio sul mondo”.

que aquela kristeviana do *Cristo morto* de Holbein).³⁶ Os “esparços farrapos” de Deus, recuperados com dificuldade no ar ao ciclar dos pontos negros (assim em “Alzando gli occhi” [Levantando os olhos], em *Res amissa*; mas não devemos esquecer da função melancólica da *tache noire*,³⁷ em Nerval), se invertem no abismo como lugar último onde é possível reencontrar talvez, em pedaços, uma divindade murada. Enquanto parece se apresentar uma condição que lembra aquela que antecedeu a gênese, quando “uma treva recobria o abismo”,³⁸ no triunfo do indistinto, do vazio, do sem forma. Nessa escuridão, o homem, *deo amisso*, está sempre a ponto de cair;³⁹ nem conseguem mais despertá-lo (já perdida a inocência) “os sinos harmoniosos” que em *Cronistoria* tinham sancionado a possibilidade de um acordo entre terra e história, justamente, por obra da fé.⁴⁰ Salvo engano, também o nome de Deus havia aparecido, justamente nesse livro juvenil, mas para retornar depois, logo negado, nas inquietantes afirmações de *Congedo del viaggiatore cerimonioso*, alguns anos depois (“Sei

³⁶ Cf. KRISTEVA, Julia. “O Cristo morto de Holbein”. In: *Sol negro: depressão e melancolia*. Trad. Carlota Gomes. Rio de Janeiro: Rocco, 1989, p. 101-130.

³⁷ Cf. “Le point noir” (“Quiconque a regardé le soleil fixement / Croit voir devant ses yeux voler obstinément / Autour de lui, dans l’air, une tache livide. // [...] // Depuis, mêlée à tout comme un signe de deuil, / Partout, su quelque endroit que s’arrête mon œil, / Je la vois se poser aussi, la tache noire!”).

³⁸ Ver na Bíblia (Gênesis), os versos sobre a criação do mundo: “No princípio Deu criou o céu e a terra. A terra era uma coisa sem forma e vazia: uma treva recobria o abismo e nas águas se movia o Espírito de Deus”.

³⁹ Um primeiro sinal de escuridão no terceiro livro de Caproni (*Finzioni*, 1941), no poema “Mentre senza un saluto” [Enquanto sem se despedir]: “Está no final do canto (mas na equivalência sempre conjeturável de juventude, mulher, poesia) para gerar a ausência (mais tarde, entretanto, a ausência extinguiria o canto caproniano): ‘te ne sei andata, e il buio / di te più non s’adorna / più la tua cara cera / la tenebra non aggiorna’ [foste embora, e a escuridão / não mais se enfeita de ti / não mais teu querido rosto / clareia as trevas]”.

⁴⁰ Cf. “Ma le campane concordi” [Mas os sinos harmoniosos]. CAPRONI, Giorgio. *L’opera in versi*. Op. cit., p. 86. “Ma le campane concordi / udite chiare a Tarquinia / nell’empito degli accordi / fra terra e storia // (e fu prima, / fu prima che ai tuoi precordi / le giovinette d’Etruria / balzassero rosse dai sordi / sarcofagi)” [Mas os sinos harmoniosos / ouvidos com clareza em Tarquinia / no ardor dos acordes / entre terra e história // (e foi antes / foi antes que aos teus precórdios / as jovens da Etruria / saltassem vermelhas dos ocultos / sarcófagos)]. Não se deve esquecer de que as primeiras “fossas/abismo” apareceram exatamente nesse livro, para ser precisa em “Ad catacumbas sull’Appia” [Nas catacumbas da Appia] e em “Tarquinia e sulla spalletta” [Tarquinia e na murada]. “(Per i miei anni finiti, / un attimo lì fosti umana / — sciogliesti la corda più tesa / che più da me t’allontana. / Poi subito ti sei ripresa / nell’aria di terracotta: / come una tenebra accesa / di sangue e miele, ora scotta / la maschera rossa d’Etruria / — l’acida luce che infuria / dal forno di quella fossa).” [Por meus anos acabados / um instante foste humana / — soltar a corda mais tesa / que mais de mim te afasta. / Então logo retomaste / no ar de terracota: / como uma treva acesa / de sangue e mel, agora apagada / a máscara vermelha d’Etrúria / — ácida luz que brota / do forno daquela fossa]. Idem, p. 82.

também que vós não credes / em Deus. Nem eu. / Me fiz padre, adrede. // Mas, amigos, não entendais mal. / Para todos há uma parede / contra a qual vamos esbarrar [...] rezo (e nisso consiste / — única! — minha conquista) / não, como é cômodo dizer / no mundo, porque Deus existe: / mas, como costume sofrer / eu, para que Deus exista.”⁴¹ Tudo isso também não é uma surpresa, já que para Caproni a palavra *Dio* [Deus] rima com *addio* [adeus],⁴² e o Deus caproniano, antes ainda de ser *amisso* foi *absconditus* (“Um simples dado: / Deus não se escondeu. / Deus se suicidou”,⁴³ “Não soube resistir / ao seu não existir”),⁴⁴ de todo modo, morto, deixando, além da geral desolação, o “Vazio das palavras / que escavam no vazio vazios / monumentos de vazio”.⁴⁵ O que acompanha seu nome, ou a tentativa de ao menos pronunciá-lo, no limite do silêncio, só um *cantabile* mas desafinado,⁴⁶ que, como em “Enfasi a parte”, não se poderá responder (“Não lhe respondi”). Uma vez que, perdida também a confiança na “*Preghiera d’ortazione o d’incoraggiamento*” [Prece de exortação ou de encorajamento] (“Deus de vontade, / Deus onipotente / tenta / (te esforce!), por força de insistir / — pelo menos — de existir”),⁴⁷ o eu poeta fica como “Um dos muitos [...]. Uma árvore fulminada / pela fuga de Deus”.⁴⁸

Também o amor pela arte e pela poesia, a paixão pelo refinamento da cultura, estão carbonizados e dissolvidos no deserto infinito do inexistente que se abriu para sugar qualquer forma de testemunho, portanto, de palavra (“De nós, testemunhas do mundo, / todos serão perdidos / os nossos testemunhos.

⁴¹ “Lamento (o boria) del preticello deriso” [Lamento (ou gabo) do padrezinho escarnecido]. CAPRONI, Giorgio. *A coisa perdida*. Op. cit., p. 163-171. “So anche che voi non credete / a Dio. Nemmeno io. / Per questo mi son fatto prete. // Ma, amici, non mi fraintendete. / Per tutti, c’è una parete / in cui dobbiamo cozzare [...] prego (e in ciò consiste / — unica! — la mia conquista) / non, come accomoda dire / al mondo, perché Dio esiste: / ma, come uso soffrire / io, perché Dio esista”. Mas sobre a prece como ato, ao mesmo tempo de desespero e negação ver o poema “*Finita l’opera*” [Terminada a obra] do *Il muro della terra* e, no mesmo livro, “*Cantabile (ma stonato)*” [Cantabile (mas desafinado)]: “O menino [...] como fará, meu Deus, / como fará a perdoar-te / depois, sem ódio, o furto / de tua inexistência?”; “Il bambino [...] come potrà, mio Dio, / come potrà poi senza / odio perdonarti il furto / della tua inesistenza?”. Idem, p. 188-189.

⁴² Cf. “*Tristissima copia ovvero Quarantottesca*” [Tristíssima multidão ou sobre Quarenta e oito]. CAPRONI, Giorgio. *L’opera in versi*. Op. cit., p. 282.

⁴³ Cf. “*Deus absconditus*”. Idem, p. 331. “Un semplice dato: / Dio non s’è nascosto. / Dio s’è suicidato”.

⁴⁴ Cf. “*Postilla*” [Glosa]. Idem, p. 332. “(Non ha saputo resistere / al suo non esistere?)”.

⁴⁵ Cf. “*Senza esclamativi*” [Sem pontos de exclamação]. Idem, p. 339. “Vuoto delle parole / che scavano nel vuoto vuoti / monumenti di vuoto”.

⁴⁶ Ver os versos de “*Cantabile (ma stonato)*”, na nota 38.

⁴⁷ CAPRONI, Giorgio. *L’opera in versi*. Op. cit., p. 365. “Dio di volontà, / Dio onnipotente, cerca / (sforzati!), a fúria d’insistere / — almeno — d’esistere”.

⁴⁸ “*Anch’io*” [Eu também], da seção “*Versicoli e altre cosucce*”. CAPRONI, Giorgio. *Res amissa*. Op. cit., p. 202. “Uno dei tanti [...]. Un albero fulminato / dalla fuga di Dio”.

/ Os verdadeiros como os falsos. / A realidade como a arte.”).⁴⁹ Caída, enfim, uma tampa também sobre a voz poética, “bloqueada”, “barrada”, e ao mesmo tempo lançada no vazio, no abismo.⁵⁰ Os sinais residuais (derradeira e paradoxal obra de cétricas testemunhas do mundo como o são os poetas) oscilam, então, descontada uma espécie de afasia de baixo contínuo melancólico, nos limites de uma alternância bipolar circunscrita: o estar mal (de que também “Enfasi a parte” nos fala), com o inevitável consequente silêncio; e em contraposição a uma momentânea, instantânea euforia, ligada à experiência completa da solidão⁵¹ (que pode gerar às vezes em Caproni uma espécie de declarada indizível alegria que se parece com o “riso fremente e bárbaro do desespero” de leopardiana memória). Mas também inclinada ao silêncio, visto que o verso desmorona depois de imprevistos sobressaltos de impossível vida (“Pobres minhas palavras, / Farrapos, ou flechas de sol?”).⁵²

A página do poeta, enfim, não poderá mais ser “leve”;⁵³ ou poderá sê-lo apenas com a condição de que a leveza se inscreva no campo do que frágil e fatalmente se perde (leveza, então, nesse sentido também do amor, que é *pietas*, consciência a cada instante daquilo que ainda antes do fim está perdido).⁵⁴ Mas

⁴⁹ “Lidrometra” [O hidrômetra], em *Il muro della terra*. CAPRONI, Giorgio. *A coisa perdida*. Op. cit., p. 181. “Di noi, testimoni del mondo, / tutte andranno perdute / le nostre testimonianze. / Le vere come le false. / La realtà come l’arte”.

⁵⁰ CAPRONI, Giorgio. *Res amissa*. Op. cit., p. 137. “Ahi mia voce. / Occlusa. Rinserrata. / Anche se per legame / musaico armonizzata” [Ai minha voz / Bloqueada. Barrada. / Mesmo se por ligação / musaico harmonizada]. Mas também lembremos do “pedale / melodico” [pedal / melódico] e “il mio piede / melodico ormai tace” [o meu pé / melódico já se cala], de *Le biciclette*, CAPRONI, Giorgio. *L’opera in versi*. Op. cit., p. 127, 130-131.

⁵¹ “Inserito” [Enxerto], em *Il franco cacciatore*. Idem, p. 421. “Vi sono casi in cui accettare la solitudine può significare attingere Dio. Ma v’è una stoica accettazione più nobile ancora: la solitudine senza Dio [...]. È l’adito — troncata netta ogni speranza — a tutte le libertà possibili. Compresa quella [...] di credere in Dio, pur sapendo — definitivamente — che Dio non c’è e non esiste” [Há casos em que aceitar a solidão pode significar alcançar Deus. Mas há uma estoica aceitação mais nobre ainda: a solidão sem Deus [...]. É o ádito — interrompida cada esperança — a todos as liberdade possíveis. Que compreende [...] acreditar em Deus, mesmo sabendo — definitivamente — que Deus não está e não existe].

⁵² A citação é de *Res amissa*, como adendo a “Gastronomica” na edição definitiva. Idem, p. 1774-1775. “Povere mie parole, / Stracci, o frecce di sole?”.

⁵³ Cf. “Piuma” [Pluma], em *Il seme del piangere*. Idem, p. 214.

⁵⁴ Lembremos, como exemplo, alguns versos de *Il seme del piangere*: “Sii magra e sii poesia / se vuoi essere vita” [Seja magra e seja poesia / se quer ser vida], em “Battendo a macchina” [Batendo à máquina]. Idem, p. 194. Mas sem esquecer, nesse mesmo livro, a consciência de uma diversificação fonológica para a alternância de dois momentos, a depressão e a exaltação (cf. “Per lei”: “Per lei voglio rime chiare, / usuali: in -are. / Rime magari vietate, / ma aperte: ventilate” [Para ela quero rimas claras, / corriqueiras: em -ar. / Rimas até desaconselhadas, / mas abertas: ventiladas]. CAPRONI, Giorgio. *A coisa perdida*. Op. cit., p. 144-145.

uma vez caída a *rima* (equivalente para Caproni, lembremos *Rina-Rosa*), “Os montes são negros // [...] / Permanecem negros / se não os acendes tu, minha Rosa... // Minha rosa sempre em cima / dos meus pensamentos... // Minha rima / sempre em mim batendo”;⁵⁵ e se escancara novamente a porta do abismo (porta murada: e não é de espantar o contínuo contraste de aberto e fechado, luz/trevas, transparência/opacidade; além disso, justamente “Enfasi a parte” propõe a aproximação violenta de *coperchio* [tampa] e de *abisso* [abismo]), na qual a própria palavra está envolvida, ao mesmo tempo transitiva e intransitiva, constrictiva e liberadora, progressiva e inútil.⁵⁶ “A viagem / nunca iniciada (a linguagem / lacerada) alcançou / o ponto de sua coroação. // O nascimento. // (A demolição)”;⁵⁷ e estamos aqui novamente, no ponto/ápice que vê a coincidência de nascimento e morte, não por acaso já identificados como elementos essenciais aos quais remete a experiência da orfandade. Se a Terra da literatura, reino da ficção,⁵⁸ é aquela onde “não existe medo”;⁵⁹ não há dúvida de que engane e também não sustente essa última “mitologia”, que inclusive “(a traição) (ai!) *consola*”.⁶⁰ O *deo omissio* caracteriza, então, a linguagem como ficção, vazio, ausência (é possível perceber a preponderância do campo semântico do negativo). “Eis no que penso. / No sentido da razão. / No sentido da dissolução. / No sentido do não sentido”:⁶¹ escreve o poeta em *Res amissa*,

⁵⁵ “Per l’onomastico di Rina, battezzata Rosa” [Para o onomástico de Rina, batizada Rosa]. CAPRONI, Giorgio. *Res amissa*. Op. cit., p. 37. “I monti sono neri // [...] / Restano neri / se non li accendi tu, mia Rosa... // Mia rosa sempre in cima / ai miei pensieri... // Mia rima / sempre in me battente”.

⁵⁶ Cf. “La porta” [A porta], de *Il conte di Kevenhüller*. CAPRONI, Giorgio. *L’opera in versi*. Op. cit., p. 609-610. “... La porta / bianca... // La porta / che, dalla trasparenza, porta / nell’opacità... / La porta / condannata... // La porta / cieca, che reca / dove si è già, e divelta / resta biancomurata / e intransitiva... // [...] La porta / morgana: // la Parola” [... A porta / branca... // A porta / que, da transparência, porta / na opacidade... / A porta / condenada... // A porta / cega, que leva / onde já se está, e arrancada / fica brancomurada / e intransitiva... // [...] A porta / morgana: // a Palavra]. Mas esse é um ponto sobre o qual se poderia voltar com mais atenção, pensando também nas alusões freudianas de Caproni, frequentes sobretudo em *Res amissa*.

⁵⁷ “Controcanto” [Contracanto], de *Il conte di Kevenhüller*. Idem, p. 619-620. “Il viaggio / mai cominciato (il linguaggio / lacerato) ha raggiunto / il punto della sua incoronazione. // La nascita. // (La demolizione.)”.

⁵⁸ “Rivalsa”. CAPRONI, Giorgio. *Res amissa*. Op. cit., p. 168. “La vita si fa sempre più dura?... // Evviva la Letteratura!...” [A vida se faz sempre mais dura? ... // Viva a Literatura].

⁵⁹ “Invito al valzer” [Convite para a valsa]. Idem, p. 190. “Là non esiste paura”.

⁶⁰ “A Ettore Serra” [Para Ettore Serra]. Idem, p. 119. “[...] nel mio cuore che tuffo, / che schianto la tua fede / nelle *tue carte* — tu erede / ultimo d’una mitologia / che più non regge, che sola / (in un cantuccio) (nel petto) / (a tradimento) (ahi!) *consola*” [...] em meu coração que baque, / que estrondo a tua fé / nos *teus papéis* — tu herdeiro / último de uma mitologia / que não mais se sustenta, que só / (num cantinho) (no peito) / (a traição) (ai!) *consola*.].

⁶¹ “Confidenza” [Confidência]. Idem, p. 168. “Ecco a cosa penso. / Al senso della ragione. / Al senso della dissoluzione. / Al senso del non senso”.

enquanto impossível também se configura o gesto convival, fraterno e humano do beber. Porque o comensal que “tinha pedido algo para beber”, vai embora provavelmente (“Estava mal”) antes mesmo de ter levantado, por sua vez, o copo. Chamado lá fora pelo gelo/morte; visto que, definitivamente, dentro da taberna não há nada e ninguém que, como às vezes antes, rememore ou desperte a vida.⁶²

Em *Il congedo del viaggiatore cerimonioso* (o primeiro dos livros capronianos em que aparecem as tabernas: lugar tópico desse momento em diante da poesia) os personagens iam ao quiosque para beber, quando batia o medo da não resposta circunstante, quando se aproximava o temor e a fronteira com o reino dos mortos se fazia inquietante e perceptível;⁶³ mas o vinho que “atiça a memória”, acompanhando a evocação de “espíritos” e figuras desaparecidas,⁶⁴ foi também naqueles anos, por vezes, prelúdio de uma repentina ruptura entre dentro e fora, entre calor e frio. É possível lembrar de pelo menos um texto, “I ricordi” [As lembranças], que apresenta um eu poeta que busca a solidão em lugares, modos e tempos muito parecidos com os de “Enfasi a parte” (“Afastei a cadeira. Me levantei. / Esmaguei no cinzeiro / o cigarro, e só / (nem cumprimentei) / saí para fora. O frio / picava [...] Ai o homem — assobie — / o homem que de noite, só, / no *gélido dezembro*, empurra o portão e — só — / retorna a seus suspiros...”).⁶⁵ O último texto, como se pode observar facilmente, é gerado de algum modo semanticamente pelo primeiro, nutrindo-se também de sua memória, enquanto radicaliza a solidão (em “I ricordi” também objeto possível de cançoneta) por meio de abreviadas formas intensificadoras (a ser enfatizado “Nem cumprimentei” em *Congedo del viaggiatore cerimonioso* em correspondência com

⁶² Diferentemente (mas não muito, visto que também ali tudo se fechava com uma saída) em *Congedo del viaggiatore cerimonioso*, o “beber” teria sido evocado como um sinal extremo de apego à vida, antes da resposta ao “assobio do caçador ilegal” (“lasciate ch’io mi versi ancora / — ultimo — quest’altro bicchiere. // Nel vino, a saper ben vedere, / c’è scienza — c’è illuminazione” [deixem que eu beba ainda / — o último — este outro copo. // No vinho, sabendo ver bem, / há ciência — há iluminação], em “Il fischio” [O assobio], CAPRONI, Giorgio. *L’opera in versi*. Op. cit., p. 250-253. O copo, então, levantado antes de passar para o outro lado (“Che ne sappiamo, / noi tutti, di quel che ci aspetta / di là, passata la cresta”) [O que sabemos, / todos nós, do que nos espera / lá, depois do cume], assim como em “Prudenza della guida” [Prudência do guia]: “Abbiamo camminato [...] / Alziamo perciò il bicchiere, / tranquill, e brindiamo” [Já caminhamos [...] / Por isso levantemos o copo, / tranquilos, e brindemos]. Idem, p. 247-248; enquanto em “Il bicchiere” teria lembrado “...l’uomo che nel buio è solo / a bere: che non ha / nessuno, nell’oscurità, / cui accostare il bicchiere...” [... o homem que no escuro está só / bebendo: que não tem, / ninguém, na escuridão, / a quem aproximar o copo...]. Idem, p. 249.

⁶³ Cf. “Scalo dei fiorentini” [Cais dos florentinos]. Idem, p. 259.

⁶⁴ F. “I ricordi”. Idem, p. 262-263.

⁶⁵ Idem, p. 262. “Scostai la sedia. M’alzai. / Schiacciai nel portacenere / la sigaretta, e solo / (nemmeno salutai) / uscii all’aperto. Il freddo / pungeva [...] Ahi l’uomo — fischiettai — / l’uomo che di notte, solo, / *nel gélido dicembre*, / spinge il cancelo e — solo — / rientra nei suoi sospiri...”.

“Não lhe respondi”, e o “frio / picava”, o “gélido dezembro” *versus* o definitivo “dia / — gélido — de Natal”). Mas esse não é o único caso de cerrada intertextualidade; seria possível lembrar também de um poema de *Il muro della terra* (“L’Idalgo” [O Fidalgo]), em que o eu que escreve pede ao infalível cantineiro/taberneiro/vinheiro (a situação em relação a “Enfasi a parte” é invertida aqui, visto que é o sujeito quem fala e pergunta) notícias de um velho, alto, belo, chamado de Fidalgo, que todas as noites “Saúde ao senhor’ tilintava / levantando o copo”.⁶⁶ Mas formulada a pergunta (assim como em “Enfasi a parte” feito o pedido da bebida), o protagonista não escuta nem a resposta, sai, sente frio: é o frio da solidão, do remorso, da perda do pai (retornam, como se vê, elementos do exterior, do gelo, da morte e/ou perda do pai/deus).⁶⁷ Em outro poema de *Il muro della terra*, encontramos a estranha taberna do “Buon asilo”, onde um leiteiro promete um “copo / que ao freguês ninguém nega / por essas bandas”;⁶⁸ mas na prova dos fatos (bem como no início de “Mancato acquisto”) ninguém abre, e ao eu poeta só resta se distanciar cantarolando “Que louca dança’ [...] é a Esperança”.⁶⁹

“I ricordi” e “Espérance” ainda conseguem, no final, colocar em ritmo melódico sensível o desespero; quando em outro lugar, perdida a justamente Esperança (e veremos como essa última — sonhada ou perdida — esteja pertinentemente ligada a um específico dia “gélido” de dezembro), beber não é mais possível, apesar de o vinho estar ali, diante do olhar. Quando o copo parece mais duradouro do que a vida do homem, do próprio sonho/existência de Deus, é como se ficasse repentinamente vazio, incapaz de matar a sede, de esquentar, de alimentar com seu fogo.⁷⁰ A situação do poeta é análoga àquela de quem “Olhava o copo. Fitava-o. / Quase a reduzi-lo a lascas. / Sabia que o copo dura / mais do que quem o segura?”⁷¹ (“Covardia de todo teorema. // Saber o que é o copo. // Desesperadamente saber / o que não é o copo, / as desesperadas noites / quando (a mão treme, / treme) no patema / é impossível beber”).⁷²

⁶⁶ Idem, p. 296. “Salute a lei’ squillava / sollevando il bicchiere?”

⁶⁷ Figura que frequentemente julga, se é verdade que em “Vetroné” [Camada de Gelo], em *Il muro della terra* (Idem, p. 294.), a imagem paterna que parece pedir por caridade, pede as contas de uma vida toda gasta com o esquecimento.

⁶⁸ Idem, p. 380. “bicchiere / che all’ospite nessuno nega / da queste parti”.

⁶⁹ “Espérance”. Ibidem. “Quale folle danza’ [...] è la Speranza”.

⁷⁰ Cf. “Ansava sul suo violino. / Stonava. *Allegro con moto*. / Si può, in un bicchiere vuoto, / bere il ricordo del vino?”; [Ofegava sobre o violino. / Destoava. *Allegro con moto*. / Pode-se, num copo oco, / beber a lembrança do vinho?], em “Gelicidio”, de *Il franco cacciatore*. CAPRONI, Giorgio. *A coisa perdida*. Op. cit., p. 238-239. Chama-se ainda a atenção para a importância do próprio título do poema nesse contexto.

⁷¹ “All’osteria” [Na tasca], em *Il franco cacciatore*. Idem, p. 232-233. “Guardava il bicchiere. Fisso. / Quasi da ridurlo in scheggio. / Sapeva che il bicchiere dura / più di chi in mano lo regge?”.

⁷² “Squarcio” [Dilaceração], em *Il conte di Kevenhüller*. CAPRONI, Giorgio. *Lopera in versi*. Op. cit., p. 597. “Viltà d’ogni teorema. // Sapere cosè il bicchiere. // Disperatamente sapere /

“Inútil”, então, “tentar levantar o copo”,⁷³ sobretudo em certos dias do ano, que sejam a Páscoa de ressurreição (esse é o título do poema que foi agora citado) ou o “dia / — gélido — de Natal” de “Enfasi a parte”. Até porque não deve ser esquecido o gesto de levantar o copo (de levantar alto a caneca, como faz o nosso cantineiro/(Cristo?); mas lembremos ainda: “o gestor / — semilarval” que “no balcão / bebe em seu copo / sua inexistência”)⁷⁴ é por excelência, em contexto apropriado, um ato de fé (que destoa, em nosso poema, com a constatação precedente: *deo omissio*), um gesto de consagração, consagração obviamente impossível porque impossível é a ressurreição. A taça da salvação, o copo levantado para brindar antes da partida, poderia conter veneno,⁷⁵ se o desaparecido de quem se fala nas tabernas, inencontrável como Deus,⁷⁶ remete ao colear da negação de um deus continuamente outro, de um deus delfim,⁷⁷ de um deus “roubado”.⁷⁸ A “louca dança” da “Esperança”,⁷⁹ aquela que, pela taberna liga “Enfasi a parte” ao bar do “Buon asilo” por mediação do próprio sema “esperança”, reenvia a versos ainda mais perturbadores, anotados às margens de *Il seme del piangere* (“Tinha a estola vermelha: / falava da alegria. / Eu ouvia nos ossos / sacudir-se o meu tédio. // Ouvia louco um nome / encher a navata: / falava de ressurreição / e de esperança, gritada”),⁸⁰ que reforçam a hipótese, apenas levantada, de um jogo ‘teológico’ necessário, perpetrado sem trégua. Não é por acaso que em *Res amissa*, entre os “Versicoli del Controcaponi”, há um (que remete à nossa conclusão, e também, através da “mentira”, à “Esperança”) intitulado “Petit Noël” (“Se aproxima o Natal. / Jesus, leve-me embora. / A tua é a mais bela mentira / que possa fascinar um mortal”).⁸¹ O frio, o “sentir-se mal” que concluem “Enfasi a parte” são, portanto, do domínio do metafísico, mais do que do físico (a negação, a mentira descoberta

che cosa non è il bicchiere, / le disperate sere / quando (la mano trema, / trema) nel patema / è impossibile bere”.

⁷³ “Pasqua di resurrezione” [Páscoa de ressurreição], em *Il conte di Kevenhüller*. Idem, p. 615. “cercar d’alzare il bicchiere”.

⁷⁴ “Lubicazione” [A localização], em *Il conte di Kevenhüller*. Idem, p. 611. “il gestore / — semilarvale”; “al banco / beve nel suo bicchiere / la sua inesistenza...”.

⁷⁵ Cf. “El desdichado”, em *Il conte di Kevenhüller*. Idem, p. 657.

⁷⁶ Cf. “Lo scomparso” [O desaparecido], em *Il conte di Kevenhüller*. Idem, p. 685.

⁷⁷ Cf. “Il delfino” [O delfim], em *Il conte di Kevenhüller*. CAPRONI, Giorgio. *A coisa perdida*. Op. cit., p. 286-287.

⁷⁸ Cf. “Versicoli del Controcaponi”, CAPRONI, Giorgio. *Res amissa*. Op. cit., p. 157-202.

⁷⁹ Ver o já citado “Espérance”.

⁸⁰ Cf. “Due appunti / 2. Maggio, 1” [Dois apontamentos / 2. Maio, 1], em *Il seme del piangere*, CAPRONI, Giorgio. *L’opera in versi*. Op. cit., p. 229, “Aveva la stola rossa: / parlava della gioia. / Sentivo dentro l’ossa / scuotersi la mia noia. // Sentivo folle un nome / colmare la navata: / parlava di resurrezione / e di speranza, squillata”.

⁸¹ “Petit Noël”, CAPRONI, Giorgio. *Res amissa*. Op. cit., p. 162. “S’avvicina il Natale. / Gesù, portami via. / La tua è la più bela bugia / che possa allettare un mortale”.

justamente no dia da revelação), enquanto na boca resta o desgosto também pela primeira alocação, enfática só por ter pronunciado aquele nome, junto à ideia do abismo. O nome *flatus* (ainda em *Res amissa*) é o que troca o *nome* em *nume* e vice-versa, indicando a cada vez, para cada um dos diversos equivalentes semas, o vácuo, o vazio, e o objeto de uma contínua busca.

Assim, longe de quem levanta o copo (o seu desiludido *alter ego*), não tendo mais nem a força ironicamente de brindar, de acordo com o modelo de Goethe, como no final de *Il muro della terra*, “ao belo sol cadente”,⁸² obrigado a estar só (ou melhor, a falar com os mortos),⁸³ o poeta se entrega ao silêncio. Àquele silêncio que é a marca mais própria da grande poesia do século XX, e que já havia encontrado, a partir da primeira geração poética, origem em um outro, análogo, abismo. É suficiente, concluindo, lembrar de Giuseppe Ungaretti, que havia tentado substituir o “coro” com o “hino” (“poesia / é o mundo a humanidade / a própria vida / desabrochados da palavra / a límpida maravilha / de um delirante fermento // Quando encontro / neste meu silêncio / uma palavra / ela está escavada em minha vida / como um abismo”);⁸⁴ e lembremos ainda de “Rosa secreta, floresça nos abismos...”;⁸⁵ “Impalpável dedo de pedra / Mostra escondido ao escolhido / As magras colheitas saídas do abismo”).⁸⁶

Quanto a Caproni, doente por Dante a ponto de evocar seu pranto e sua ética desistência,⁸⁷ deve ser mencionado, para coroar o mal-estar e o silêncio finais, o abismo que acompanha a viagem de Dante e Virgílio no canto IV do *Inferno* (“A verdade é que então na borda estava / Do vale desse abismo doloroso.”),⁸⁸ que lentamente leva ao “primeiro círculo que o abismo cinge”. Estavam reunidos ali, como se sabe, filósofos e pensadores, escritores e poetas, homens puros e

⁸² “al bel sole cadente”.

⁸³ Cf. “Condizione” [Condição], em *Il seme del piangere*, CAPRONI, Giorgio. *L'opera in versi*. Op. cit., p. 287.

⁸⁴ UNGARETTI, Giuseppe. *Poemas*. Trad. Geraldo Holanda Cavalcanti. São Paulo: EDUSP, 2017, p. 66-67. “Commiato”: “[...] poesia / è il mondo l'umanità / la propria vita / fioriti dalla parola / la límpida meraviglia / di un delirante fermento // Quando trovo / in questo mio silenzio / una parola / scavata è nella mia vita / come un abisso”.

⁸⁵ Cf. *Taccuino del vecchio*, “XIII movimento”. UNGARETTI, Giuseppe. *Tutte le poesie*. Leone Piccioni (org.). Milano: Mondadori, 2000, p. 277. “Rosa segreta, sbocchi sugli abissi [...]”.

⁸⁶ Cf. O último poema ungarettiano de “L'impietrito e il velluto” [O empedrado e o veludo]. Idem, p. 326. “Impalpabile dito di macigno / Ne mostra di nascosto al sorteggiato / Gli scabri messi emersi dall'abisso...”.

⁸⁷ Como no título (e com significado diferente) de *Il seme del piangere*. Sobre o dantismo de Caproni, cf. DOLFI, Anna. “Dante e i poeti del Novecento”. In: *Studi danteschi*, 1986, 58, p. 307-342. Agora em DOLFI, Anna. *Le parole dell'assenza. Diacronie sul Novecento*. Roma: Bulzoni, 1996.

⁸⁸ ALIGHIERI, Dante. *A divina comédia*, Trad. Xavier Pinheiro, Introd. Otto Maria Carpeaux. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017, p. 128. “Vero è ch'èn su la proda mi trovai / de la valle d'abisso dolorosa”.

justos, “gente de muito valor”, que vivera no turbamento do desconhecido, mas em ausência ou no limite da fé, e tinha experimentado, de um divino impreciso, somente a perturbação, mas não a plena realidade. Sabemos, acreditando em Dante, que havia entre eles artífices de “altíssimo canto” e “espíritos magnos” que “falavam raramente”, e que teriam sido destinados a permanecer suspensos no “limbo” (lugar por excelência de fronteira, *ergo* não-lugar ou lugar ambíguo: assim como a paisagem proposta por Caproni a partir de *Congedo* e de *Il muro della terra*), aflitos por um desejo não resolvido e continuamente reproposto, numa pacata, indistinta beleza perturbada pela vertigem, no limite do vazio.

Tradução de Francisco Degani

Sobre *Versicoli quasi ecologici* de Giorgio Caproni: algumas notas

Luigi Surdich

Non uccidete il mare.
La libellula, il vento.
Non soffocate il lamento
(il canto!) del lamantino.
Il galagone, il pino:
anche di questo è fatto
l'uomo. E chi per profitto vile
fulmina un pesce, un fiume,
non fatelo cavaliere
del lavoro. L'amore
finisce dove finisce l'erba
e l'acqua muore. Dove
sparendo la foresta
e l'aria verde, chi resta
sospira nel sempre più vasto
paese guasto: «Come
potrebbe tornare a esser bella,
scomparso l'uomo, la terra».¹

Não matem o mar,
a libélula, o vento.
Não sufoquem o lamento
(o canto!) da morsa marinha.
O gálago, o pinho:
disso também é feito
o homem. E a quem por proveito vil
fulmina um peixe, um rio,
não o façam cavaleiro
do labor. O amor
termina onde termina a relva
e a água morre. Onde
ao desaparecer a floresta
e o ar verde, quem resta
suspira no cada vez mais vasto
país gasto: “Como

¹ CAPRONI, Giorgio. *L'opera in versi*. Organização Luca Zuliani, Introdução Pier Vincenzo Mengaldo, Cronologia e Bibliografia Adele Dei. Milano: Mondadori (“i Meridiani”), 1998, p. 788.

poderia voltar a ser bela,
sem o homem, a terra.”²

O poema “Versicoli quasi ecologici” [Versículos quase ecológicos] é um dos textos que faz parte da coletânea póstuma de Giorgio Caproni, *Res amissa* (de 1991).³ Enfrentaram as dificuldades na organização da estrutura do livro (um livro de versos que não retrata o último desejo do autor), tanto Giorgio Agamben — que foi o organizador da primeira edição dessa publicação⁴ e que escreveu um “Prefácio” (intitulado “Disappropriata maniera” [Desapropriada maneira]),⁵ seguido de uma essencial “Nota al testo” [Nota ao texto]⁶ — quanto Luca Zuliani — que assumiu o espinhoso trabalho filológico coroado pela edição crítica do livro. A fisionomia das duas edições da mesma coletânea (a *Res amissa* de Agamben e a *Res amissa* de Zuliani) não pode ser sobreposta, devido à diferente disposição em que são ordenados e distribuídos em seções alguns textos. Contudo, tal operação interessa de modo extremamente marginal ao texto tomado como objeto de leitura. Vemos, de fato, concentrando a observação no que tange mais de perto aos nossos “Versicoli”, que este poema está inserido na seção “Anarchiche e fuori tema” [Anárquicas e fora de tema] (para Agamben, e somente “Anarchiche” [Anárquicas] para Zuliani),⁷ notamos também que a edição de Agamben tem a seguinte ordem das seções: “Complimento, o dedicatoria” [Elogio, ou dedicatória], “Allegretto con brio” [Allegretto com brio], “Res amissa”, “Inserto” [Inserto], “Anarchiche o fuori tema”; e na de Zuliani registramos a sequência “Complimento”, “Allegretto con brio”, “Res amissa”, “Anarchiche”. As variantes nesta sequência são apenas e simplesmente três: 1) a passagem de “Complimento, o dedicatoria (ed. Agamben) para “Complimento” (ed. Zuliani); 2) a troca de ordem em que de “Il figlio di nessuno” [O filho de ninguém] e “Alzando gli occhi” [Erguendo os olhos] passa para “Alzando gli occhi” e “Il figlio di nessuno”; 3) a seção epônima aberta pelo

² CAPRONI, Giorgio. *A coisa perdida: Agamben comenta Caproni*. Trad. e org. Aurora Fornoni Bernardini. Florianópolis: Editora da UFSC, 2011, p. 311.

³ Os poemas de Caproni serão citadas do volume das obras completas do autor. Cf., portanto, CAPRONI, Giorgio, *L'opera in versi*. Op. cit., p. 788.

⁴ CAPRONI, Giorgio. *Res amissa*. Milano: Garzanti, 1991.

⁵ Idem, p. 7-26. Com o mesmo título, o ensaio foi publicado como capítulo de livro em AGAMBEN, Giorgio. *Categorie italiane. Studi di poetica*. Veneza: Marsilio, 1996, p. 89-103 e CAPRONI, Giorgio. *A coisa perdida: Agamben comenta Caproni*. Op. cit., p. 25-40.

⁶ CAPRONI, Giorgio. *Res amissa*. Op. cit., p. 27-31. Sobre estes componentes paratextuais (aos quais são adicionados, no final, as “Note”, p. 203-2016, e “Tavola dei testi”, p. 217-222) e sobre algumas notas de leitura e interpretação, ver SURDICH, Luigi. “Paragrafi per ‘Res amissa’”. In: *Resine*, N.S., 47, 1º semestre 1991, *Omaggio a Giorgio Caproni*, p. 21-52. Depois, revisado e ampliado, in *Le idee e la poesia. Montale e Caproni*. Genova: il melangolo, 1998, p. 181-232.

⁷ Fundamental para o argumento desenvolvido no presente artigo é a contribuição de MORANDO, Simona. “Indignazione. Le Anarchiche di *Res amissa*”. In: *Nuova Corrente*, LVIII, 147, 2012, p. 91-101 (numero monografico: *Parole chiave per un poeta*, Luigi Surdich e Stefano Verdino (org.)).

poema epônimo, “Res amissa”, desloca o texto final da seção, “Invenzioni” [Invenções], para a conclusão da segunda parte de “Altre poesie” [Outros poemas]. Por fim, no que diz respeito aos seis poemas da seção “Anarchiche o fuori tema” ou “Anarchiche” (respectivamente na ed. Agamben e na ed. Zuliani, como já se observou) também há uma diferença em relação à ordem em que aparecem os textos. Se na primeira edição temos “Show” [Show], “Alla patria” [À pátria], “Ahimè” [Ai de mim], “Lorsignori” [Meus senhores], “A certuni” [Para alguém], “Versicoli quasi ecologici”, na segunda, encontramos uma outra ordenação: “Show”, “Versicoli quasi ecologici”, “Lorsignori”, “A certuni”, “Alla patria”, “Ahimè”. Destacam-se, portanto, deslocamentos internos, mas a seção [Res amissa], em seu conteúdo, se apresenta compacta e dentro dela encontra-se tanto numa quanto na outra edição o poema “Versicoli quasi ecologici”, ao qual passo a me aproximar.

A primeira observação diz respeito ao título, à palavra colocada em abertura: “versicoli”. Trata-se de uma indicação precisa, que pertence ao *modus scribendi* de Caproni, pronto a oferecer a sugestão no que diz respeito à identidade formal e métrica do texto. Dentro da múltipla e variável modalidade dos registros expressivos colocados em ação por Caproni na longa atividade de poeta, é possível desfrutar, em mais de uma circunstância, desde o título, da sinalização direta e explícita, do “recipiente” métrico utilizado no arranjo formal. “Sonetti dell’anniversario” [Sonetos de aniversário] e “Stanze della funicolare” [Estâncias do funicular] constituem o exemplo mais evidente e, portanto, de maior relevância. E se poderia lembrar e acrescentar também “Litania” [Ladainha]; e, ainda, “Plagio per la successiva” [Plágio para a próxima], “Tema con variazioni” [Tema com variações] e toda uma série de formas lexicais recuperadas do mundo da música: “Stornello” [Estribilho], “Allegretto con brio”, “Aria del tenore” [Ária do tenor], “Arietta di rimpianto” [Arieta da nostalgia], “Due madrigaletti” [Dois pequenos madrigais], “Minuetto” [Minueto], “Tre vocalizzi prima di cominciare” [Três vocalizações antes e começar] (como premissa de *Il Muro della terra*); e assim por diante.

Caproni, em relação ao texto que escolhemos, rotula numa evidente chave de redução seus versos, qualificados como “versículos”; seria possível dizer que como especialista e praticante de “versículos”, ele até intitularia a seção compreendida entre *Il franco cacciatore* [O franco caçador] e *Erba francese* [Relva francesa], como *Versicoli del controcaproni* [Versículos do contracaproni], como se estivesse querendo indicar preliminarmente se tratar de exercícios sem relevante espessura, não estranhos à esfera privada, à ironia e à paródia, segundo o que é legítimo inferir prestando atenção e dando ênfase à justaposição propensa ao reverso (“versicoli”, “controcaproni”).

Abundante é o testemunho dos “versicoli” capronianos, caracterizados principalmente (mas não exclusivamente) por soluções de tipo aforístico,

governados por uma escrita elíptica, feita na medida certa para disparar, graças à compacidade da concentração e à retórica da brevidade, o lampejo de uma reflexão, de um pensamento, de uma sugestão; um disparo que é ativado também no impulso dirigido para uma solução desconcertante, como ocorre, só para citar um exemplo, em “Pensatina dell’antimetafisicante” [Ideiazinha do antimetafisicante]:⁸

«Un’idea mi frulla,
scema come una rosa.
Dopo di noi non c’è nulla.
Nemmeno il nulla,
che già sarebbe qualcosa»

“Uma ideia sobrenada,
boba como uma rosa.
Depois de nós não há nada.
Nem mesmo o nada,
o que já seria alguma coisa”

Acabamos de falar sobre a concentração, a redução elíptica, a medida aforística, e eis que, só para contrariar o que foi dito e identificado e afirmado, Caproni vem desmentir o que parecia ter sido obtido, porque justamente na seção em que está “Versicoli quasi ecologici”, de um lado, antes dos “Versicoli”, temos um poema, “Show”, excepcionalmente longo em relação aos antecedentes gerais dos “versicoli” (e tal poema, de 46 versos, recorre continuamente aos versos *em degrau* que caracterizam muito o trabalho de versificação do próprio Caproni); e de outro, temos o poema “Lorsignori”, que vem logo depois de “Versicoli”, que é tematicamente afim com “Show”, mas que diferentemente deste e da práxis predominante na elaboração dos versos adotada por Caproni, é estranho à fragmentação dos versos e à sua disposição *em degrau*, apresentando-se numa unidade de 12, sem espaços brancos (como acontece nos 18 versos dos “Versicoli quasi ecologici”).

Os “versicoli” incorporados ao título do poema trazido para análise e colocados numa posição de destaque (no título), nem sempre, então, respeitam a ortodoxia ou a maneira estrutural do emprego “versicular” concebido por Caproni, e se seu âmbito de pertencimento é aproximativo, explicitamente aproximativo também o é, sempre por definição do título, o tema que é abordado, um tema baseado em aspectos “ecológicos”, mas parcialmente, limitadamente, “ecológicos”, “quase ecológicos”, para ser preciso. Completa-se momentaneamente na expressão redutiva o corte não especializado nem exaustivo, mas a seu modo, ironicamente limitado na presença de um discurso que promove, contudo, para a

⁸ O poema pertence a *Il conte di Kevenhüller*. In: *L’opera in versi*. Op. cit., p. 675.

convicção digna de valência propositiva, uma visão do real chamada a se subtrair à indeterminação e à ineficácia de um lugar aparentemente comum.⁹

Sobre como compreender aqueles “quase ecológicos” dos “versículos” falarei mais para frente, quando chegarmos à conclusão. Por enquanto, ainda antes de entrar diretamente no texto, é preciso falar, também em chave extratextual, da sensibilidade ecológica de Caproni, que existe e consiste num posicionamento de aguda “desconfiança num progresso que, louvando a tecnologia, destruía o mundo natural”.¹⁰ Declarada e constante é sua atenção ao mundo animal,¹¹ amadurecida com as idas à região de Val Trebbia, como se deduz de uma carta ao amigo e poeta Carlo Betocchi, na qual diversas espécies de animais são mencionadas: “Há também as cobras, o texugo, a raposa, o esquilo, a águia-de-asa-redonda (o texugo-cão e o texugo-porco), e a lebre”.¹² São, portanto, o ambiente, a tensão, a conflitualidade que o homem (de maneira geral) e o “eu” do poeta instauram com o ambiente que conferem motivações urgentes e recorrentes à consciência ecológica de Caproni. Basta buscar, no abundante material formado por entrevistas e outras formas de autocomentário, um breve e fragmentado trecho, no qual aflora como o poeta das cidades que é Caproni (Gênova, Livorno e, por contraste, Roma),¹³ não seja em nada “o poeta da cidade”, configurando-se a cidade como “um lugar inabitável, onde a personalidade permanece esmagada pelo número”, remetendo, para um exaustivo esclarecimento da posição assumida nos versos de um poema de *Il muro della terra*, um longo poema intitulado “Parole (dopo l’esodo) dell’ultimo della Moglia” [Palavras (depois do êxodo) do último da Moglia], no qual falou justamente da metrópole como lugar de aniquilação do “eu”.¹⁴

⁹ Um estudo bem documentado que toca no aspecto de utilização da sabedoria popular em Caproni está em DEI, Adele. “Le parole degli altri: citazioni, proverbi, aforismi”. In: *Le carte incrociate. Sulla poesia di Giorgio Caproni*. Genova: Edizione San Marco dei Giustiniani, 2003, p. 11-27.

¹⁰ Ver BACIGALUPI, Marcella; FOSSATI, Pietro. “Le parole degli altri: citazioni, proverbi, aforismi”. In: *Le carte incrociate. Sulla poesia di Giorgio Caproni*. Op. cit., p. 115.

¹¹ Assinalamos dois encontros radiofônicos interessantes de Caproni em relação ao mundo animal: “Gli animali negletti” (25 de agosto de 1961) e “Animali fraterni” (25 de outubro de 1961), agora em CAPRONI, Giorgio. *Tre antologie radiofoniche. I sentieri della poesia — Viaggio poetico in Italia — I poeti e il Natale*. Carolina Gepponi (org.). Roma: Bardi Edizioni, 2015, respectivamente as p. 69-72 e p. 101-104.

¹² Como está no *post-scriptum* de uma carta enviada por Caproni a Betocchi, datada “Roma, 26 de agosto de 1953”. Cf. CAPRONI, Giorgio; BETOCCHI, Carlo. *Una poesia indimenticabile. Lettere 1936-1986*. Daniele Santero (org.), prefácio de Giorgio Ficara. Lucca: Maria Pacini Fazzi Editore, 2007, p. 90.

¹³ Ver CAPRONI, Giorgio. *Roma la città del disamore*. Elisa Donzelli e Biancamaria Frabotta (org.). Roma: De Luca Editori D’Arte, 2012.

¹⁴ Entrevista a Aurelio Andreoli. “Anche un poeta ha la sua Chernobyl. Colloquio con Giorgio Caproni”. In: *Fiera*, 25 de julho de 1996. Depois em CAPRONI, Giorgio. *Il mondo ha bisogno dei poeti. Interviste e autocommenti 1948-1990*. Organização de Melissa Rota, introdução de Anna Dolfi. Firenze: Firenze University Press, 2014, p. 336. Para a poesia citada por Caproni ver também CAPRONI, Giorgio. *Sulla poesia*. Roberto Mosenca (org.). Roma: Gaffi Editore-Italo Svevo, 2016, que

Entremos finalmente no poema, depois de um percurso de aproximação útil para determinar alguns fatores que são pressupostos no próprio texto. O poema pode ser dividido em pelo menos três partes, que na realidade podem sofrer outra divisão. A primeira parte vai do verso inicial até o primeiro hemistíquio do verso 7: “l’uomo”, verso 7 que, na conjunção da palavra inicial (“l’uomo”) e retomada do discurso (“e chi per profitto vile”), passa a construir um octossílabo, em consonância com uma tipologia métrica dominada por heptassílabos e octossílabos, cuja exceção é o penúltimo verso, o verso 17, que é um hendecassílabo (com dialefa em “tornare a esser”).¹⁵ A primeira seção é reforçada e deixada mais compacta pela anáfora que contém um apelo: apelo a um projeto de salvação contra a destruição e a morte (“non uccidetè”, “non soffocate”), apelo à sobrevivência no que diz respeito às presenças naturais, dispostas e listadas sem distribuição e arranjo hierárquicos. Aparecem na sequência presenças naturais comuns (o mar, o vento, e até o pinho), ou mesmo presenças animais, animais não domésticos ou de reconhecimento imediato: o gálgalo e a morsa marinha, cuja imagem, (da morsa marinha), diferentemente do que acontece à simples menção do gálgalo, se dá, com cerrado jogo de palavras, na relação (“lamento... lamantino”),¹⁶ e se dá também pela sequência métrica que nos versos 2 e 3 põe em rima (emparelhada) “vento... lamento” e aos versos 3-4, sempre em rima emparelhada, “lamantino... pino”. A fisionomia do animal é fixada com maior determinação quando, com uma fruição das potencialidades semânticas que em mais de uma circunstância Caproni confia à interação verbal colocada entre parênteses, o verso 4 se abre com os parênteses nos quais se encontra inserido o termo (“il canto!”), em relação e contraposição de significado, mas em conexão consoante, com o imediatamente anterior “il lamento” e com uma carga de ênfase que recai no ponto de exclamação. A lista das presenças naturais é um corrimão que conduz a uma constatação simples, aparentemente elementar, e ao invés disso, resolutiva para compreender a globalidade da natureza que está extremamente ligada ao papel que nela o homem assume, o homem que é “feito” (literalmente “feito”) de natureza: “anche di questo è fatto / l’uomo”.

contém a conferência que comenta “Parole (dopo l’esodo) dell’ultimo della Moglia”, que Caproni fez no Teatro Flaiano de Roma, em 16 de fevereiro de 1982. Vale lembrar que, diferentemente do que escreve o curador nas *Note* (p. 40), Moglia não é “uma cidade da Lombardia do Além Pó mantuano, (Mòja, em dialeto de Mântua)”, mas uma cidadezinha de Val Trebbia. Ao poema “da aniquilação do eu”, que é “Parole (dopo l’esodo)”, se pode relacionar, em paralelo, outro poema que também faz parte de *Il muro della terra* e da seção “Tema con variazioni”. O poema é “Lasciando loco” (CAPRONI, Giorgio. *L’opera in versi*. Op. cit., p. 347) que representa, em consequência, o abandono (verso 1: “Sono partiti tutti” [Todos partiram]), a desertificação do lugar (verso 10 e verso 13: “il deserto” [o deserto]), a solidão sem consolo (versos 16-17: “qui dove perfino Dio / se n’è andato di chiesa” [aqui onde até mesmo Deus / deixou a igreja]), não mais homens, nem mesmo Deus, porque o vazio físico é também um vazio metafísico.

¹⁵ Todas as indicações métricas seguem a estrutura métrica da língua italiana. [N. T.]

¹⁶ “Lamantino”, na tradução do poema é a morsa marinha. A rima não funciona em português. [N. T.]

A morsa marinha, o gálgalo,¹⁷ e também, um pouco acima, no verso 2, a libélula, são uma curiosidade que Caproni manifesta e declara em várias circunstâncias, que também diz respeito a presenças menos “excêntricas”: “eu criava os répteis em casa, para o desespero de minha mãe; consegui encontrar tritões, salamandras, depois lagartixas, naturalmente à vontade”.¹⁸ E, com testemunho da filha Silvana, aprenderíamos que “ele amava muito os animais, sobretudo os insetos”.¹⁹ Uma preferência por animais pequenos, pelos insetos, entre os quais a libélula, mas também, se é concedida a aproximação, as “aranhas d’água” ou, de outra forma (em sentido mais estritamente científico), os “hydrometra stagnorum”. E o poema “Lidrometra” [O hidrômetra], de *Il muro della terra*, é esplêndido e arrepiante, implacável e terrível na perspectiva apocalíptica que investe a terra, o mundo:

Di noi, testimoni del mondo,
tutte andranno perdute
le nostre testimonianze.
Le vere come le false.
La realtà come l’arte.

Il mondo delle sembianze
e della storia, egualmente
porteremo con noi
in fondo all’acqua, incerta
e lucida, il cui velo nero
nessun idrometra più
pattinerà — nessuna
libellula sorvolerà
nel deserto, intero.²⁰

¹⁷ Para a identificação dos dois animais, tomei por base a explicação do *Grande Dizionario della Lingua Italiana* (GDLI), fundado por Salvatore Battaglia, depois redigido por Giorgio Barberi Squarotti, editado pela UTET de Turim. *Lamantino*: “s.m. Zool. (Manatus manatus), da ordem *Sireni*, de cor cinza-escuro, comprimento de até 3 metros e pesando até 500 kg, com o corpo que acaba numa ampla expansão arredondada, com mandíbula sem dentes molares e com apenas seis vértebras cervicais; vive em mares do Atlântico Africano, da América Tropical, e na foz dos rios oceânicos [...]. Deriv. Do fr. lamantin [...] por influência de *lamentar*, lamentar, (em referência ao som lamentoso do animal)”. *Golagone*: “s.m. Zool. gênero de Primatas da família *Nitticebi*, do tamanho de esquilos, com rosto pequeno, orelhas largas, olhos grandes, pelagem macia de cor castanho-claro, cauda longa e espessa, membros posteriores mais longos e fortes que os anteriores, adaptados ao salto; é onívoro e noturno, vive na África intertropical”.

¹⁸ CAPRONI, Giorgio. “*Era così bello parlare*”. *Conversazioni radiofoniche con Giorgio Caproni*. Prefácio de Luigi Surdich. Gênova: il melangolo, 2004, p. 83.

¹⁹ *Giorgio Caproni a Monteverde*. Luciana Capitolo, Maria Paola Saci, Stella Sofri (org.). Roma: EmmeGiErrE, 2006, p. 54.

²⁰ CAPRONI, Giorgio. *L’opera in versi*. Op. cit., p. 291.

De nós, testemunhas do mundo,
 todos serão perdidos
 os nossos testemunhos.
 Os verdadeiros como os falsos.
 A realidade como a arte.

O mundo das parecenças
 e da história, igualmente
 levaremos conosco
 no fundo da água, incerta
 e lúcida, cujo véu negro
 nenhum hidrômetra jamais
 patinará — nenhuma
 libélula sobrevoará
 no deserto, inteiro.²¹

Como fundamento de tal poema há uma lembrança de infância que Caproni documenta em uma página de diário, na qual descreve aquele estranho inseto que é o hidrômetra e seu habitat:

29 de dezembro de 1967

Meu irmão e eu chamávamos de aranhas d'água: esguias patinadoras negras de longas pernas filiformes e nervosas, deslizando sobre a superfície do charco ou do gelo. Hoje, aprendi por acaso o nome verdadeiro: *hydrometra stagnorum*. Mas isso não acrescenta nada ao conhecimento de seu mistério, ainda que esse nome venha a satisfazer em mim uma longa e às vezes lancinante curiosidade. Havia também, no charco, rodopiantes ou rasantes no ar verde, libélulas robustas, que preferíamos chamar, em livornês, *cavaocchi* [cava-olhos]: palavra que dava a elas uma ferocidade cuja origem eu ignorava, mas que me inspirava respeito, temor, terror, todas as vezes que se aproximavam das minhas pupilas, com seus corpos esguios como vermes, as asas transparentes, as cabeças enormes, grandes como uma amora, recortada em facetas (quantos olhos!) e iridescente como um brilhante: um inseto muito *liberty*, a libélula, como também a Livorno de então...²²

A anotação do diário, reveladora de uma curiosidade de entomólogo e animada pela *pointe* conclusiva que brilhantemente associa libélulas e estilo *liberty*, perde, ao se transformar em pretexto para um poema, qualquer intento descritivo e, com uma guinada enérgica, vai robustecer a nua evidência de uma irremovível verdade, conforme, com perspicácia interpretativa e eficácia de registro elíptico de avaliação e julgamento, expressou outro grande poeta

²¹ CAPRONI, Giorgio. *A coisa perdida: Agamben comenta Caproni*. Op. cit., p. 181.

²² CAPRONI, Giorgio. "Fogli di diario". In: *marka*, VI, 13, janeiro-março, 1985, p. 34.

do século XX, Vittorio Sereni: “É difícil imaginar uma asserção mais radical de inexistência do que contida nos versos de ‘Lidrometra’”.²³ Se analisarmos cuidadosamente, nos encontramos diante de um poema que está em perfeitamente sintonia com o pensamento de Leopardi,²⁴ pela consciência compartilhada pela remoção de qualquer forma de presunção antropocêntrica, no exato momento em que “a superfície do mundo em que vivemos e sob o qual desapareceremos” é apresentada como “um deserto que nos ignora, que não sabe o que fazer com os nossos testemunhos”.²⁵ E o timbre do poema é o mesmo, implacável e arrepiante, do “coro dos mortos” do leopardiano “Diálogo de Federico Ruysch e das suas múmias”.²⁶ Talvez a memória pré-intencional reforce um discurso cujas premissas encontram base numa expressão de Jean Monod, lembrada por Caproni numa entrevista (“Monod diz que ‘o homem nasceu por acaso, às margens de um universo insensível aos seus crimes e às suas músicas’”)²⁷ e a reiterou numa das suas conversas radiofônicas: “Monod, justa ou injustamente, disse que o homem é um animal errado, nascido às margens de um universo insensível às suas músicas e aos seus crimes”.²⁸

Sugestões leopardianas e acenos de reflexão sobre o nexos universo-homem conferem aos “Versicoli quasi ecologici” o papel de texto próximo a “Lidrometra”, identificável tanto pela presença, em ambos os casos, da “libélula” quanto pela retomada de um sintagma que transita da prosa de diário há pouco citada e transcrita: “Havia também, no charco, rodopiantes e rasantes no *ar verde*, libélulas robustas” (prosa de diário); “ao desaparecer a floresta / e o *ar verde*” (“Versicoli quase ecologici”, versos 13-14, grifo do autor).

²³ SERENI, Vittorio. “Giorgio Caproni”. In: *Genova a Giorgio Caproni*. Giorgio Devoto e Stefano Verdino (org.). Genova: Edizioni S. Marco dei Giustiniani, 1982, p. 269.

²⁴ Aqui retomo algumas considerações que fiz em SURDICH, Luigi. “Tracce leopardiane nell’opera di Caproni: primi appunti”. In: *Per Elio Gioanola. Studi di letteratura dell’Ottocento e del Novecento*. Franco Contorbia, Giovanna Ioli, Luigi Surdich, Stefano Verdino (org.). Novara: Interlinea, 2009, p. 391-407, particularmente, p. 401-402.

²⁵ Cf. BERARDINELLI, Alfonso. “Caproni, il grande freddo”. In: *Panorama*, 20 de outubro de 1989, p. 151; depois integrado ao volume do mesmo autor, *100 poeti. Itinerari di poesia*. 2a Edição. Milano: Mondadori, 1997, p. 67-69. Ver também BERTONE, Giorgio. *Letteratura e paesaggio. Liguri e no. Montale, Caproni, Calvino, Ortese, Biamonti, Primo Levi, Yehoshua*. Lecce: Manni, 2001, p. 131-32; FRABOTTA, Biancamaria. *L’estrema volontà. Studi su Caproni, Fortini, Scialoja*. Roma: Giulio Perrone Editore, 2010, p. 113-14. Para a imagem do “deserto” em Caproni, cf. SINFONICO, Damiano. “Deserto. Storia di un’immagine nella poesia di Caproni”. In: *Nuova Corrente*, LVIII, 147, 2012, p. 21-30 (número monográfico da revista, “Giorgio Caproni. Parole chiave per un poeta”).

²⁶ LEOPARDI, Giacomo. *Poesia e prosa*. Organização e notas Marco Lucchesi, vários tradutores. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1996.

²⁷ Cf. GIOVANARDI, Stefano. “Credo in un dio serpente”. In: *La Repubblica*, 5 de janeiro de 1984; depois em *Galleria*, XXX, 2, maio-agosto, 1990, p. 67-69.

²⁸ CAPRONI, Giorgio. “Era così bello parlare”. *Conversazioni radiofoniche con Giorgio Caproni*. Op. cit., p. 250.

Para enfatizar o paralelismo entre duas realidades textuais diferentes, me debrucei sobre aquela que, na divisão tripartida do texto, se configurou como a segunda parte de “Versicoli”, à qual agora me aproximo, sem demora. Retomo o gancho, então, do poema em questão a partir do verso 7, que vai formar, até o primeiro hemistíquio do verso 10, a segunda seção da composição. Desdobra-se, então, uma continuação em relação ao que já foi dito. Evidentes, de fato, são a retomada e a continuidade discursiva, destacadas pela coordenação sintática (“E chi per profitto vile [...]”) do verso 8, que relembram, por afinidade de significado, o “uccidete” e o “soffocate”, respectivamente do verso 1 e do verso 3 enquanto uma fraca conexão fônica (“cavaliere”, “lavoRo”) acompanha a guinada do timbre expressivo em direção ao código da indignação, marcada pela energia do *enjambement*: “E chi per profitto vile / fulmina un pesce, un fiume / non fatelo cavaliere / del lavoro”.

A abertura da última parte tem lugar numa rima fácil (“aMORE”, “MuORE”) sustentando uma reflexão que desloca o eixo de interesse em direção ao devir da natureza, solucionado comprometendo o homem, postulando uma coincidência natureza-amor, como que querendo estabelecer um mapa do viver em amor, com amor, espelhada pela presença de água, relva, floresta, ar, verde (ainda: “ar verde”). Um mapa não sentimental dos sentimentos, um mapa que não por acaso, na disposição em forma de quiasma, traça as fronteiras nos limites de um desenho proposto pelos elementos da natureza (“[...] L’amore / finisce dove finisce l’erba / e l’acqua muore [...]”) do mesmo modo em que era delimitado não o espaço mas o tempo na conclusão de “L’ultimo borgo” [O último arrabalde]: “L’ora / era tra l’ultima rondine / e la prima nottola. / Un’ora / già umida d’erba e quasi / (se ne udiva la frana / giù nel vallone) d’acqua / diroccata e lontana”.²⁹ Olhar e reflexão se prolongam, consolidando-se no interior dos versos, tanto em virtude da iteração daquele “finisce” quanto na consciência do desaparecimento, que são escandidos pela utilização de formas verbais como “sprendo”, “scomparso”, “chi resta”. Sumiço, desaparecimento, devastação, nada: o todo no cone de sombra de uma ruína progressiva, que não se consegue refrear e que vai assaltar inclusive o homem, cujo desaparecimento é considerado auspicioso para a fundação de uma nova identidade: “A voi, / portare ora a finimento / distruzione e abominio. // Saremo nuovi. / Non saremo noi” (“Palingenesi” [Palingênese], em *Il franco cacciatore*).³⁰

O poema, indo rumo à conclusão, à rima emparelhada *foresta:resta* (rima rica) segue-se outra rima emparelhada, *vasto:guasto*, como premissa de

²⁹ Poema de *Il franco cacciatore*. CAPRONI, Giorgio. *L’opera in versi*. Op. cit., p. 436-437. “A hora / era entre a última andorinha / e a primeira coruja. / Uma hora / já úmida de relva e quase / (ouviasse no vale / o desbarrancamento) de água / desabada e longinqua.”, CAPRONI, Giorgio. *A coisa perdida: Agamben comenta Caproni*. Op. cit., p. 219.

³⁰ CAPRONI, Giorgio. *L’opera in versi*. Op. cit., p. 489. “Cabe a vocês / levarem agora a termo / destruição e abominação. // Seremos novos. / Não seremos nós”.

outra solução formal, relativa aos últimos três versos, colocados entre aspas, como (talvez) se simulasse uma voz que vem de fora e se faz voz universal, portanto de acordo com a advertência e a responsabilidade que deveria estar no comportamento dos homens: “E chi per profitto vile” (verso 7); “chi resta” (verso 14). É projetada para o futuro uma nostalgia que faz vibrar, na peremptória condenação da humanidade, a ânsia de um retorno. À voz que, na primeira parte, se transforma de exortativa em corrosiva, substitui-se, por último, uma voz (uma voz “outra” em relação àquela dos primeiros dez versos) que traz as consequências aviltadas e desarmadas em relação ao que foi verificado e reconduzido ao “paese guasto”. Sintomática é a referência a Dante, ao Dante do *Inferno* XIV, 94, quando Virgílio se prepara para expor o mito do Velho de Creta: “In mezzo mar siede un paese guasto”. É, contudo, um Dante misturado com Eliot. A obra-prima de Eliot, *The waste land*, está em sintonia com o sintagma “terra guasta”, em modo mais apropriado do que com *La terra desolata* (A terra desolada): são legitimações disso tanto a lembrada *auctoritas* dantesca, quanto o significado de “*devastato*” (tão pertinente para Caproni, como emerge claramente do poema que procurei comentar), que é esclarecido do seguinte modo pelo *Grande Dizionario della Lingua Italiana* da UTET: “Deriv. Dal lat. *vastare* (da *vastus*) ‘rendere deserto’, ‘devastare’” [Deriv. Do lat. *vastare* (de *vastus*) “tornar deserto”, “devastar”]. E, portanto, não irrelevante em relação ao termo “waste”, perante um poeta para quem os aspectos fonéticos e métricos são fundamentais, a rima “vASTO:guASTO”, precedida pela consonância “reSTa”, por sua vez em rima com “forESTA”.³¹

³¹ Capta muito bem esta memória dantesco-eliotiana DEI, Adele. *L'orma della parola. Su Giorgio Caproni*. Padova: Esedra editrice, 2016, p. 68. “A citação do *Inferno*, XIV, 94, presente em diversas entrevistas, relaciona significativamente para Caproni também uma lembrança eliotiana.” E, de fato, como continuação da observação feita por uma entrevistadora, Francesca Pansa, que diz: “Dante é também uma referência indispensável para a cultura do século XX...”, também Caproni afirma: “Certamente, basta pensar em Eliot, que o conhecia muito bem e escreveu *The waste land*, que depois todos traduziram como *La terra desolata* [A terra desolada]. Eu teria traduzido como *La terra guasta* [A terra gasta], porque, a meu ver, Eliot se refere a Dante quando escreve “In mezzo mar siede un paese guasto” [Do mar em meio jaz destruído país]. É uma hipótese, claro. Para Dante o país destruído é Creta, para Eliot, talvez, esta nossa época de decadência e corrupção: destruída, enfim”. PANSA, Francesca (Org.). *Amore amore. I poeti e gli scrittori italiani contemporanei raccontano il loro poeta più amato e ne presentano i versi a loro più vari*. Roma: Newton Compton, 1989, p. 41-44 e agora em CAPRONI, Giorgio. *Il mondo ha bisogno dei poeti. Interviste e autocommenti 1948-1990*. Op. cit., p. 417- 418. Da rica bibliografia relativa ao “dantismo” de Caproni relembramos pelo menos, além da já mencionada contribuição de Adele Dei, que reserva um capítulo do livro *L'orma della parola* para o assunto de Caproni e Dante (p. 63-75), DOLFI, Anna. “Dante e i poeti del Novecento”. In: *Studi danteschi*, L, 1986, p. 307-342, depois em *Le parole dell'assenza. Diacronie sul Novecento*. Roma: Bulzoni, 1996, p. 5-53; LONGHI, Silvia. “Il dire e il disdire di Giorgio Caproni”. In: *Omaggio a Gianfranco Folena*. Padova: Editoriale Programma, 1993, p. 2177-2192; DI LEGAMI, Flora. “Il seme del piangere e il desiderio di un oltre. Parole di essenza e di assenza in Dante, Caproni, Giudici”. In: *Per correr miglior acque... Bilanci e prospettive degli studi danteschi alle soglie del nuovo millennio*. Anais da Convenção Internacional de Verona-Ravenna, 25-29 de outubro de 1999, 2

O país está destruído por razões políticas, porque destruídos e corruptos são aqueles que administram a justiça: “*La Legge è eguale per tutti. // (Farabutti!)*”;³² o país está destruído porque destruídos e corruptos são os políticos, como o aspecto corrosivo e indignado de “Show” está demonstrando e como estoura em “Lorsignori”;³³ o país está destruído porque a natureza está arruinada, está violentada pelo homem e está assediada pela ameaça da catástrofe; o país está destruído porque, por supremo paradoxo, o homem que não desaparece para deixar mais bela a terra é um homem desapiedado e cruel, agressivo e destruidor em relação às criaturas mais fracas, que são as crianças. É este último aspecto que atormenta a consciência e suscita a desconcertada indignação de Caproni no poema que traz um longo título: “Dinanzi al Bambin Gesù, pensando ai troppi innocenti che nascono, derelitti, nel mondo” [Diante do Menino Jesus, pensando nos muitos inocentes que nascem, desamparados, no mundo]. Ao despedir-se da vida (ressalta-se que o poema foi escrito um mês antes da morte do poeta), Caproni recupera, com acentuado desconforto, a imagem dantesco-eliotiana, colocada como selamento, pondo em evidência, com o uso do itálico, na estrofe de abertura do poema:

Nel gelo del disamore...
 senza asinello né bue...
 Quanti, con le stesse sue
 fragili membra, quanti
 suoi simili, in tremore,
 nascono ogni giorno in questa
 Terra guasta!...³⁴

vol. Roma: Salerno Editrice, II, p. 875-897; SOMELLI, Lorenzo. “Un ‘esperimento cavalcantiano’ (e dantesco): i Versi livornesi di Giorgio Caproni”. In: *Filologia & Critica*, XDXVIII, III, setembro-dezembro, 2003, p. 443-457; DE ROOY, Ronald. “Controcanti danteschi nella poesia di Giorgio Caproni”. In: “*Il poeta che parla ai poeti*”. *Elementi danteschi nella poesia italiana ed anglosassone del secondo Novecento*. Florença: Franco Cesati Editore, 2003, p. 65-84; SURDICH, Luigi. “Dante, Caproni, il dialogo con le ombre”. In: *Dante nei secoli*. Domenico Cofano, Maria Isabel Giabakgi, Rossella Palmieri, Micaela Ricci (org.). Foggia: Edizioni del Rosone, 2006, p. 185-218; PUGLIESE, Francesco. “Bisogno di guida. Le tre cantiche di Giorgio Caproni”. In: *Studi italiani*, XVIII, 2, 2006, p. 79-110; MACINANTE, Alessandra Paola. “Per una rilettura di *Res amissa* alla luce delle presenze dantesche”. In: *Italianistica*, XLIII, 1, janeiro-abril, 2014, p. 177-190.

³² CAPRONI, Giorgio. *L'opera in versi*. Op. cit., p. 908. “*Para todos a Lei é uma só. // (Coiós!)*”, CAPRONI, Giorgio. *A coisa perdida: Agamben comenta Caproni*. Op. cit., p. 327.

³³ Tanto “Show” quanto “Lorsignori” pertencem à seção “Anarchiche”, respectivamente CAPRONI, Giorgio. *L'opera in versi*. Op. cit., p. 785-787 e p. 789: entre os dois poemas se insere o “Versicoli quasi ecologici”.

³⁴ Idem, p. 961.

No gelo do desamor...
sem burrinho nem boi...
Quantos, com os mesmos seus
frágeis membros, quantos
seus semelhantes, em tremor,
nascem a cada dia nesta
Terra gasta!...

A “*Terra guasta*” é também o “país gasto”, onde decorre se propor como resultado de voz extrema, apelo último e improrrogável a ser pronunciado com tremor e ânsia (“chi resta / sospira”) para fazer frente a uma realidade, uma condição, que é aquela expressa como perturbante auspício nos versos conclusivos (e entre aspas) de “*Versicoli quasi ecologici*”: “Come / potrebbe tornare a esser bella, / scomparso l’uomo, la terra”.

Legitimamente, então, os versículos dos quais nos ocupamos são definidos “ecológicos”: de uma ecologia que, se por alguns aspectos volta o olhar para as formas do desconforto ambiental (como se acenou na parte inicial dessas reflexões, apontando especialmente para o fenômeno da urbanização e do abandono dos campos), em sua caracterização mais profunda e, ao mesmo tempo, mais fortemente assustadora se orienta como pólo dominante de problematização em direção ao presente e ao futuro. Está-se querendo dizer que não são tanto os mistérios, os percursos, o espetáculo e a maravilha do universo que dizem respeito ao interesse de Caproni pela natureza, mas muito mais a devastação humana e ética e, como consequência desses fatores, a devastação da natureza, assumida como imagem violenta do “mal”.

Tal dramatização pode ser declinada (como acontece em Caproni) também com declarada simplicidade evidente na original e consciente recuperação de lugares comuns e, evidente no momento em que o amortecimento expressivo é entregue ao valor atenuante do “quase”, segundo uma práxis que Caproni não se esquece, caso se pense, por exemplo, que, como já se fez notar, *incipit* e *explicit*, de *Il muro della terra*, têm como título respectivamente “Quasi ad aulica dedica” [Quase uma dedicatória áulica] e “Quasi una cabaletta” [Quase uma cabaleta]. O *understatement* não é um hábito para se deixar de lado, mas é embate no plano da escrita de uma recomposta tensão ancípite e serve de sustentação para a autenticidade dos problemas e das reflexões, destinadas a configurar a intromissão não removível do mal.

Na *Nota al testo* ao final da *Antologia personale* [Antologia pessoal] de Giorgio Caproni, o organizador, Stefano Verdino, concentra-se com perspicácia no epicentro temático e argumentativo de “*Versicoli*”, atribuindo àquele “quase” uma responsabilidade determinante. Escreve, então, Verdino: “relevante ou ‘quase’ que orienta a importância disso: a ecologia é um instrumento e não um fim, para um discurso sobre o destino comum da solidão e desolação na ‘cidade gasta’, que

é, sim, a terra deturpada de hoje, mas também uma citação ilustre entre Dante e Eliot: é a ‘waste land’ de uma crise radical de conhecimento e valores”³⁵ Pertence à estratégia compositiva de Caproni uma vocação alegórica e uma disposição para conjugar realidade e dimensão alegórica. E então, à memorável caça à Besta (a Besta que, alegoricamente, é o mal)³⁶ que anima aquela extraordinária simulação teatral que é *Il conte di Kevenhüller*, se acrescentam os “Versicoli quasi ecologici”, com a ecologia que se propõe como veículo de travessia em direção a uma dramática tarefa do mal. E ainda, também a predominante experiência de vida, que para Caproni é a guerra, percebida como desgraça constantemente ameaçadora e entendida como atualidade perene, conduz à conotação do acontecimento histórico como evidência do mal.³⁷ O evento da guerra,³⁸ para além de qualquer contingência ou episódio, para além das solicitações autobiográficas, dramaticamente se revela como circunstância na qual o vital é esmagado pela dilaceração, pelo luto, e como ocasião de manifestação da dor e da imanência

³⁵ CAPRONI, Giorgio. *Antologia personale*. Stefano Verdino (org.). Milano: Garzanti, 2017, p. 48.

³⁶ Cf. MORAVIA, Alberto. “Uno strano elefante si finge monumento”. In: *Corriere della Sera*, 25 de junho de 1986, p. 3. “A Besta que Caproni também caça é o mal deste mundo que, por muitos sinais, se diria que está se dirigindo para o seu fim”. Caproni pode confirmar a fidedignidade da proposta de identificação formulada por Moravia, juntamente com outras anotações de diário, naquilo que na folha de rosto é chamado de o “Diário europeu de Alberto Moravia”. Só para simplificar, basta um exemplo, cronologicamente próximo ao artigo do *Corriere della Sera*. Cf. CAPRONI, Giorgio. “E dal grembo della Bestia nacque la nuvola nera di Chernobyl”. Monica Petacco (org.). In: *La Nazione*, 19 de julho de 1986, p. 3. Depois em CAPRONI, Giorgio. *Il mondo ha bisogno dei poeti*. Op. cit., p. 331: “A Besta verdadeira é o mal em todas as suas mutáveis e insidiosas formas, como Alberto Moravia compreendeu de imediato”. Vale recortar e isolar a expressão relativa às “mutáveis e insidiosas formas”, justamente porque, como indicado, convence Caproni de um predomínio do mal em paralelo à derrota do Humanismo, à rendição de perdedora da história, à devastação e à aniquilação da natureza.

³⁷ Muito útil para tirar proveito de algumas observações completamente originais e extremamente significativas é o capítulo 4 do livro *Caproni, Genet e il male* (ZUBLENA, Paolo. Milano: edizioni del verri, 2013, p. 119-142). Ao resgatar o segundo dos “Tre improvvisi sul tema la mano e il volto”, poema de *Il conte di Kevenhüller*, no qual o *incipit* é “È l’ora del conforto” (CAPRONI, Giorgio. *L’opera in versi*. Op. cit., p. 629), o estudioso concentra a atenção nos versos finais (versos 11-14), que são: “Il vento / e il lamento... // Il lamento / del lamantino... // Il tormento / di Genet: // Di Agostino.” Cita-se nos versos o que faz parte dos “Versicoli”, citando-os, conforme a convenção gráfica, em itálico, indicando, pelo reconhecimento de leitura, a fonte, que é Genet, o Genet do *Miracolo della rosa*, cujo trecho agora transcrevo, a partir do livro de Zublena: “les détenus modèlent l’air de leurs contorsions, leurs gestes, leurs appel, leurs cris ou modulations, leus chant de lamentin [...]”. Observa Zublena: “O grito dos detentos é comparado ao lamento (Genet diz *chant* quase humano do *lamantino*, ou *lamentin*, segundo uma grafia alternativa)”. Pode-se acrescentar que exatamente neste *chant*, neste *canto* funda sua carga expressiva a passagem da conclusão do verso 3 (“il lamento”) ao início do verso seguinte, o verso 4, entre parênteses e acentuado pelo ponto de exclamação: (“il canto!”).

³⁸ Fundamental aqui a contribuição AVETO, Andrea. “In zona partigiana (senza fare l’eroe)”. Giorgio Caproni nella Resistenza. In: *Strumenti critici*, XXXII, 1, janeiro-abril de 2017, p. 3-26.

do mal: “através da alegoria poética, — reconhece Caproni numa entrevista — perdeu-se toda datação do fato histórico”.³⁹ Paralelamente, o “gasto” que arruína o mundo não é só o resultado de um deplorável ultraje à natureza, mas é, muito mais, como indicam os “Versicoli”, a manifestação de um miserável aparecimento e de uma criminosa afirmação do mal, cuja responsabilidade recai toda sobre o homem.⁴⁰

Tradução de Agnes Ghisi e Luiza Kaviski Faccio

³⁹ CAPRONI, Giorgio. “Disperato ma con calma e ostinazione”. Aurelio Andreoli (org.). In: *Paese sera*, 14 de março de 1982, agora em *Il mondo ha bisogno dei poeti*. Op. cit., p. 195.

⁴⁰ Ver a entrevista “Chi è la Bestia”. Laura Lilli (org.). In: *La Repubblica*, 3-4 de agosto de 1986, agora em CAPRONI, Giorgio. Idem, p. 341: “a Besta somos nós mesmos: esta nossa humanidade que parece ter a vocação para o suicídio e que infelizmente mata (matando-se) por puro divertimento, pode-se dizer”.

Versículos do contracaproni

Lucia Wataghin

Giorgio Caproni já havia composto e publicado boa parte de seus grandes livros quando, em 1981, decidiu reunir apenas alguns (exatamente 17) poemas breves ou brevíssimos, até então esparsos, paralelos ou alternativos aos que integravam sua obra já canônica.¹ O minúsculo livro é intitulado *Versicoli del contracaproni* [Versículos do contracaproni]; na também breve e muito arguta premissa, os poemas são descritos com riqueza de conotações que os situam, junto ao título, numa região marginal, secundária, periférica: são versos privados, não oficiais, desleais [perfidí], abusivos, malcriados, são versos de *contracanto*, “simples brincadeiras”, versos que “ficaram fora da porta” [fuori dall’uscio], que “se escreveram sozinhos”, “contra a vontade” do autor. A origem da denominação “contracaproni” deve ser buscada no poemeto que provavelmente sugeriu o título da inteira série, *Versicoli dal “contracaproni” di Attilio Picchi* [Versículos do “contracaproni” de Attilio Picchi], inédito até a edição Meridiani, e que traz no título o pseudônimo Attilio Picchi, usado por Caproni em publicações em revistas, mais um “duplo” do poeta, em cujo apelido estão associados o nome do pai (Attilio) e o sobrenome da mãe (Picchi).

Sua natureza aforística, ou as medidas breves, e o período da composição (entre 1969 e 1979) colocam os “versículos” dessa coletânea em relação de proximidade com muitos outros, inseridos em outras coletâneas ou publicados póstumos.² Eles pertencem à grande família dos versículos em geral, e mais especificamente à família do “contracaproni”, que acolhe também *Versicoli e altre cosucce* [Versículos e outras coisinhas] (52 poemas no total), que Agamben inseriu na seção “Outros poemas”, de *Res Amissa*, e que considera “uma seção liminar, a ser lida, por assim dizer, *a libro chiuso* [fora do livro]”. É provável, como supõe Luca Zuliani, que parte dessa seção de *Res Amissa* — lembramos, obra póstuma, estabelecida e editada por Giorgio Agamben — fosse destinada por Caproni a ser descartada, ou a permanecer inédita, não tendo encontrado lugar em outras

¹ A coletânea foi publicada na revista *Stilb* (1981) e sucessivamente nos volumes Garzanti *Tutte le poesie* (1983) e *Poesie* (1989) e se encontra agora em Giorgio Caproni. *L’opera in versi*. Edição crítica de Luca Zuliani, Introdução de Pier Vincenzo Mengaldo, Cronologia e Bibliografia de Adele Dei. Milano: Mondadori, 1998-2005.

² Na revista *Arsenale*, em 1984, saíram mais quatro textos com o título *Altri versicoli del contracaproni* [Outros versículos do contracaproni] (“Pensatina dell’antimetafisicante”, “El desdichado”, “Per le spicce”, “Verlainiana”; todos eles confluíram em outros livros, os primeiros três em *Il conte di Kevenhüller*, o último em *Res Amissa*). Cf. CAPRONI, Giorgio. “Apparato critico”. In: *L’opera in versi*. Op. cit., p. 1666-1673. Em uma seção de *Res Amissa*, a seção “Anarchiche”, se encontram outros versículos: os “Versicoli quasi ecologici” (estes, estudados por Luigi Surdich, neste volume).

coletâneas, enquanto outra parte poderia continuar, em um novo livro, a pequena antologia de 1981, *Versicoli del controcaproni*.

Mas vejamos os sinais de afeto de Caproni por seus versículos e por aquilo que se apresenta como simples, modesto, “menor”. Na escolha do termo *versículos* há a chave irônica e paradoxal da reversibilidade de menor e maior, fácil e difícil, desimportante e importante. *Versicolo*, em italiano, é um termo raro, que o *Dizionario Italiano Olivetti* define “verso muito breve ou de escasso valor” (do latim *versiculo*, diminutivo de *versus*).³ Além dos versículos, os títulos de Caproni, especialmente nos últimos livros, formam uma verdadeira mina de termos autorredutivos, ou autodepreciativos, como: “Ciarlette nel ridotto”, “Testi marittimi, o di circostanza”, “Versi controversi”, “Versi vacanti”, “Versi fuori sacco”, “Passabili”.⁴ Um inventário dos títulos dos poemas capronianos pode mostrar como cresce na poesia de Caproni, com o passar dos anos, o clima de tendência ao *understatement* ou à irreverência: os musicais, muito numerosos: “Cantabile (ma stonato)” [Cantabile (mas desafinado)], “Sconcerto” [Desconcerto], “Arietta di rimpianto” [Arieta de nostalgia], “Smorzando” [Extinguindo], os teológicos, os litúrgicos, os toponomásticos. Minimização é uma palavra-chave de importância crescente na poesia de Caproni; tendência análoga, em alguns sentidos, a de um outro poeta ligure, Camillo Sbarbaro, não somente porque ambos buscam cada vez mais medidas breves (mas muito cedo Sbarbaro da poesia passará à prosa). O gosto de Caproni pela poesia “sottovoce” [a meia-voz] de Sbarbaro é atestado desde os anos 1930;⁵ a sintonia se revela especialmente no Caproni dos versículos, que compartilha com Sbarbaro as conotações redutivas de versos e poemas (a lista dos títulos de Sbarbaro é igualmente rica e inventiva, um vocabulário da minimização: “Trucioli” [Cavacos], “Scampoli” [Retalhos], “Quisquiliè” [Ninharias], “Gocce” [Gotas], “Contagocce” [Conta-gotas], “Rimanenze” [Sobras], “Scarti” [Rebotalhos], “Briciole” [Migalhas]...). Poeta celebrado pela “potência filosófica” (Caproni “capta os núcleos do negativo moderno de maneira imediata, fulminante, em simples, pequenas estrofes que podem parecer mais resolutivas do que grandes livros, inteiros tratados, até talvez do que o próprio *Ser e tempo*

³ Em português, a definição de versículo é “pequena subdivisão de artigo, parágrafo etc.”, ou “o mesmo que verseto”, trecho bíblico (Caldas Aulete). Traduzimos aqui *versicoli* por *versículos*, apontando para sua dimensão, “menor”, em ambas as línguas.

⁴ A lista é irresistível, mas de difícil tradução. Vamos tentar: “Ciarlette nel ridotto”: “Conversas sem importância no foyer”; “Testi marittimi, o di circostanza”: “Textos marítimos, ou de circunstância”; “Versi controversi”: “Versos controversos”, “Versi vacante”: “Versos vacantes”, estes em *Il conte di Kevenhüller*. “Versi fuori sacco”: “Versos em remessa especial, mais rápida”, em *Il franco cacciatore*. “Passabili”: “Passáveis”, em *Res amissa*. CAPRONI, Giorgio. *L'opera in versi*. Op. cit.

⁵ SBARBARO, Camillo. *Lettere a Caproni 1956-1967*. Genova: San Marco dei Giustiniani, 2010. A definição caproniana da poesia “sottovoce” de Sbarbaro e outros detalhes se encontram na p. 63, em nota da organizadora do volume, Antonella Padovani Soldini.

de Heidegger”, diz Ferroni),⁶ é fautor da afilosofia,⁷ da antimetafísica,⁸ se declara contrário às supersignificações, quando faz elogio a Sbarbaro porque autor de “uma poesia o mais possível prosástica, ou seja, que busca nomear as coisas mais pelo que são do que por aquilo que possam supersignificar numa metafórica esfera”⁹ e talvez lembre da simpatia anti-intelectual, manifestada no chiste a ele dedicado por Sbarbaro e Barile, num cartão postal de 1959: “Genova de Caproni / (abaixo) os literatones”.¹⁰ O maior atestado de estima de Caproni por Sbarbaro também está na lógica da reversibilidade de grande e pequeno, maior e menor: “Pensando em Sbarbaro e em certos seus (apressados) colocadores // Dúvida a posteriori: os verdadeiros grandes poetas / são os ‘poetas menores’?”.¹¹

A simpatia pelo desimportante, que Sbarbaro leva ao extremo, com resultados fascinantes, é tema dos versículos de Caproni; se manifesta aqui no contracanto, paralelo ao canto maior, na recuperação de material esquecido, na multiplicação das variações e reelaborações de temas, num jogo de reenvios, citações e autocitações que convidam a repensar na rede e em seus nós, assim formados. Quase todos os versículos da seção publicada por Agamben em *Res Amissa* têm formato comparável aos *Versicoli del controcaproni*, com suas formas breves, de um mínimo de 2 a um máximo de 6 versos (são exceção sete poemas mais longos), e algumas experiências de uso intenso das reticências, sobre o qual voltaremos a propósito de um único poema do livrinho de 1981, “Petrarca”, em que o recurso é levado ao ponto extremo.

O nosso pequeno *Versicoli del controcaproni* se abre com um brevíssimo poema, uma dedicatória a Torquato Tasso: início que podemos entender como programático, com suas idiosincrasias.

*

Dedica,
per amor di rima:
a Torquato Tasso,
con cordiale stima.¹²

⁶ Citado em SURDICH, Luigi. *Le idee e la poesia*. Genova: il melangolo, 1998, p. 30.

⁷ CAPRONI, Giorgio. *L'opera in versi*. Op. cit., p. 827.

⁸ Idem, p. 675.

⁹ SBARBARO, Camillo. *Lettere a Caproni 1956-1967*. Op. cit., p. 42.

¹⁰ Idem, p. 126. “Genova di Caproni / (abbasso) i letteratoni.”

¹¹ CAPRONI, Giorgio. *L'opera in versi*. Op. cit., p. 879. “Pensando a Sbarbaro e a certi suoi (frettolosi) collocatori // Dubbio a posteriori: i veri grandi poeti / sono i ‘poeti minori’?”. Na linha das “colocações” excêntricas de poetas “maiores” e “menores” no cânone, resta lembrar uma espirituosa “Scorciatoia” de Saba, que assim discute a posição de D’Annunzio, poeta “maior”: “Que grande poeta menor ele teria sido; se só tivesse a percepção dos seus limites! Mas isso — justamente isso — não podia ter” [Che grande poeta minore sarebbe stato; solo che avesse avuto il senso dei suoi limiti! Ma questo — proprio questo — non poteva avere.]. SABA, Umberto. *Scorciatoie e Raccontini*. In: *Tutte le prose*. Milano: Mondadori, 2001, p. 46.

¹² CAPRONI, Giorgio. *L'opera in versi*. Op. cit., p. 707.

*

Dedicatória,
por amor de rima:
a Torquato Tasso,
com cordial estima.

Em tom de minimização e rebaixamento, é destacada a rima,¹³ anti-intelectual, paradoxal, simples e surpreendente, base estruturante de sua poesia, criadora de paradoxos, rima em função irônica e auto-irônica; nesse mesmo poema é irônica e auto-irônica a própria rima *rima / stima*, cujo efeito de rebaixamento é acentuado pelo uso da frase feita (*con cordiale stima*, em itálico). Frases convencionais, ditados populares, frases de circunstância da sua língua materna são patrimônio ao qual Caproni recorre copiosamente para a produção de curto-circuitos (temos um exemplo, nesse livro, no poema “Professio” [Profissão], baseado numa leve variação da expressão popular “Deus existe, mas não se vê”,¹⁴ em torno de um seu tema fundamental, a existência ou não existência de Deus.) Quanto ao destinatário da dedicatória, lembramos que em seus estudos juvenis de harmonia, o poeta, diplomado em música, adaptou versos de Tasso e outros clássicos para corais a quatro vozes¹⁵ e que talvez lembre o importante ensaio de Pasolini¹⁶ — um de seus primeiros grandes leitores — que viu no modelo dos sonetos de Tasso a origem do “módulo clássico”, com sua metrificacão fechada, que formou a poesia de Caproni dos anos 1940 e 1950. O belíssimo ensaio de Pasolini indicava, desde então, as transgressões de Caproni à “pureza da metrificacão fechada” e observava nessa poesia o anúncio de “um bilinguismo, de um rico modo de contaminação” no contato entre classicismo e maneira “anti-literária” — a contaminação elevado/coloquial cada vez mais evidente com o mudar da poesia de Caproni e o seu definitivo afastamento das formas fechadas, um adeus, portanto, ao classicismo e a Tasso.¹⁷ Nos versículos e em espaços análogos, à margem dos grandes livros, encontram lugar manifestações específicas, extemporâneas, em mérito a outros poetas e não é desimportante que em seus juízos nem sempre gentis sobre poesia e poetas, Caproni também afirme sua simpatia pela fragilidade e vulnerabilidade humanas. A Montale, como se sabe, dedica vários chistes

¹³ Sobre a rima na poesia de Caproni, ver DOLFI, Anna. “Paura: storia di una parola e di una rima”. In: *Per amor di poesia (o di versi)*. Seminario su Giorgio Caproni. Anna Dolfi (org.). Firenze: University Press, 2018.

¹⁴ CAPRONI, Giorgio. *L’opera in versi*. Op. cit., p. 708. “Profissão. // Deus não existe, / mas não se vê. / Não é um chiste: é / uma profissão de fé.” [Professio. // Dio non c’è, / ma non si vede. / Non è una battuta: è / una professione di fede.]

¹⁵ CAPRONI, Giorgio. *L’opera in versi*. Op. cit., “Cronologia”. p. L.

¹⁶ PASOLINI, Pier Paolo. “Caproni”. In: *Passione e ideologia*. Milano: Garzanti, 1994, p. 465-469.

¹⁷ A Tasso é dedicada outra breve e melancólica homenagem, “All’ombra di Torquato”. CAPRONI, Giorgio. *L’opera in versi*. Op. cit., p. 909.

provocatórios; num deles, muito citado, em que Montale é definido “pedregulho gasto, / de um álveo que mais não ressoa [...]”¹⁸ ecoa o verso contrastante de outro poema, em que se dirige ao “gentil Ettore Serra”, “[...] herdeiro / último de uma mitologia que mais não se sustenta”, com a gritante diferença da profunda simpatia pelo segundo: “Mas em meu coração, ó muito / ‘gentil Ettore Serra’, / em meu coração que salto, / que estouro a tua fé / nos *teus papéis* [...]”¹⁹

Tudo permanece sujeito a um sistema de valores; voltando à questão da rima, que abre *Versicoli del contracaproni*, encontramos nos *Versicoli e altre cosucce*, outro breve poema dedicado explicitamente ao tema, também em tom de chiste, com uma discreta crítica à rima dantesca “Parigi/biggi” (a advertência inicial era evitar a rima “Parigi/grigi”). Mas nesse caso também parece necessário um juízo de valor; a melhor variante é selecionada para a seção intitulada “Passabili” de *Res Amissa*:

Fatalità della rima

La terra.

La guerra.

La sorte.

La morte.²⁰

Fatalidade da rima

A terra.

A guerra.

A sorte.

A morte.

Vejam algumas outras relações entre o contracanto do contracaproni e versos e ideias meditados ao longo dos anos, em outros livros. O grande tema da partida, ou da despedida e da morte, ocupa ao menos três dos poemas desse livro; os três, diretamente ligados a outros, pertencentes à coletânea *Il muro della terra*. O poema “Urgenza” [Urgência]:

¹⁸ CAPRONI, Giorgio. *L'opera in versi*. Op. cit., p. 856. “ciottolo roso, / dal greto che più non risuona [...]”.

¹⁹ Idem, p. 876. “Ma nel mio cuore, o tanto / ‘gentile Ettore Serra’, / nel mio cuore che tuffo, / che schianto la tua fede / nelle *tue carte* [...]”. Aqui se fala também de Ungaretti, homem de fé, que dedicou ao seu primeiro editor, Ettore Serra, o poema “Poesia”, que começa com as palavras “Gentile / Ettore Serra”.

²⁰ Idem, p. 811.

Urgenza

“Mi urge un cavallo di posta.
Ho affari impellenti. Gravi.”
Uno scricchiolio nelle travi
fu la sola risposta.²¹

Urgência

“Me urge um cavalo de posta.
Tenho negócios prementes. Graves.”
Um estalido nas traves
foi a única resposta.

Um pequeno diálogo entre um viajante impaciente e um rangido de traves, única resposta à sua solicitação de urgência, é uma variação de “I campi” [Os campos] (*Il muro della terra*), resposta mais articulada e surpreendente, com suas quebras rítmicas e uma única rima, mas igualmente desolada e definitiva:

I campi

“Avanti! Ancòra avanti!”
urlai.
Il vetturale
si voltò.
“Signore,”
mi fece. “Più avanti
non ci sono che i campi.”²²

Os campos

“Avante! Mais avante!”
gritei.
O cocheiro
se voltou.
“Senhor,”
me disse. “Mais avante
não há que os campos.”

Há um reenvio também, por autocitação direta, do poema “Sospiro” [Suspiro] (*Versicoli del controcaponi*) ao poema “Tristissima copia ovvero Quarantottesca” [Tristíssima cópia ou Quarentoitista] (*Il muro della terra*), um “vocalizo”, que é por sua vez um reenvio a uma realmente tristíssima canção da

²¹ Idem, p. 721.

²² Idem, p. 383.

primeira guerra de independência italiana (1848), que ainda ressoa no repertório da música patriótica do país.²³ A “cópia” de Caproni é uma meditação sobre os temas de despedida, por um lado, e, por outro, da ilusoriedade, ou inutilidade última do movimento (e remete, com isso, também aos dois poemas acima citados), ilustrada no paradoxo da reversibilidade do tempo do eu e do outro, do ser e não ser, do sim e do não.

Tristissima copia ovvero Quarantottesca

*Partivan tutti e addio
e addio e addio e a Dio.
Soltanto chi non partiva (io)
partiva in quel rimescolio.*²⁴

Tristíssima cópia ou Quarentoitista

*Partiam todos e adeus
e adeus e adeus e a Deus
Somente quem não partia (eu)
partia naquela agitação.*

A tristeza do adeus à vida, da canção popular, é reafirmada em primeiro plano nos dois textos capronianos (no primeiro, no título; no segundo, no destaque gráfico do segundo verso); a isso se acrescenta o acento, ainda que cifrado, no reenvio à canção, e, com isso, à ambivalência do termo “cópia”, reprodução textual, imitação, contrafação, mas também abundância, ou faculdade de se servir de algo. Mas o autor sinaliza, numa nota ao poema, a citação dantesca: *tristissima copia* é a multidão de serpentes diversas e monstruosas que envolvem e atacam as almas dos pecadores, por sinal, ladrões (“Entre esta crua e mais que triste cópia, / gentes nuas correndo apavoradas, / sem esperar refúgio ou heliotrópia”).²⁵

Sospiro

Ah poesia, poesia.
Tristissima copia
di parole, e fuga
dell'anima mia.²⁶

²³ A canção é “Addio mia bella addio” (1848), de Basocriolo fiorentino, pseudônimo de Carlo Alberto Bosi.

²⁴ CAPRONI, Giorgio. *L'opera in versi*. Op. cit., p. 282.

²⁵ ALIGHIERI, Dante. *A Divina Comédia: Inferno*, XXIV, 91-93. Trad. Vasco Graça Moura. São Paulo: Landmark, 2005. “A questa cruda e tristissima copia / correati genti nude e spaventate, sanza sperar pertugio o elitropia”.

²⁶ CAPRONI, Giorgio. *L'opera in versi*. Op. cit., p. 712.

Suspiro

Ah poesia, poesia.
Tristíssima cópia
 de palavras, e fuga
 da alma minha.

A *Il muro della terra* reenvia também a série dos dois poemas “Il pastore infido” [O pastor infido] e “Monito dello stesso” [Admonição do mesmo], elaborações preliminares, ou variantes, de “Il pastore” [O pastor],²⁷ meditação sobre, se entende, o pastor de almas, que prega, nesse último, numa igreja vazia, à luz da última *bugia* (vela, mas também mentira, em italiano). O breve “Quesito” [Quesito] do contracaproni foi excluído por vontade do autor da seção “Tema con variazioni” [Tema com variações] de *Il muro della terra*, que, no entanto, conservou outros quatro poemas dedicados ao tema do despovoamento, do abandono das pequenas cidades das zonas rurais, ocasionado, no tempo da composição dos poemas, pela notícia da eclosão da guerra. Muitos anos depois, na entrevista radiofônica “Antologia”, de 1988,²⁸ Caproni contou o episódio que inspirou uma ideia fundamental dessa poesia, a frase dita por um velho, que havia permanecido sozinho num povoado (La Moglia) abandonado da Val Trebbia: “não, até quando eu estiver aqui não estou só”.²⁹ A ideia é repensada e reelaborada de maneira dramática e complexa, especialmente em dois poemas da seção “Tema con variazioni” (“Não estou, comigo mesmo, / ainda só”³⁰ é um dos versos de “Parole (dopo l’esodo) dell’ultimo della Moglia” [Palavras (depois do êxodo) do último da Moglia] (*Il muro della terra*), que Caproni declara amar muito); “Quesito” é uma variação de um trecho desse mesmo poema, “Estou velho, / Para quê ficar aqui, / aqui, onde em breve talvez / nem mesmo eu estarei / a me fazer companhia.”,³¹ que insiste nos temas da morte e do mundo formado pela memória das relações humanas. “Quesito”, com igual carga de aflição, se isola do contexto do tema do despovoamento, concentrando-se com a força da brevidade na reversibilidade dos termos dos binômios presença/ausência, eu/outro:

Quesito

Devo partire, andar via.
 Ma quando sarò partito

²⁷ Idem, p. 330.

²⁸ Agora em CAPRONI, Giorgio. “*Era così bello parlare*”. *Conversazioni radiofoniche con Giorgio Caproni*. Prefácio de Luigi Surdich. Genova: il melangolo, 2004.

²⁹ Idem, p. 230. “no, finché io sono qua non sono solo”.

³⁰ CAPRONI, Giorgio. *L’opera in versi*. Op. cit., p. 351. “Non sono, con me stesso, / ancora solo”.

³¹ Idem, p. 349. “Son vecchio. / Che cosa mi trattengo a fare, / quassù, dove tra breve forse / nemmeno ci sarò più io / a farmi compagnia?”.

davvero, a me
 che invece me ne resto qua, chi più
 chi più farà compagnia?³²

Quesito

Devo partir, ir-me embora.
 Mas quando tiver ido
 de verdade, a mim
 que fico aqui, quem mais
 quem mais fará companhia?

Entre as releituras que compõem os *Versículos do contracaproni*, além de uma dedicada ao mito de Pandora (“Esiodo” [Hesíodo]) e uma “Imitazione” [Imitação] de um trecho da tradução de Giaime Pintor da *Annunciazione* [Anunciação], de Rainer Maria Rilke — mais uma conexão com Giorgio Agamben, que define essa mesma tradução de Giaime Pintor “igual, se não superior, ao original” (de Rilke), no prefácio ao livro póstumo *Res Amissa*, que Caproni não verá — destacamos o breve “Petrarca”, metricamente desconforme em relação aos outros poemas da coletânea, exemplo de máxima contração. O poema retoma o soneto 56 do *Canzoniere* [Cancioneiro] (“Se col cieco desir che ‘l cor distrugge...” [Se com o cego desejo que o coração destrói...]), que fala do desejo cego, desesperado, que destrói o coração: o contar as horas, o encontro muito desejado com a amada que não aparece. Do douto soneto de Petrarca, que cita toda a tradição do *Dum loquimur* (enquanto falamos foge o tempo, a vida...), de Ovídio a Horácio, a Seneca, quase tudo é eliminado, não mais nomeado, deve ser adivinhado. Caproni conserva apenas o oitavo verso do soneto petrarquiano, o único verso de origem popular: “Entre a espiga e a mão / qual muro é posto?”³³

Já em Petrarca, o verso passou talvez pelo dantesco “entre Beatriz e ti há este muro”,³⁴ com certeza a atenção de Caproni foi atraída pelo “muro” que perpassa essa tradição e que ele recupera inúmeras vezes. O *muro da terra*, — Caproni resume — “evidentemente em Dante nada mais é do que o muro que rodeia a cidade de Dite; para mim, vice-versa, significa o limite que a razão humana encontra, num certo momento”, a fronteira além da qual não pode ir, além da qual se encontram “os lugares não jurisdicionais”.³⁵ Na reescrita do verso petrarquiano, a imagem do muro aparece muito concretamente para indicar um impedimento

³² Idem, p. 709.

³³ PETRARCA, Francesco. *Canzoniere*. Marco Santagata (org.). Milano: Mondadori, 1996-2006, p. 298. “Tra la spiga et la man / qual muro è messo?”.

³⁴ ALIGHIERI, Dante. *La Divina Commedia: Purgatorio*, XXVII, 36. “Tra Beatrice e te è questo muro”.

³⁵ CAPRONI, Giorgio. “Era così bello parlare”. Op. cit., p. 221 e 248.

ou uma fronteira o barreira; o tema é o tempo, ou o limite com o momento vazio de experiência, ou seu fim, a morte imaginável.

Petrarca

Tra la mano...
Tra la spiga...
Tra la mano e la spiga...
Tra la spiga...

Tra la spiga e la man
qual muro è messo?³⁶

Petrarca

Entre a mão...
Entre a espiga...
Entre a mão e a espiga...
Entre a espiga...

Entre a espiga e a mão
Qual muro é posto?

Lembramos aqui o poema que abre a ungarrettiana *L'Allegria* [A Alegria] (Eterno // Entre uma flor colhida e a outra doada / o inexprimível nada).³⁷ Carlo Bo observou o lado “espectral” da essencialidade de Caproni, muito diferente da ungarrettiana.³⁸ O verso de Petrarca é isolado, repetido aos solavancos, revirado, invertendo as posições entre a espiga e a mão, entre quem toma e o que é tomado, fragmentado pelas reticências que deixam seus versos flutuantes no ar e colocam no ar precisamente aquele muro, o instante que esperamos ver, mas não vemos (entre uma flor colhida e a outra doada, um muro). A palavra poética “gaguejante”, para retomar uma expressão de Deleuze, “leva a língua ao seu limite, ao seu fora, ao seu silêncio”.³⁹ “Petrarca” é um exemplo de coexistência da “desapropriada maneira”, da aprosódia “destrutiva” do verso que caracteriza o último Caproni, com o contracanto dos versículos (“Os versículos são as escórias — exatamente, o demasiado — que sai em forma de lascas do implacável trabalho de desapropriação que caracteriza a maneira suprema de Caproni”, transcrevo a

³⁶ CAPRONI, Giorgio. *L'opera in versi*. Op. cit., p. 720.

³⁷ UNGARETTI, Giuseppe. *L'Allegria*. In: *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*. Leone Piccioni (org.). Milano: Mondadori, 1969. “Eterno // Tra un fiore colto e l'altro donato / l'inesprimibile nulla.”

³⁸ BO, Carlo. “Per Giorgio Caproni. Tavole rotonde — Atti”. Giorgio Devoto (org.). In: *Trasparenze*, 2/97, p. 10.

³⁹ DELEUZE, Gilles. *Crítica e clínica*. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 1997-2011, p. 145.

afirmação de Agamben):⁴⁰ no final do poema, a forma da língua se reconstitui numa oração completa, o dístico conclusivo se reapresenta na forma gnômica, sentenciosa, fechada. A imagem do *muro* aparece em *Versicoli del controcaproni* também no poema “Futuro”; a alusão ao inimaginável *nada* se dá, como acontece muito em Caproni, pela via do paradoxo: “Cheguei ao muro / que é chamado futuro?”.⁴¹ A via do paradoxo, da unidade dos contrários, da abolição da distinção, de um humorismo por vezes funéreo, é o caminho de Caproni em direção aos lugares “não jurisdicionais”, caminho sistemático, quase cabalístico, dos sete versículos teológicos, ou ateológicos, ou, — nota Caproni com observação que só faz perfeitamente sentido em italiano, — “ateo-logici” [ateu-lógicos], que compõem o livro e se confrontam com as inúmeras meditações sobre o tema, maiores e menores, que perpassam a obra de Caproni. Só o último dos sete que compõem a série que chamei “teológica” — e é também o poema que fecha o livro —, pode ser lido literalmente, reconduzido ao mundo da história, eludindo qualquer chave paradoxal:

Di conseguenza, o: proverbio dell'egoista.

Morto io,
morto Dio.⁴²

Por consequência, ou: provérbio do egoísta

Morto eu,
morto Deus.

⁴⁰ AGAMBEN, Giorgio. “Desapropriada maneira”. In: CAPRONI, Giorgio. *A coisa perdida. Agamben comenta Caproni*. Aurora Fornoni Bernardini (trad. e org.). Florianópolis: Editora UFSC, 2011, p. 39.

⁴¹ CAPRONI, Giorgio. *L'opera in versi*. Op. cit., p. 713. “Sono arrivato al muro / che vien detto futuro?”.

⁴² Idem, p. 724.

As estações do sentido¹

Patricia Peterle

O “ponto” que berra e lacera de que falei, irradia de tal forma a vida (apesar de ser — ou já que é — a mesma coisa da morte) que se uma só vez é colocado a nu, fundindo em si o objeto de um sonho ou de um desejo, está bem perto de ser animado, ardente intensamente presente.

George Bataille, *L'amicizia* [A amizade].

O percurso intelectual e poético de Caproni poderia ser pensado por meio de uma imagem, que se de um lado parece nítida, do outro provoca um intenso movimento que a torna quase indiscernível. Nítida porque nela são identificáveis alguns traços característicos desse percurso: os sentimentos da juventude, a dor pela perda de pessoas queridas, a sensualidade em alguns versos, as diversas relações com os três espaços que marcam uma parte de sua produção (Livorno, Gênova, Roma), a guerra e suas atrocidades, a ateologia e a relação com Deus. Indiscernível porque todas essas etapas, se assim se podem chamar, constituem o complexo laboratório poético caproniano, feito de processos de escrita, de elaborações e reelaborações que nunca são lineares. Seguindo os rastros de Wittgenstein, seria possível dizer que essa indiscernibilidade significa também indizibilidade, isto é, pura existência, no sentido de algo cuja nomeação não pode ser simplesmente reduzida a um problema de modo.

Tomemos como exemplo os versos da juventude, certamente mais leves, com um cantar bem diferente daquele do último Caproni, nos quais, entretanto, já são rastreáveis os sinais da “labilidade” que irá colocar essa escrita em diálogo e sintonia com os grandes protagonistas da poesia europeia.² “Como é lábil o hálito / do dia”, “já lábil memória”, “De coisas lábeis parece / a terra”³ são versos que

¹ Este ensaio foi publicado primeiramente em italiano em DOLFI, Anna. “*Per amor di poesia (o di versi)*”: *Seminario su Giorgio Caproni*. Firenze: Firenze University Press, 2018, p. 107-118.

² A este propósito faz-se referência ao ensaio de Enrico Testa, “Caproni além do século XX”, importante para as discussões sobre a linguagem mencionadas aqui. A conferência foi apresentada por ocasião de *Io, Giorgio, Jorge e gli altri. Convegno internazionale su Giorgio Caproni e i poeti spagnoli*, realizado em Madrid, em 20-21 de outubro de 2015, com direção científica de Elisa Martínez Garrido e Alessandro Ferraro. O ensaio de Enrico Testa faz parte deste volume.

³ CAPRONI, Giorgio. *L'opera in versi*. Organização de Luca Zuliani, introdução de Pier Vincenzo Mengaldo, cronologia e biografia de Adele Dei. Milano: Mondadori, “I Meridiani”, 1998,

indicam, por parte do poeta, um sentimento entremeado de melancolia, um olhar que aos poucos se faz mais imbricado e complexo por meio de experimentações métricas em busca de uma linguagem “simples”, entretanto cheia de variações que atingem o leitor, como justamente enfatiza Anna Dolfi, trata-se de um refinamento progressivo “do sentido da labilidade das coisas”,⁴ operação em que o poeta coloca a si mesmo em jogo, a cada coletânea, desafiando a lírica mais tradicional, a linguagem, o pensamento e, por que não, sua própria voz. Escreve Enrico Testa:

Caproni consegue, na sua poesia, “ir além” das margens do comum e levar a extremas consequências (às vezes também impiedosas) os motivos que lhe são mais caros e as estruturas compositivas que os abrigam. Superando estereótipos, lugares confortáveis e abusos da escrita, aspectos consolidados tanto da tradição lírica quanto do pensamento “comum” ou da reflexão filosófica.⁵

É uma espécie de selva em que entra o nosso poeta; uma selva da linguagem, espaço de enganos de caráter fugidio (“Saído da toca minha / olhava — na linchagem / da mente — a paisagem”),⁶ em que as referências desmoronam e a História não é mais tão predominante, valendo tanto quanto a fantasia. São, de fato, as marcas lábeis, os farrapos da linguagem, escorregadia e cheia de armadilhas, que atraem e fazem com que Caproni pouco a pouco adentre nessa selva labiríntica cheia de “arapucas”,⁷ ecoante de cícios, silêncios, adejos e murmúrios; enfim, como está na última coletânea publicada em vida, *Il conte di Kevenhüller* (1986), “É um terreno selvagem. // O pé tropeça. // A viagem / nunca começada (a linguagem / dilacerada) alcançou / o ponto de sua coroação”.⁸

A poesia de Caproni é uma poesia em que a incidência do cotidiano determina no olho e no mundo percebido um grumo feito de contatos, que miram o que fica “aberto”, para além de qualquer olhar. Sua escrita está na pele das coisas, ativa os sentidos e as percepções mais íntimas e ocultas, as alegrias sentidas, a

respectivamente p. 16, 17, 18. “Quant’è labile il fiato / del giorno”; “labile memoria ormai”; “Di cose labili appare / la terra”.

⁴ DOLFI, Anna “Enfasi a parte’ e il silenzio della parola”. In: *Caproni, la cosa perduta e la malinconia*. Gênova: San Marco dei Giustiniani, 2014, p. 85. “del senso della labilità delle cose”. Este texto, traduzido, faz parte deste volume.

⁵ TESTA, Enrico. *In: CAPRONI, Giorgio. A porta morgana: ensaios sobre poesia e tradução*, Patricia Peterle (org.). São Paulo: Rafael Copetti Editor, 2017, p. 2.

⁶ PETERLE, Patricia. *A palavra esgarçada. Poesia e pensamento em Giorgio Caproni*. Prefácio de Lucia Wataghin. São Paulo: Rafael Copetti Editor, 2018, p. 86. “Uscito dalla mia tana, / guardavo — nel linciaggio / della mente — il paesaggio”.

⁷ “tagliole”.

⁸ CAPRONI, Giorgio. *L’opera in versi*. Op. cit., p. 620. “È un terreno selvaggio. // Il piede incespica. // Il viaggio / mai cominciato (il linguaggio / lacerato) ha raggiunto / il punto della sua incoronazione”. Para uma discussão sobre a linguagem ver também FOUCAULT, Michel. “Il linguaggio all’infinito”. In: *Scritti letterari*. Trad. e org. Cesare Milanese. Milano: Feltrinelli Editore, 2010, p. 74-78.

dor recôndita, coloca a nu os desafios e os medos. São justamente os ímpetos, os impulsos, as imprevisíveis reações que constituem as primeiras pinceladas, nítidas e ao mesmo tempo indiscerníveis, como mencionamos antes, que esboçam o lugar do sujeito e do sentido, uma imagem sempre em movimento e em tensão. Diz Jean-Luc Nancy: “A imagem é o movimento de trazer para si aquilo que não subsiste segundo uma rede de ações e de reações determinadas pelas causas e pelos fins estranhos aos ‘sujeitos’ (suportes, substâncias) considerados”.⁹ Se o inapreensível é algo a que, de algum modo não se evita, seguindo os passos de Blanchot, o sentido deve ser procurado em uma distância, em uma suspensão: o vazio ou o “conjunto vazio”, segundo Federico Ferrari, se faz, portanto, uma necessidade urgente, e até o *nada* é alguma coisa.¹⁰

Esses deslocamentos de sentido podem ser vistos, por exemplo, em uma pintura do século XVIII, *Santo Agostinho e o menino*, de Alessandro Magnasco, na qual o olhar do observador é atravessado por sensações de inapreensibilidade e vazio, geradas pelas pinceladas e pelos movimentos usados para o tema. Percepções que não nos levam muito longe da selva labiríntica caproniana: “Um vento / de choque — um ar / quase silicoso enregelava / agora o quarto...”¹¹

Museo di Palazzo Bianco — Genova
(1730-1740).



Cincinnati Art Museum (1740).



⁹ NANCY, Jean-Luc. *Il corpo dell'arte*. Daniela Calabrò e Dario Giugliano (org.). Milano-Udine: Mimesis Edizioni, 2014, p. 91. “L’immagine è il movimento di un venire-a-sé di ciò che non sussiste secondo una rete di azioni e di reazioni determinate da delle cause e dei fini estranei ai ‘soggetti’ (supporti, sostanze) considerati”.

¹⁰ Cf. FERRARI, Federico. *L’insieme vuoto — Per una grammatica dell’immagine*. Monza: Johan&Levi Editore, 2013, p. 12.

¹¹ CAPRONI, Giorgio. *L’opera in versi*. Op. cit., p. 777-778. “Un vento / d’urto — un’aria / quasi silicea agghiaccia / ora la stanza...”.

Magnasco é um pintor citado várias vezes por Caproni e lembrado, além dos versos de “Litania” [Litania], nas *Prose critiche* [Prosas críticas], em termos de “nuvens escuras e plúmbeas”, “gênio um pouco louco [...] pelo qual enlouquecem tinta e desenho”.¹² *Santo Agostinho e o menino* repropõe o jogo dos assim chamados aparatos obscuros de Magnasco, juntamente com suas conhecidas figuras distorcidas; o episódio em questão, em particular, retrata Santo Agostinho na usual postura questionadora, mas dessa vez numa praia, onde encontra um menino que tenta jogar a água do mar dentro de um buraco. A cena impressiona tanto o Santo, que pergunta ao menino o que ele está fazendo, e o menino responde que quer jogar toda a água do mar no buraco. Quando o Santo lhe explica que é evidentemente impossível, o menino replica dizendo que então, do mesmo modo que é impossível jogar toda a água do mar no buraco, é impossível que os mistérios de Deus possam ser entendidos pelo homem. Essa conhecida lenda, como se sabe, teve muitas versões na iconografia agostiniana (Botticelli e Pinturicchio entre outros), e o próprio Magnasco voltou a ela várias vezes, basta lembrar uma outra tela conservada no Art Museum de Cincinnati. Na pintura, exposta em Gênova, a selva representada numa paisagem em que água e terra quase se confundem pertence à esfera do inapreensível: o Santo parece estar prestes a ser arrastado pelo forte vento, como demonstram as vestes e o corpo agitados pela tormenta que se desencadeia ao fundo, enquanto o menino, mesmo não imune à tempestade, parece estar sobre um fundo menos conturbado. Entre as mãos do Santo e as do menino sobressaem os tons cinzentos da borrasca, um espaço indiscernível entre céu, mar e terra, mas também indizível, se pensarmos no vazio em que confluem dúvidas, agitações e inquietudes, todos elementos presentes e dialogantes na escrita caproniana.

A paisagem tormentosa e dramática de Magnasco não é nada propícia ao encontro, a praia está oculta e sacudida pelo vento que arrasta a água do mar, as árvores e toda a vegetação se agitam em torno das duas figuras: essa é a atmosfera da selva. O vento da tormenta parece quase querer falar, assobiar, sibilar, ulular, agitando as águas que balançam e borbotam, como que seguindo uma partitura musical, acionando desse modo um processo de percepções que reforçam a imagem de Santo Agostinho marcado pelo tormento. A sinestesia (do grego *syn*, “junto” e *aisthánestai*, “perceber”) aqui presente é elemento fundamental que dispara a inquietude e o sofrimento. São dois sentimentos que retornam nos anos da maturidade caproniana e são evidenciados pela impotência e pela precariedade expressas nos versos: “Tentei falar / Talvez, ignore a língua. / Todas frases erradas. / As respostas: pedradas”; “Voltei lá / aonde nunca tinha ido”;

¹² CAPRONI, Giorgio. *Prose critiche 1934-1989*. Raffaella Scarpa (org.). Introdução de Gian Luigi Beccaria. Torino: Aragno, 2013, p. 523, 637. “nuvolame cupo e spionbacciato”, “genio un poco folle [...] per cui impazziscono tinta e disegno”.

“Todos os lugares que vi, / [...] nunca estive lá”; “No bater já perdidamente / dissolvido de uma porta”.¹³

Modulado nessas coordenadas gerais, o percurso poético de Caproni pode, então, ser dividido e cadenciado em quatro estações ideais, que podem ser resumidas pelas seguintes palavras: “passagem”, “semente”, “despedida” e “muro”. Esses termos fazem parte, como se sabe, dos títulos das respectivas quatro coletâneas publicadas entre os anos 1950 e a metade dos anos 1970. Vocábulo que juntos poderiam indicar as marcas de um verso nunca composto, no qual ressoa uma espécie de *enjambement* espectral que se desdobra em um paradoxal movimento de contração, em que têm lugar as várias imagens presentes nas páginas capronianas.¹⁴ Configura-se assim um percurso explorativo fruto da visceral pesquisa que está na base da escrita de Caproni, em que a linguagem perde a aura a partir do momento em que as palavras podem sim nomear as coisas, mas não são e nunca serão um meio para conhecê-las; o sinal negativo dessa linguagem, já enfatizado por Enrico Testa, e o seu caráter mortificante aproximam Caproni a Blanchot e a Foucault.¹⁵ As palavras que dissolvem o objeto, as palavras como “arapuca”, a “porta morgana”, o nome como “larva”,¹⁶ para chegar enfim aos versos de “Concessione” [Concessão], que reverberam e reboam nas quatro estações que marcam a cartografia de uma viagem em que a escrita deixa “a insólita segurança”¹⁷ e alcança o “desespero / sem inquietação”.¹⁸

A dupla intensidade que anima a língua não se atenua em uma compreensão última, mas se aprofunda no silêncio, por assim dizer, em uma queda sem fim. Desse modo, o poema revela o escopo da sua orgulhosa estratégia: que a língua consiga no fim comunicar a si mesma, sem permanecer não dita naquilo que diz.¹⁹

¹³ CAPRONI, Giorgio. *L'opera in versi*. Op. cit., respectivamente p. 366, 374, 382, 407. “Ho provato a parlare. / Forse, ignoro la lingua. / Tutte frasi sbagliate. / Le risposte: sassate”; “Sono tornato là / dove non ero mai stato”; “Tutti i luoghi che ho visto, / [...] non ci sono mai stato”; “Nel battito già perdutamente / dissolto di una porta”.

¹⁴ AGAMBEN, Giorgio. “O fim do poema”. In: *Categorias italianas: estudos de poética e literatura*. Trad. Carlos Eduardo Schmidt Capela, Vinícius Nicastro Honesko. Florianópolis: Editora UFSC, 2014, p. 181. “[...] o verso é, em qualquer caso, uma unidade que encontra o seu *principium individuationis* somente no fim, que se define somente no ponto em que termina”.

¹⁵ Sobre essa questão ver os ensaios de Enrico Testa respectivamente em: PETERLE, Patricia; SANTURBANO, Andrea. *Resíduos do humano — Residui dell'umano*. Florianópolis: Rafael Copetti Editor, 2018. Disponível em <https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/212572>; PETERLE, Patricia; SANTURBANO, Andrea. *Contemporaneidades na/da literatura italiana*. Florianópolis: Rafael Copetti Editor, 2020. Disponível em <https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/212566>.

¹⁶ CAPRONI, Giorgio. *L'opera in versi*. Op. cit., p. 632. “tagliola”; “porta morgana”; “larva”.

¹⁷ Idem, p. 248. “l'insolita sicurezza”.

¹⁸ Idem, p. 245. “disperazione / senza sgomento”.

¹⁹ AGAMBEN, Giorgio. “O fim do poema”. In: *Categorias italianas: estudos de poética e literatura*. Op. cit., p. 186.

Estamos, portanto, diante de uma escrita que faz experiência com a linguagem, ou melhor, de seu ter lugar no silêncio: trata-se do *experimentum linguae* não feito com objetos, mas com a própria linguagem,²⁰ um silêncio em que a palavra antes vociferante agora emudece e cala. Essa é a aporia a que chega Caproni, em companhia de outros escritores como Franz Kafka e Paul Celan.

Estações para uma cartografia

O meu viajar
foi todo um ficar
aqui, aonde nunca fui.²¹

O percurso dessa cartografia nos conduz antes de tudo à coletânea inacabada *Res Amissa* (1991), uma trajetória, ou se quisermos, uma viagem, que não poderia simplesmente terminar em um lugar de ancoragem, visto o terreno selvagem e paludoso; as aporias permanecem, aliás, são reforçadas, e a coisa perdida retorna e remete paradoxalmente ao incansável gesto que distingue Caproni, o da escavação e da contínua busca. Se em “Spiaggia di sera” [Praia à noite] — estamos nos anos 1930 — tem-se a descrição de uma praia que aos poucos esmaece ao pôr-do-sol (a vivacidade do espaço segue o ritmo do dia, o “salva-vidas que puxa ao seco / os barcos” e os “risos de mulheres”,²² que remetem a sinais de vitalidade), em “Gelo” [Gelo], ao contrário, em que o poeta começa a trabalhar no início dos anos 1970, os mesmos elementos são invertidos. Não mais praias, mas rios que são brancos. A sensação de frieza, presente no título, toma corpo nos versos: não há mais gritos de vida, os vivos se renderam (“Não mais risos nem coros”), mas principalmente “Os belos barcos de verão / parados no porto, desprovidos / de juventude e cores. [...] Os belos barcos de verão / repousam silenciosos nos portos”.²³

Os passos do poeta, como se lê em “Minuetto” [Minueto], são, portanto, marcados pela desorientação, pelo tormento, pela aflição; é uma poesia modelada por um desconforto que em “Generalizzando” [Generalizando] recebe a seguinte

²⁰ TESTA, Enrico. “Il conte di Kevenhüller di Giorgio Caproni”. In: *Per interposta persona. Lingua e poesia nel secondo Novecento*. Roma: Bulzoni, 1999, p. 79. “Para quem se instala no lado anti-órfico da poesia, escrever versos sobre a linguagem significa medir e atestar a laboriosidade da morte, impor à dicção o destino da inexistência, perturbar os signos com desconfiança em sua representatividade”. [Per chi s’insedia sul versante anti-orfico della poesia, scrivere versi sul linguaggio significa misurare e certificare l’operosità della morte, imporre alla propria dizione il destino della insussistenza, turbare i segni con la sfiducia nella loro rappresentabilità].

²¹ CAPRONI, Giorgio. *L’opera in versi*. Op. cit., p. 427. “Il mio viaggiare / è stato tutto un restare / qua, dove non fui mai”.

²² Idem, p. 15. “bagnino che tira in secco / le barche”; “risa di donne”.

²³ Idem, p. 817. “Non più risa né cori”; “I bei battelli estivi / bloccati in porto, privi / di giovinezza e colori. [...] I bei battelli estivi / posano silenziosi nei porti”.

formulação: “Todos recebemos um dom. / Depois, não lembramos mais / nem de quem nem o que seria. / Só, conservamos dele / — pungente e sem perdão — / o espinho da nostalgia.”²⁴ Caproni coloca a nu certa invisibilidade e ressalta o paradoxo do doar, que tem a ver com o pensar, com o uso que se faz das palavras, com a linguagem. Aceitar um dom, como sugere Caproni, é entrar numa zona cinzenta, cujo vazio consiste propriamente em permitir ver aquilo que é vedado ao jogo do visível. O adjetivo *amissa* [perdida] poderia, então, ser outro elemento daquele verso espectral que corta obliquamente e une em um frágil *fil rouge* as estações desse mapeamento. Um questionar contínuo do poeta que com “Tre interrogativi, senza data” [Três interrogativos, sem data] nos coloca diante de outra aporia, a do infinito-clausura. Esse é o limiar de sentido que distingue a poesia, “sempre ausente e postergado [...] um sentido sempre a construir”.²⁵ Em outros termos, a viagem de Caproni é uma viagem “Nunca terminada”.²⁶

A primeira etapa dessa cartografia retoma o termo “passagem”, chave fundamental de leitura de *Il passaggio d'Enea* [A passagem de Eneias] (1956), coletânea apoiada nos polos temáticos da guerra, da dilaceração, da perda das certezas, do início do processo de descentralização e descomposição do eu, todos elementos que depois serão retomados e reelaborados nas obras seguintes. Essa passagem é tanto física como existencial, basta observar as variações e as orquestrações da estrutura métrica: o soneto monobloco, o hendecassílabo às vezes sincopado, as interjeições, a pontuação que começa a se modificar e a oferecer um leque diferente de tons e ritmos. Estamos diante de uma inquietação existencial: “no peito a inquietação / da vida mais rebelde?”²⁷ “Porque é névoa, e a névoa é névoa [...]”²⁸ versos aos quais se une a simples leitura da estátua de Eneias: “sozinho na catástrofe”.²⁹ Fragmentos do verso e da palavra começam a escorrer,

²⁴ Idem, p. 768. “*Tutti riceviamo un dono. / Poi, non ricordiamo più / né da chi né che sia. / Soltanto, ne conserviamo / — pungente e senza condono — / la spina della nostalgia*”. A propósito desse poema, na entrevista concedida a Domenico Astengo, em 1989, Caproni afirma: “[...] um poeminha que justamente, generalizando, gostaria de ser um pouco a didascália, ou o resumo, de um livro que estou planejando e que gostaria de intitular, se conseguir fazê-lo, de *Res amissa*. A ideia me veio de um fato muito banal, mas que aqui seria longo expor. Pode acontecer a todos guardar tão ciumentamente uma coisa preciosa a ponto de depois perder a memória não somente do lugar em que foi colocada, mas também da exata natureza de tal objeto. É um tema, em sua aparente elementaridade, muito ambicioso, concordo, especialmente pelas ‘variações’ que pode gerar”. CAPRONI, Giorgio. *Il mondo ha bisogno dei poeti 1948-1990*. Melissa Rota (org.), pref. Anna Dolfi. Firenze: Firenze University Press, 2015, p. 400.

²⁵ NANCY, Jean-Luc. *La custodia del senso*. Roberto Maier (org.). Bologna: Centro Editoriale Dehoniano, 2017, p. 18.

²⁶ CAPRONI, Giorgio. *L'opera in versi*. Op. cit., p. 867. “Mai finito”.

²⁷ Idem, p. 115. “nel petto lo sgomento / della vita più insorge?”.

²⁸ Idem, p. 141. “Perché è nebbia, e la nebbia è nebbia [...]”.

²⁹ Idem, p. 155. “solo nella catastrofe”. Para a leitura da estátua de Eneias, entrelaçamento de poesia e prosa, ver CONTORBIA, Franco. “Caproni in Piazza Bandiera”. In: *Per Giorgio Caproni*. Giorgio

se acumulam e se distribuem pela página do poeta. Os versos de “Litania”, que fecham a coletânea, são um exemplo disso, em particular o primeiro, “Gênova minha cidade inteira”,³⁰ que introduz o resultado paradoxal que mais tarde marcará essa poesia. O adjetivo escolhido, “inteira”, aos poucos se desfaz, porque a única possibilidade de descrever a cidade da alma, captá-la, acontece através do *flash*, das imagens parciais impressas na recordação e no peito, ou seja, de cada uma das teias de aranha desfiadas, as únicas que podem constituir a trama da memória mais íntima.

Esse livro, com efeito, como já foi dito pela crítica, é uma passagem fundamental dessa cartografia, justamente porque se configura também como o trânsito para uma maturidade poética que se conclui nos livros seguintes. Uma passagem que não termina em um deslocamento, mas se abre para um complexo laboratório de escrita em que algumas coisas são deixadas, abandonadas, outras mantidas e outras ainda descobertas e adquiridas; movimentos do poético, da disposição ao sentido que permitem a Caproni intuir, descobrir e adentrar em outros percursos, principalmente fazer, de sua própria escrita, experiência. Um período, esse do pós-guerra, nada fácil, em que o poeta deverá enfrentar ruínas materiais e não materiais,³¹ aliás, as próprias ruínas serão de agora em diante um espaço e um instrumento privilegiados de reflexão para Caproni.³² A esse propósito, vale lembrar as palavras dedicadas ao amigo Vittorio Sereni, no jornal *La Nazione*, de 16 de novembro de 1965, por ocasião da publicação de *Strumenti umani* [Instrumentos humanos]:

Sereni desceu no meio do campo da disputa com todo o peso de sua palavra de poeta (e no momento mais oportuno), demonstrando com a poesia, e não com uma outra “ideia ou teoria da poesia”, que a poesia, como todos estavam prontos a admitir admitindo a sua, ainda é mais do que possível desde que exista o poeta. O poeta atento ao próprio tempo e que, sem se sujeitar às intimidações e também sem renegar a realidade que o rodeia e que nele está, sabe aceitar ou recusar (sabe intervir no debate) do único modo possível, mesmo criticamente, para um poeta. Repetimos, no teste da própria poesia, que aqui se torna, em se tratando de poesia conquistada, também no teste da história. Da história vivida, e não dessa ou daquela outra “ideia de história”, de poesia vivida e não de paradigma de um ideal pré-fabricado de poesia.³³

Devoto e Stefano Verdino (org.). Genova: San Marco dei Giustiniani, 1997, p. 215-230.

³⁰ CAPRONI, Giorgio. *L'opera in versi*. Op. cit., p. 172. “Genova mia città intera”.

³¹ Cf. CAPRONI, Giorgio. *Prose critiche*. Op. cit., p. 394.

³² Para uma discussão sobre as ruínas em Caproni, ver PETERLE, Patricia, “Tangenciando ‘ruinosamente’ Giorgio Caproni”. In: *Arquivos Poéticos: desagregação e potencialidades do Novecento italiano*. Patricia Peterle e Silvana De Gaspari (org.). Rio de Janeiro: 7Letras, 2015, p. 55-72.

³³ CAPRONI, Giorgio. *A porta morgana: ensaios sobre poesia e tradução*. Op. cit., p. 230.

O próprio Caproni enfrenta esse banco de provas, da experiência vivida que deixa cicatrizes indeléveis. Deve-se prosseguir investigando, com um fósforo molhado, o muro “para não tropeçar”,³⁴ mas o choque já é inevitável: “[...] de repente / o vazio da entrada, e longamente o grito / de silêncio que longamente no corredor / vazio ressoa”.³⁵ São percepções que deixam marcas e abrem ao mesmo tempo arquivos na memória, como o descrito em “A Giannino” [Para Giannino]: “E eu estava na guerra sem me proteger / (na guerra e no erro) / e longas fuziladas em meu coração / penetravam frias [...]”.³⁶ Essas palavras também remetem tanto à expressão “penetrada no peito” quanto à já célebre “a guerra / penetrada nos ossos”,³⁷ sintomas de uma dilaceração e de um grito que se sucederão de modos diversos nos livros seguintes.³⁸

O laboratório poético de Caproni se faz, em certo sentido, mais etnográfico nas coletâneas de 1959 e de 1965 em diante, acolhendo personagens autênticos e aspectos dialógicos, portanto privilegiando uma comunicação que segue o caminho das interpostas pessoas³⁹ — elemento já presente em alguns textos de *Il passaggio d’Enea* —, para deixar definitivamente para trás os tons confessionais. Delineia-se assim uma hospitalidade para com o outro e para com os outros eus, que assinala a “perda da própria identidade”,⁴⁰ como se lerá mais tarde em “Mas era eu, era ele? / [...] mas ele / (ou era eu?) ele / já se levantara: desapareceu / [...] Depois, eu também me eclipsei”,⁴¹ ou ainda em “Alguns eu. / Quase nunca eu. /

³⁴ CAPRONI, Giorgio. *L’opera in versi*. Op. cit., p. 144. “per non inciampare”.

³⁵ Idem, p. 146. “[...] a un tratto / il vuoto dell’ingresso, e a lungo il grido / di silenzio che a lungo nell’androne / vuoto risuona”.

³⁶ Idem, p. 166. “E io ero alla guerra senza ripararmi / (alla guerra e in errore) / e lunghe fucilate nel mio cuore / penetravano fredde [...]”.

³⁷ Idem, respectivamente p. 123 e 117. “penetrata nel petto”; “la guerra / penetrata nell’ossa”.

³⁸ SURDICH, Luigi. “Gli anni di ‘bianca e quasi forsennata disperazione’”. In: CAPRONI, Giorgio. *Il terzo libro*. Torino: Einaudi, 2016, p. 89. “Quello della guerra è l’avvenimento dominante, la vicissitudine riassuntiva di tutta la vita del poeta [...] la guerra è l’evento per eccellenza, l’evento assoluto, l’evento fondativo della sua poesia, dal momento che il dramma che più radicalmente investe la sua esistenza e che invade storicamente e psichicamente il poeta non si sottrae mai alla trasposizione letteraria” [A guerra é o acontecimento dominante, a vicissitude sintetizadora de toda a vida do poeta [...] a guerra é o evento por excelência, o evento absoluto, o evento fundador de sua poesia, do momento em que o drama que mais radicalmente investe a sua existência e que invade histórica e psiquicamente o poeta nunca se exime à transposição literária].

³⁹ Cf. TESTA, Enrico. “Personaggi caproniani”. In: *Per interposta persona. Lingua e poesia nel secondo Novecento*. Op. cit., especialmente p. 99-109.

⁴⁰ SURDICH, Luigi. *Giorgio Caproni*. Genova: Costa&Nolan, 1990, p. 91; ver também “Gli anni di ‘bianca e quasi forsennata disperazione’”. Op. cit., p. 83-85.

⁴¹ CAPRONI, Giorgio. *L’opera in versi*. Op. cit., p. 369-370. “Ma ero io, era lui? / [...] ma lui / (od ero io?) lui / già s’era alzato: sparito / [...] Poi, anch’io mi eclissai”.

Outros Pronomes. / Nomes // Partes secundárias: / as mesmas do Discurso”.⁴² Pode-se dizer que Caproni mergulha nas machadianas *galerías del alma* e ao mesmo tempo em “aquela outra realidade que é a própria linguagem”.⁴³

[...] todo narcisismo cessa assim que o poeta consegue se fechar e mergulhar profundamente dentro de si, e ali descobrir, repito, e trazer para a luz do dia, aqueles nós de luz que não são só do eu, mas de toda a tribo. Aqueles nós de luz que todos os membros da tribo possuem, mas que nem todos os membros da tribo sabem que possuem ou conseguem identificar.⁴⁴

Nessa estação de *passagem* também são inevitáveis momentos de distanciamento e de descarte, que conduzem, portanto, à segunda estação, a da *despedida*. Numa entrevista de 1985 dada a Giuseppe Conte, para o jornal *Stampa Sera*, Caproni afirma: “A despedida continua. Como poderia mudar? Todos os dias, se nasce e se morre, se renasce”.⁴⁵ É exatamente esse o movimento que acompanhará a virada e as últimas coletâneas. O estranho fim da poesia, dirá Caproni em uma de suas *Prose critiche*, é de “pressupor como condição um hábito justamente para romper a casca desse hábito”.⁴⁶ A única voz ainda possível, descobrirá com dificuldade o poeta, também graças às traduções que fez, é trabalhar com os rumores e os murmúrios do silêncio, agir sobre a voz antes mesmo do que sobre as palavras; estamos diante, agora, de uma impotência do dizer que na escrita se faz potencialidade, levando o silêncio e a palavra a seus limites (“à mercê da própria impotência”).⁴⁷ Esses aspectos nos levam à imagem de um racionalista que impõe limites à razão, de um poeta que chegou “ao deserto de um espaço-tempo vazio” e consciente de que “é neste lugar desolado que eu me movo, escuto e interrogo, sobretudo, o silêncio”.⁴⁸ Um estrategista do silêncio, portanto, que escava na linguagem até que a própria poesia se torne “uma espécie de ruptura trabalhosa, cortante e inevitável, de um silêncio que já se tornou condição natural”.⁴⁹

⁴² Idem, p. 547. “Alcuni Io. / Quasi mai io. / Altri Pronomi. / Nomi. // Parti secondarie: / le stesse del Discorso”.

⁴³ CAPRONI, Giorgio. *A porta morgna*. Op. cit., p. 72.

⁴⁴ Idem, p. 112.

⁴⁵ CAPRONI, Giorgio. *Il mondo ha bisogno dei poeti*. Op. cit., p. 288. “Il congedo continua. Come potrebbe cambiare? Ogni giorno, si nasce e si muore, si rinasce”.

⁴⁶ CAPRONI, Giorgio. *Prose critiche*. Op. cit., p. 365. “presupporre come condizione un’abitudine proprio per rompere il guscio di tale abitudine”.

⁴⁷ AGAMBEN, Giorgio. *O fogo e o relato: ensaio sobre criação, escrita ensaio, arte e livros*. Trad. Andrea Santurbano e Patricia Peterle. São Paulo: Boitempo, 2018, p. 51.

⁴⁸ CAPRONI, Giorgio. *Prose critiche*. Op. cit., p. 233. “nel deserto di uno spazio-tempo vuoto”; “è in questo luogo desolato che io mi muovo, e ascolto e interrogo, soprattutto, il silenzio”.

⁴⁹ DOLFI, Anna. “Enfasi a parte’ e o silêncio da palavra”. Neste volume.

Outra chave de leitura identificada por Giovanni Raboni, que conjuga os motivos complementares de passagem e despedida, é a da viagem. Essa (mesmo na acepção alegórica), presente de algumas formas em *Il passaggio d'Enea* e mais marcadamente em *Congedo del viaggiatore cerimonioso* [Despedida do viajante cerimonioso] (1965), é fundamental, a partir do momento em que o ato de viajar prevê por si só — mesmo que não se trate de uma transferência física ou geográfica — um embater-se no outro, em si mesmo, um ver e entrar em contato com realidades e contextos alheios, que sempre deixam marcas, sinais. “A despedida é de fato a hora tópica do segundo Caproni (compreendendo como segunda a estação já anunciada pelo *Congedo del viaggiatore cerimonioso* [...]”, dirá Agamben.⁵⁰ As prosopopeias e os personagens do viajante cerimonioso, entre os quais o guarda-caça e o padrezinho, colocam a nu facetas diferentes da fragilidade humana, assinalando também, no que concerne às escolhas formais, outra parada ao longo da trajetória caproniana. Em *Congedo del viaggiatore cerimonioso*, no qual se registra a presença de pessoas conhecidas, nomes próprios e profissões, os diálogos evidenciam os contatos entre as pessoas, todavia, o homem aparece e está cada vez mais só: “Me despeço”.⁵¹ O sentimento de solidão (“o homem que no escuro está só”)⁵² encontra eco nos vários adeus, na paisagem que se torna sempre mais fria, deixando para trás, no escuro que avança, os reflexos de luz: “... o homem que de noite, sozinho, / no ‘gélido dezembro’,⁵³ / empurra o portão e reentra / — sozinho — em seus suspiros...”⁵⁴ Do mesmo modo, a cabine de um vagão de trem e mesmo o bar que povoam esses versos se esboçam como um espaço “em movimento”, um micro-espço no laboratório do poeta já consciente de que nem mesmo a lanterna basta: “o escuro é tão escuro / que não há escuridão.”⁵⁵ Não é por acaso que “Il gibbono” [O gibão] e “Toba” encerrem a seção principal e que o último verso de toda a coletânea indique uma travessia, uma passagem, em suma, uma despedida: “Golpeado em cheio pelo vento [...] atravessei os trilhos”.⁵⁶ É o próprio Caproni que afirma, entre outras coisas, em nota, que *Congedo del viaggiatore cerimonioso* “[...] ainda está incompleto, se o murmúrio que ouço na mente não é apenas só de um outro *mézigue* que, nas breves pausas em que me foi

⁵⁰ AGAMBEN, Giorgio. “Desapropriada maneira”. In: *Categorias italianas: estudos de poética e literatura*. Op. cit., p. 120.

⁵¹ CAPRONI, Giorgio. *L'opera in versi*. Op. cit., p. 244. “Chiedo congedo”.

⁵² Idem, p. 249. “l'uomo che nel buio è solo”.

⁵³ Expressão que se repete depois em “I ricordi”. Idem, p. 263.

⁵⁴ Idem, p. 241. “... l'uomo che di notte, solo, / nel ‘gelido dicembre’, / spinge il cancello e rientra / — solo — nei suoi sospiri...”.

⁵⁵ Idem, p. 246. “il buio è così buio / che non c'è oscurità”.

⁵⁶ Idem, p. 270. “Colpito in pieno dal vento [...] ha attraversato il binario”. E na estrofe anterior, de “Odor vestimentorum”: “Sono acuta ignoranza / viva e provocatoria” [Sou aguda ignorância / viva e provocatória].

concedido dar ouvidos às “vozes” (há tanto a fazer no mundo), está se preparando para entrar em cena”⁵⁷

No jogo da linguagem, que vai se mostrando cada vez mais inapreensível, outro aspecto a considerar diz respeito à atividade de tradutor que se intensificou exatamente nesses anos, à qual Caproni dedicará algumas reflexões.⁵⁸ Atividades diferentes e complementares: a de escrever para si mesmo, ou seja, alimentar os próprios versos e prosseguir em um percurso tão singular, e escrever para e com os outros, ou seja, fazer suas as vozes dos outros, as quais talvez encontrem, durante o processo de tradução, ecos nas *galerías* secretas no próprio espírito do poeta. Uma espécie de contaminação que provoca e faz germinar novos encontros, descartes, retomadas e formulações que delineiam as vozes do tradutor-poeta e do poeta-tradutor. Em um ensaio sobre a tradução, o próprio poeta afirma: “Nunca fiz diferença, ou coloquei em hierarquias de nobreza, entre o meu escrever e aquele ato que, comumente, é chamado de traduzir”.⁵⁹ A tradução se apresenta, portanto, como um outro modo de contato e de experiência da linguagem; ou como afirma Enrico Testa, organizador do *Quaderno di traduzione* [Caderno de tradução], é “instrumento e processo hermenêutico. Que envolve, ao mesmo tempo, duas personalidades (e suas zonas obscuras) e duas línguas (e seus recursos e picos idioletais) e, ainda, as possíveis revelações ou ‘descobertas’ de ambos os

⁵⁷ Idem, p. 271. “[...] è ancora incompiuto, se il brusio che sento nella mente è quello non di un solo altro *mézigue* che, nelle brevi pause in cui m'è concesso di dare ascolto alle 'voci' (ci son tante cose da fare, nel mondo), sta preparandosi per entrare in scena”.

⁵⁸ “À partir de là, des liens se tissent à plusieurs égards entre le corpus des traductions et la deuxième partie de l'œuvre poétique propre de Caproni, dont le tournant mis en évidence par la critique, avec la parution du recueil *Congedo del viaggiatore cerimonioso* (1965), coïncide avec le plus fort moment d'activité de traducteur, dans les années 1960. À un premier degré, les thèmes mis en évidence par les deux cas d'analyse microtextuelle, le souvenir et la disparition, non seulement au niveau mais plus profondément comme participant des isotopies centrales de la poésie, se retrouvent. Un troisième thème récurrent est celui de la classe qui n'émane pas de l'acte traductif mais d'une fréquentation poussée de l'œuvre de René Char. À un niveau profond, à partir du *Congedo del viaggiatore cerimonioso*, l'écriture poétique de Caproni laisse apparaître un usage extensif de la ponctuation et en particulier des signes d'assise qui provient en droite ligne du corpus des traductions en prose” [A partir daí, forjam-se vários laços entre o corpus das traduções e a segunda parte da obra poética própria de Caproni, inclusive a virada evidenciada pela crítica, com a publicação da coletânea *Congedo del viaggiatore cerimonioso* (1965), coincide com os mais fortes momentos da atividade de tradutor, nos anos 1960. Em um primeiro grau, os temas em evidência nos dois casos de análise microtextual, as recordações e o desaparecimento, não apenas superficialmente, mas mais profundamente como participante das isotopias centrais da poesia, se encontram. Uma grande familiaridade com a obra de René Char. A um nível mais profundo, a partir de *Congedo del viaggiatore cerimonioso*, a escrita poética de Caproni revela um uso extensivo de pontuação e, em particular, o uso de acentuação que vem diretamente do corpus de traduções em prosa] (LINDENBERG, Judith. *Giorgio Caproni, poète-traducteur*. Prefácio de Enrico Testa. Bruxelles: P. I. E. Peter Lang, 2014, p. 323-324).

⁵⁹ CAPRONI, Giorgio. *A porta morgana*. Op. cit., p. 252.

binômios”.⁶⁰ De modo que a tradução age e tem um papel fundamental — mais uma vez retornam os termos passagem e despedida fazendo essa cartografia ainda mais intrigante —, já que sacode e tumultua a linguagem, recriando uma nova língua que leva, assim, a uma convergência e estranheza:

Como os cacos de um vaso, para serem recompostos, devem encaixar-se uns aos outros nos mínimos detalhes, mas sem serem iguais, a tradução deve, ao invés de procurar assemelhar-se ao sentido do original, conformar-se amorosamente, e nos mínimos detalhes, em sua própria língua, ao modo de visar do original, fazendo com que ambos sejam reconhecidos como fragmentos de uma língua maior, como cacos são fragmentos de um vaso.⁶¹

Essa imagem proposta por Benjamin, dos cacos recolocados juntos, é muito oportuna, justamente porque, na superfície do vaso “refeito”, aparecem rachaduras, fraturas que indicam os vestígios, presentes e ausentes, de alguma coisa outra; limiar em que convivem originais e traduções. A propósito da discussão sobre a fidelidade, em um trecho do ensaio “A tarefa do tradutor”, Benjamin traz como exemplo as palavras *Brot* e *Pain* que, mesmo referindo-se ao mesmo objeto material, o pão, não são consideradas intercambiáveis, já que seu significado em alemão e em francês não é e não pode ser o mesmo, em virtude de sua valência memorial-imaterial alimentada pelas tradições, culturas e ocorrências (lembremos aqui que os mesmos termos são reportados por Caproni em “Pane e bread”, publicado em *Mondo operario*, 8 de outubro de 1949, artigo em que o autor reflete justamente sobre a traduzibilidade-intraduzibilidade da poesia).⁶²

Nesse sentido, manipular o texto alheio, reescrevê-lo e portanto enfrentar um processo de desapropriação-apropriante leva a uma apropriação-desapropriante: segundo a pesquisa efetuada por Caproni, esse desconstruir é necessário à construção, atestando-se como ponto de confluência entre tradução e escrita.⁶³ Desconstrução que se faz mais que presente na coletânea de 1975, *Il muro della terra* [O muro da terra], em que os versos desmoronam e os resultados poéticos anteriormente alcançados abrem caminho para um sentimento de vazio cada vez mais inquietante. A tradução é algo que falta e excede; um laboratório outro que uma vez descoberto alimentará a reflexão sobre a linguagem e outros

⁶⁰ TESTA, Enrico. “Préface”. In: LINDENBERG, Judith. Op. cit., p. 13. “strumento e processo ermeneutico. Che coinvolge, insieme, due personalità (e le loro zone oscure) e due lingue (e le loro risorse e picchi idiolettali) e, ancora, le possibili rivelazioni o ‘scoperte’ di entrambi i binomi”.

⁶¹ BENJAMIN, Walter. “A tarefa do tradutor”. In: *Escritos sobre mito e linguagem*. Trad. Susana Kampff Lages e Ernani Chaves. São Paulo: Duas cidades, Editora 34, 2011, p. 115.

⁶² O texto agora está em CAPRONI, Giorgio. *A porta morgana*. Op. cit., p. 237-241. Sobre essa reflexão em relação à tradução, ver PETERLE, Patrícia. “Uma experiência entre línguas: traduzindo Enrico Testa”. In: *Remate de Males*, v. 38, n. 2, 2108, p. 763-790.

⁶³ AGAMBEN, Giorgio. “Desapropriada maneira”. In: *Categorias italianas: estudos de poética e literatura*. Op. cit., p. 115-130.

temas, levando o poeta a profundas modificações que lhe permitem dar voz a um desconforto já pressentido e lido nos outros: os *mézigue* de Céline, a caça presente em Char, a religião em Frénaud, a simplicidade de Machado. Não se trata apenas de uma viagem dentro de seu ‘eu’, logo, dentro de sua escrita, mas também de uma viagem na escrita do outro, viático agora necessário para poder depois voltar a si mesmo (os outros ‘eu’), sempre diferente e sempre outro:⁶⁴ “[...] uma longa atividade de tradutor, que para mim foi uma experiência trabalhosa, mas útil, obrigando-me a despertar, com o esforço da interpretação, zonas da minha consciência que de outra forma teriam ficado adormecidas e inertes”.⁶⁵ Escreve ainda Caproni:

Todo poeta, diz René Char, não “inventa”, mas “descobre” *des bouts d’existence incorruptible*. Ora — pode parecer um paradoxo — mesmo na tradução que “descobre” não é o tradutor, mas o autor que é traduzido, o qual investindo o tradutor com seu poder, suscita nele, e nele faz diurno, aquilo que já estava nele, mas dormente, noturno, e portanto ignorado [...] e todo o prazer do tradutor, toda a atração que o leva a traduzir, consiste

⁶⁴ “A típica ‘entonação’ caproniana se transforma assim, de quando em quando, em uma autêntica gesticulação sonora; cada figura rítmica tende a se dividir e a se despedaçar, ou pelo menos a se isolar, quase se contrapondo-se uma à outra no espaço da página. Daí a abundância das pausas, dos brancos, das lacunas; a disposição dos versos e das porções de verso em estruturas também visualmente estrídulas, escalenas; o adensamento dos parêntesis, cuja função — que não é de atenuar ou omitir algumas frases, mas, ao contrário, de reforçá-las, de inseri-las mais dramaticamente ou insidiosamente no vivo do discurso — lembra cada vez mais de perto a função das reticências na prosa de Céline (de quem, não devemos esquecer, Caproni foi um admirável tradutor)”. [La típica “intonazione” caproniana si trasforma così, a tratti, in una vera e propria gesticolazione sonora; le singole figure ritmiche tendono a divaricarsi e a frantumarsi, o perlomeno a isolarsi, contrapponendosi quasi l’una all’altra nello spazio della pagina. Di qui l’abbondanza delle pause, dei bianchi, delle lacune; il disporsi dei versi e delle porzioni di verso in strutture anche visivamente stridule, scalene; l’infittirsi delle parentesi, la cui funzione — che non è quella di sfumare o sottacere alcune frasi, ma, al contrario, quella di rafforzarle, di inserirle più dramaticamente o insidiosamente nel vivo del discorso — ricorda sempre più da vicino la funzione dei puntini di sospensione nella prosa di Céline (di cui, non dimentichiamolo, Caproni è stato un mirabile traduttore)]. RABONI, Giovanni. “Introduzione”. In: CAPRONI, Giorgio. *L’ultimo borgo — Poesie (1932-1978)*. Giovanni Raboni (org.). Milano: Rizzoli, 1980, p. 12. E ainda: “na medida em que o poeta, que atingira a excelência tanto na técnica áspera e quase pedrosa de *Passaggio d’Enea*, quanto naquela doce de *Il Seme del piangere*, em dado momento demite seu canto e, repetindo em outro plano o gesto juvenil — quando, certa noite, sendo membro de uma orquestra em Livorno, ao ser chamado a fazer o *spalla* quebrou seu violino —, agora desfaz e desagrega o seu precioso instrumento poético. Caproni, retomando uma expressão dantesca, chama o nexo formal aqui dissolvido — ou melhor, suspenso — de ‘ligação mosaica’”. AGAMBEN, Giorgio. “Desapropriada maneira”. In: *Categorias italianas: estudos de poética e literatura*. Op. cit., p. 127-128.

⁶⁵ CAPRONI, Giorgio. *Il mondo ha bisogno dei poeti*. Op. cit., p. 118. “[...] una lunga attività di traduttore, che per me è stata un’esperienza faticosa ma utile, costringendomi a svegliare, con lo sforzo dell’interpretazione, zone della mia coscienza che altrimenti sarebbero rimaste addormentate e inerti”.

em sentir, graças a um outro texto, uma ampliação no campo da própria experiência e da própria consciência, do próprio ser e existir, mais do que do conhecer, acima de todo o escopo didático ou utilitário, filantropia cultural incluída.⁶⁶

Não é por acaso que a dolorosa passagem “de resíduo em resíduo” se converta mais tarde, como já dito, em uma despedida “sem inquietação”, exatamente nos anos em que a atividade tradutiva de Caproni se faz mais intensa. Lembremos a tradução de Proust, em 1951, à qual se seguiram as de Céline, Char, Cendrars, Frénaud, sem falar do teatro de Genet, no início dos anos 1970, e de todas as outras do espanhol. Esse tipo de despedida, também de si mesmo, afirma uma tendência à erosão, uma ironia cada vez mais severa e mais amarga, um trabalho de limpeza, no qual os *outros* visitados contribuem para reconstituir filamentos já desfiados, como enfatiza Testa:

O que significa, no plano em que a psicologia é revertida em ética, desentocar habitantes secretos dentro de si, figuras do que nos é próprio sem ser familiar ou que, se familiar, nos foi expropriado; mas, em outro plano, equivale também a sondar, da língua que surge na contradição da translação, todas as possibilidades que surgem na intersecção entre intenção comunicativa, letra originária, formas da tradição, desconstruindo, ao mesmo tempo, desta última, conexões e esquemas, fórmulas e recordações.⁶⁷

Para retomar a imagem do vaso, a (re)escrita/tradução é feita de lascas e de aberturas, é fruto de um encontro casual ou de um compromisso assumido, que melhor iluminam os estilhaços, as concretudes, as rachaduras (nas quais confluem, obviamente, também a experiência de vida e as leituras/releituras feitas no curso dos anos). Um complexo processo de desapropriação e de despertencimento, que no caso caproniano recebe múltiplos estímulos do contato com o outro, com

⁶⁶ Idem, p. 129. “Ogni poeta, dice René Char, non ‘inventa’ ma ‘scopre’ *des bouts d’existence incorruptible*. Ora — né sembri un paradosso — anche nella traduzione che ‘scopre’ non è il traduttore ma l’autore che vien tradotto, il quale investendo il traduttore del suo potere, suscita in lui, e in lui rende diurno, ciò che già era in lui ma dormiente, notturno, e quindi ignorato [...] e tutto il piacere del traduttore, tutta l’attrazione che lo porta a tradurre, consiste nel sentire, grazie ad un altro testo, un allargamento nel campo della propria esperienza e della propria coscienza, del proprio essere ed esistere, più che del conoscere, al di sopra di ogni scopo didattico o utilitaro, filantropia culturale compresa.”

⁶⁷ TESTA, Enrico. “Introduzione”. In: CAPRONI, Giorgio. *Quaderno di traduzioni*. Enrico Testa (org.), prefácio de Pier Vincenzo Mengaldo. Torino: Einaudi, 1998, p. XV. “Il che significa, sul piano in cui la psicologia si rovescia in etica, scovare in sé abitanti segreti, figure di ciò che ci è proprio senza esserci familiare o che, familiare, ci è stato espropriato; ma, su un altro livello, equivale anche a sondare, della lingua che nasce nel contraddire della traslazione, tutte le possibilità che sorgono all’incrocio tra intenzione comunicativa, lettera originaria, forme della tradizione, decostruendo, nel contempo, di quest’ultima, nessi e schemi, formule e ricordi.”

outras línguas, que por sua vez tornam-se também as suas línguas.⁶⁸ Acordes tentados que buscam encontrar um ritmo dissonante, uma “harmonia desarmoniosa”. Nesse sentido, o poeta gera a vida, para retomar novamente as palavras de Agamben, no prefácio de *Res amissa*. Trabalhando na e com a língua, a tradução desempenha um papel fundamental no caso de Caproni, alimentando um *laboratorium* rico e plural, “[...] em que é preparada a ‘transmutação’ que assinala o giro tópico da última poesia de Caproni, a sua progressiva desapropriação da ‘ligação mosaica.’”⁶⁹

“Gratidão” é o termo com que Caproni encerra seu prefácio da tradução dos poemas e prosas de René Char, publicadas em março de 1962 pela Feltrinelli, na coleção “Biblioteca di Letteratura”, dirigida por Giorgio Bassani.⁷⁰ Nesse prefácio o poeta-tradutor tenta responder à pergunta apresentada ao leitor logo no início do texto: “Por que traduzi, ou tentei traduzir apesar dos riscos, René Char?”⁷¹ A mesma interrogação ecoa e se reapresenta algumas linhas mais adiante, como se Caproni ainda quisesse refletir antes de poder dar uma resposta: “Por que, então?”⁷² O gesto de aceitar o desafio da tradução, que coloca o poeta diante do fracasso inscrito nesse imbricado processo (necessário e impossível ao mesmo tempo), diante de caminhos ainda não percorridos, de um penoso percurso, de um evento e um dom.⁷³ Essa é a impossibilidade da tradução que paradoxalmente a torna possível. O movimento de pesquisa que endereça Caproni nesse processo ressalta de um lado as dificuldades de traduzir um poeta como Char, ou seja, um desafio entre ele e Char, e entre ele e ele mesmo, e do outro oferece a possibilidade de aberturas e fendas, potencialidades que até então jaziam em seu laboratório. O encontro com tal riqueza, que estava “adormecida, mas presente, como se o poeta não tivesse feito senão *desperta-la*, não *inventando*, mas *descobrimdo*”,⁷⁴ depois

⁶⁸ A este propósito, ver também as páginas dedicadas a Caproni em BLAKESLEY, Jacob. *Modern Italian Poets: translators of the impossible*. Toronto: Toronto University Press, 2014, p. 90-125.

⁶⁹ AGAMBEN, Giorgio. “Desapropriada maneira”. In: *Categorias italianas: estudos de poética e literatura*. Op. cit., p. 128.

⁷⁰ CHAR, René. *Poesia e prosa*. Trad. Giorgio Caproni e Vittorio Sereni. Milano: Feltrinelli, 1962. Lembremos o título não menos significativo de “Il fuoco e la cenere” de versos dedicados a Char em *Res amissa*. CAPRONI, Giorgio. *L’opera in versi*. Op. cit., p. 873.

⁷¹ CAPRONI, Giorgio. “Prefazione”. In: CHAR, René. *Poesia e prosa*. Op. cit., p. 7. “Perché ho tradotto, o cercato di tradurre nonostante i rischi, René Char?”

⁷² Idem, p. 7. “Perché, dunque?”

⁷³ Para que seja dom, “é preciso o acaso, a casualidade, o involuntário, ou seja, da inconsciência e da desordem, e é preciso a liberdade intencional, e um acordo — miraculoso, gratuito — dessas duas condições, uma com a outra” [ci vuole del caso, dell’occasionalità, dell’involontario, cioè dell’incoscienza e del disordine, e ci vuole della libertà intenzionale, e un accordo — miraculoso, gratuito — di queste due condizioni, l’una con l’altra]. DERRIDA, Jacques. *Donare il tempo. La moneta falsa*. Graziella Berto (org). Trad. italiana G. Berto. Milano: Cortina Raffaello, 1996, p. 9. No dom assim como na hospitalidade reside a aporia.

⁷⁴ CAPRONI, Giorgio. “Prefácio”. In: CHAR, René. *Poesia e prosa*. Op. cit., p. 7. “sonnechiante ma

será invertida e retomada em entrevistas e textos. Nesse sentido, a própria língua está sempre à mercê de contaminações, visto que “a língua é do outro, vem do outro, (é) a vinda do outro”.⁷⁵ Assim, Caproni exprime “gratidão” a Char, porque a voz do poeta francês é lida, absorvida e revivida, deixando, ao se entregar, portas entreabertas para posteriores incursões e experiências (marcas, portanto, em devir). As expressões “recorrer ao essencial” e “suprema economia de vocábulos e de gestos”, por exemplo, usadas para caracterizar a poesia de Char, são úteis para ler a última fase da própria poesia de Caproni. Ele, em resumo, lendo e traduzindo Char (mas também outros),⁷⁶ lê e descobre, de algum modo, a si mesmo ou outros de si. Traduzir é um mosaico, uma tessitura porosa que chega a resultados diferentes do texto de partida, mesmo permanecendo consubstancial a ele. No centro desse processo está justamente uma alteridade, reabsorvida antropofagicamente,⁷⁷ porque traduzir também é jogo de sobrevivência em duplo movimento: *fortleben*, vida continuada, e *überleben*, vida além da morte. E aqui reside a tarefa do tradutor, nessa aporia insolúvel de sobrevivência. Como enfatiza Meschonnic, uma obra continua a agir enquanto é invenção, enquanto há um sujeito que nela e com ela se inventa: “A atividade de uma poesia é a transformação recíproca de uma forma de linguagem e de uma forma de vida, em que forma designa a invenção da própria historicidade”.⁷⁸ Assim, a escrita própria e a tradução poderiam ambas fazer parte daquele gesto em que, afirma Benjamin, “o dizer [...] não é só manifestação, mas é a realização do pensamento. Assim como o andar não é apenas a manifestação do desejo de alcançar uma meta, mas a sua realização”. O próprio Benjamin continua, em “Piccoli pezzi di arte” [Pequenos pedaços de arte]: “Ele [o bom escritor] nunca diz mais do que pensou. Desse modo a sua escrita não o favorece pessoalmente, mas somente ao que ele quer dizer”.⁷⁹

presente, como se il poeta altro non avesse fatto che *risvegliarla*, non *inventando* ma *scoprendo*”.

⁷⁵ DERRIDA, Jacques. *O monolinguismo do outro ou a prótese de origem*. Trad. Fernanda Bernardo. Belo Horizonte: Chão de Feira, 2016, p. 101. “la lingua è dell’altro, venuta dall’altro, la venuta dell’altro”.

⁷⁶ Cf. PETERLE, Patricia. “Cartografie letterarie: Giorgio Caproni lettore e recensore”. In: *Campi Immaginabili*, I-II, 2016, p. 329-345. Ver ainda, PETERLE, Patricia. *A palavra esgarçada*. Op. cit.

⁷⁷ Essa ideia de uma tradução canibal é de Susan Bassnett e se refere ao movimento brasileiro encabeçado por Oswald de Andrade (ver também *Revista de Antropofagia*) nos anos 20 do século XX, no Brasil. Afirma Bassnett: “O tradutor como canibal que devora um texto de partida em um ritual cuja finalidade é a criação de algo completamente novo” [Il traduttore como cannibale che divora un testo di partenza in un rituale il cui fine è la creazione di qualcosa completamente nuovo]. BASSNETT, Susan. *La traduzione: teorie e pratica*. Daniela Potolano (org.), trad. italiana de Genziana Bandini. Milano: Bompiani, 2003, p. 5.

⁷⁸ MESCHONNIC, Henri. *Il ritmo come poetica: conversazioni con Giuditta Isotti Rosowsky*. Roma: Bulzoni, 2006, p. 68-81. “L’attività di una poesia è la trasformazione reciproca di una forma di linguaggio e di una forma di vita, dove forma designa l’invenzione della propria storicità”.

⁷⁹ BENJAMIN, Walter. *Opere complete-Scritti 1932-1933*. Enrico Ganni (org.). Torino: Einaudi, 2008, p. 535. “il dire [...] non è solo manifestazione, ma è la realizzazione del pensiero. Così

As outras duas estações que ainda faltam nesta cartografia são “semente” e “muro”, que, como se sabe, remetem aos versos do *Inferno* e do *Purgatório* lidos e relidos por Caproni durante toda sua vida.⁸⁰ Se *Il muro della terra* é o início de um deslizamento, o autêntico desmoronamento chega em *Il conte di Kevenhüller: “O nascimento. // (A demolição)”*,⁸¹ “De mim: / da minha difração”.⁸² Mas já *Il seme del piangere* (1959) constituíra uma parada, uma estação fundamental para essa virada. O que impressiona na passagem de uma coletânea à outra é a escuta que vai se intensificando com seu balbuciar; a escrita caproniana se embate nos limites pressupostos da razão, para penetrar sorrateiramente naqueles “lugares não jurisdicionais”, que haviam se manifestado como traços esparsos nos poemas anteriores e de *Il muro della terra* em diante são colocados a nu. O uso, ou melhor, a apropriação dos versos de Dante ainda são um exemplo da densa rede dos processos de (re)leituras (inclusive a tradução se insere aí, como visto), além das sensações e percepções, que operam na escrita:

Diz: “Agora vamos por secreta via, entre o muro da terra e os mártires, meu mestre, e eu depois dele ia”. Aproximadamente, porque não tenho muita memória...

E para mim esse muro da terra queria significar a impossibilidade humana, nossa, de superar a nossa condição, a nossa formação de animais, digamos, antropomorfos, para entender a verdade. Para entender o que é realmente o mundo...⁸³

A realidade múltipla esbarra em um obstáculo, que se concretiza nas várias alusões à imagem do muro: “muricciolo”, “muretto”, “murata”... Esse é o limite, como muitas vezes reafirmou o próprio poeta, da razão, que “faz milagres”, mas

como l'andare non è soltanto la manifestazione del desiderio di raggiungere una meta, ma la sua realizzazione”; “Egli [il buon scrittore] non dice mai più di quanto abbia pensato. In questo modo la sua scrittura non giova a lui personalmente, ma soltanto a ciò che egli vuol dire”.

⁸⁰ Muitos críticos se debruçaram sobre as relações entre Caproni e Dante, aqui, remeto em especial a DOLFI, Anna. “Dante e i poeti del Novecento”. In: *Studi danteschi*, 58, 1986, p. 307-342 (depois ampliado em DOLFI, Anna. *Le parole dell'assenza. Diacronie sul Novecento*. Roma: Bulzoni, 1996, p. 5-53); PUGLIESE, Francesco. “‘Bisogno di guida.’ Le tre cantiche di Giorgio Caproni”. In: *Studi italiani*, XVIII, 2, 2006, p. 79-110; GRIGNANI, Maria Antonietta. “Dante nella poesia del Novecento”. In: *Conversazioni di Dante 2021*, I/2011, Domenico De Martino (org.), Ravenna, Longo, 2012, p. 87-94; DEI, Adele. *Caproni e Dante. L'orma della parola*. Padova: Esedra editrice, 2016, p. 61-75.

⁸¹ CAPRONI, Giorgio. *L'opera in versi*. Op. cit., p. 620. “La nascita. // (La demolizione)”.

⁸² Idem, p. 695. “Di me: / della mia difrazione”.

⁸³ CAPRONI, Giorgio. *Il mondo ha bisogno dei poeti*. Op. cit., p. 105, mas ver também p. 110, 204, 245, 293, 323, 373. “Dice: ‘Ora sen va per un secreta calle, fra il muro della terra e li martiri, o mio maestro, e io dopo le spalle’. Pressappoco, perché non ho molta memoria...; E per me questo muro della terra vorrebbe significare l'impossibilità umana, nostra, di sorpassare la nostra condizione, la nostra formazione di animali, diciamo, antropomorfi, per capire la verità. Per capire cos'è veramente il mondo...”.

que ao mesmo tempo pode se revelar uma espécie de jaula, não sendo mais capaz de resolver as perguntas do mundo contemporâneo: a inadequação da linguagem, a falência de não saber explicar o que é o bem e o mal, a perda de algumas certezas e da centralidade do eu.⁸⁴ Aos já citados versos de “Odor vestimentorum” pode ser acrescentada agora a última palavra da segunda estrofe de “L’antistoria” [A anti-história].⁸⁵ A tensão poética já presente em *Congedo del viaggiatore cerimonioso*, em *Il muro della terra*, se torna especulativa, invertendo em vários níveis os termos da lógica comum: “[...] agora sei. Ninguém / nunca poderá perfurar / o muro da terra”.⁸⁶ A luz é definitivamente abandonada e os passos no escuro são um dos meios que o poeta traz consigo, e não é por acaso que os versos “Deixem-me em meu escuro. / Só isso. Para que eu veja”⁸⁷ antecipem a impossibilidade da perfuração. A suspensão, portanto, de certa normatividade e da razão se torna o elemento-fulcro para penetrar e falar de uma realidade que se mostra cada vez mais esquiwa e mutante; a única possibilidade de tocá-la é justamente assumi-la em seu caráter paradoxal. A consequente confusão penetra no espírito do poeta e agita sentidos e crenças que ainda resistiam em um frágil e lábil equilíbrio, que agora afunda definitivamente (“Partiam todos e adeus / e adeus e adeus e a Deus. / Somente quem não partia (eu) / partia naquela confusão”).⁸⁸

Aqui se inicia uma viagem sem deslocamentos físicos, feita de inquietações, e a confusão sentida pelo poeta na epígrafe de abertura, de Annibal Caro, é reforçada no primeiro verso de “Condizione” [Condição]: “Um homem só”.⁸⁹ Esses são, portanto, alguns dos elementos centrais que desembocam na ausência-necessidade de guia, que não será mais reconstruída, reencontrada ou refeita; o terreno é cada vez mais paludoso, indecifrável, e a meta desaparece: o desconforto

⁸⁴ Percepções de alguma forma já esboçadas anteriormente como, por exemplo, nos significativos textos dedicados à corrente lígure, e que agora, potenciados pela impotência diante do muro, dominam a poética e o pensamento caproniano: “signos viventes e vividos de uma realidade ou verdade que escapa em contínuas mutantes plurivalências de significados” [signi viventi e vissuti d’una realtà o verità che sfugge in continue cangianti plurivalenze di significati] (CAPRONI, Giorgio. *Prose critiche*. Op. cit., p. 650). A paisagem, como é enfatizado nesses textos, torna-se e se faz alfabeto, sobre isto ver DEL, Adele. “Caproni ‘ligustico’ e il mare”. In: *Le carte incrociate: sulla poesia di Giorgio Caproni*. Genova : Edizioni San Marco Giustiniani, 2003, p. 61-73; VERDINO, Stefano. “La linea ligure secondo Caproni”. In: *Giorgio Caproni: lingua, stile, figure*. Davide Colussi e Paolo Zublena (org.). Macerata: Quodlibet, 2014, p. 59-71.

⁸⁵ CAPRONI, Giorgio. *L’opera in versi*. Op. cit., p. 270.

⁸⁶ Idem, p. 325. “[...] ora so. Nessuno / potrà mai perforare / il muro della terra”.

⁸⁷ Idem, p. 324. “Lasciatemi nel mio buio. / Solo questo. Ch’io veda”.

⁸⁸ Idem, p. 282. “Partivan tutti e addio / e addio e addio e a Dio. / Soltanto chi non partiva (io) / partiva in quel rimescolio”.

⁸⁹ Idem, p. 287. “Un uomo solo”. Versos que ecoam e retomam os do poema “Senza titolo” [Sem título] (p. 242), de *Congedo di un viaggiatore cerimonioso* e, voltando mais atrás, os de “Perch’io” [Porque eu] (p. 184), de *Il seme del piangere*.

dramaticamente passa a ocupar a cena.⁹⁰ “Esperienza” [Experiência] é certamente um dos poemas que pertencem àquele *fil rouge* mencionado antes, que o liga, por exemplo, a “Toba”, a “Ritorno” [Retorno] e depois novamente a “Ritorno” de *Erba francese* [Relva francesa]. O paradoxo que mais uma vez suspende as referências e do qual não se pode fugir é confirmado em “Falsa indicazione” [Falsa indicação], na abertura de “Tre vocalizzi prima di cominciare” [Três vocalizes antes de começar]: “*Fronteira*, dizia o cartaz. / Procurei a aduana. Não tinha. Não vi, atrás da cancela, / sombra de terra estrangeira.”⁹¹ O sentimento de despertencimento solapa toda certeza e a cisão, a inconsistência e a dispersão do eu são inevitáveis — um eu que se torna estranho até para si mesmo, espectro e sombra; as cesuras e as pausas são acentuadas em um nada que se faz cada vez mais sólido. Uma desapropriação “pela qual até o real perde a própria materialidade, enquanto os objetos parecem se esvaziar, abandonando sua consistência para se tornarem símbolos do puro nada”⁹²

Não é por acaso, então, que um dos primeiros textos de *Il muro della terra* seja exatamente “Lidrometra” [O hidrômetra], na abertura da seção “Il vetrone” [Camada de gelo], cujos versos se inserem na realidade e no estar no mundo. As tensões presentes na escrita são levadas mais uma vez a seu limite e vão além do fato privado ou coletivo: é a existência, justamente, o centro do discurso e da reflexão do

⁹⁰ “Caproni, como poeta do nosso verdadeiro tempo remete tudo ao desconforto das criaturas de quem foi tirado o pai, o guia ou a luzinha distante do farol: e nem todos silenciam a indignação pela ofensa recebida, o que quer dizer que, por mais cega que seja, a bússola permanece magnetizada na Orsa que não se vê e talvez não exista” [Caproni da poeta del nostro vero tempo rimanda tutto allo spaesamento delle creature a cui è stato tolto il padre, la guida o il lumicino lontano del faro: e non tutte lasciano sotto silenzio lo sdegno per l’offesa subita, il che vuol dire che, per quanto accecata, la bussola rimane magnetizzata su quella Orsa che non si vede e forse non c’è]. (LUZI, Mario. “Diamanti poetici”. In: *Il Giornale Nuovo*, 16 luglio 1975, agora em *Carissimo Giorgio, carissimo Mario: lettere 1942-1989*. Stefano Verdino (org.). Milano: Libri Scheiwiller, 2004, p. 94).

⁹¹ CAPRONI, Giorgio. *L’opera in versi*. Op. cit., p. 281. “*Confine*, diceva il cartello. / *Cercai la dogana. Non c’era. / Non vidi, dietro il cancello, / ombra di terra straniera*.” Diz Anna Dolfi: “Por outro lado, só podem ser ‘Fals[as] indicaç[ões]’ aquelas que acompanham um modo não apenas dedicado à morte, mas já morto, com todos os ‘testemunhos’, sejam verdadeiros ou falsos, destinados ao esquecimento; os caminhos ‘sem saída’ [...] as janelas muradas, as portas condenadas (*Espérance*), num universo linguístico já incompreensível” [D’altronde non possono essere che “Fals[e] indicazion[i]” quelle che accompagnano un modo non solo votato alla morte, ma già morto, con tutte le “testimonianze”, vere o false che siano, destinate alla dimenticanza; le strade “senza uscita” [...] le finestre murate, le porte condannate (*Espérance*), entro un universo linguistico ormai incomprendibile] (DOLFI, Anna. “Testi e intertesti (o della genealogia letteraria e del rubato musicale). In: *Caproni, la cosa perdita e la malinconia*. Op. cit., p. 56).

⁹² BARONCINI, Daniela. “Unateologia”. In: *Caproni e la poesia del nulla*. Pisa: Pacini, 2002, p. 130-131. “per cui anche il reale perde la propria materialità, mentre gli oggetti sembrano svuotarsi, abbandonando la loro consistenza per divenire simboli del puro nulla”.

poeta.⁹³ O termo “mundo”, que encerra o primeiro verso da primeira estrofe, volta no início da segunda. Na primeira estrofe nos é dada uma ideia, aliás, um convite à reflexão — não mais uma situação ou uma descrição —, sobre os testemunhos que se perderão, sejam verdadeiros ou falsos; ou seja, “nós” não seremos mais testemunhas, tudo são cinzas e a realidade que desde algum tempo se opunha à arte, agora não só se aproxima a ela, mas é realmente “como a arte”. A propósito desse *nós*, vale retomar o seguinte trecho dos anos 1980, em que Caproni faz um balanço de sua poesia: “E assim chegamos ao paradoxo de que quanto mais o poeta mergulha no poço do próprio eu, tanto mais ele afasta de si toda fácil desculpa de solipsismo: justamente porque naquela profundíssima zona do seu *eu*, está o *nós*: um *eu* que, da singularidade, passa imediatamente à pluralidade”.⁹⁴ Caproni entende que o eu não existe sem um nós, que se desfaz, se decompõe constantemente porque ele mesmo é exterioridade; é justamente, para citar Jean-Luc Nancy, um ser singular-plural, uma “coessência”, “um-com-outro”.⁹⁵

No segundo movimento de “L'idrometra”, que mostra as mudanças em curso na escrita, mais uma vez se inverte radicalmente a ideia de experiência, que agora pode ser só dissolução (como depois se lerá em *Il franco cacciatore*: “As palavras, já. / Dissolvem o objeto”).⁹⁶ Uma névoa progressivamente mais densa e sonoridades desafinadas são outros ingredientes para levar adiante o ritmo do drama da existência, em versos escuros, às vezes irônicos, que questionam a solidão do homem (“Eu / que não tenho moradia / [...] eu / — que não tenho endereço —”)⁹⁷ e o silêncio, também o de Deus (“Ah, meu deus. *Meu Deus*. / Porque não existes?”).⁹⁸ As aparências e a história terão o mesmo fim: “levaremos conosco / no fundo da água”, uma água que não é transparente, mas “incerta e lúcida”,⁹⁹ sinal de um vazio que se faz cada vez mais vazio, desorganizando,

⁹³ Ver também a leitura de Davide Colussi em “Complessità sintattica del medio Caproni”. In: *Giorgio Caproni: lingua, stile, figure*. Op. cit., p. 111-112.

⁹⁴ CAPRONI, Giorgio. *Prose critiche*. Op. cit., p. 1964. “E si arriva così al paradosso che quanto più il poeta si immerge nel pozzo del proprio io, tanto più egli allontana da sé ogni facile accusa di solipsismo: appunto perché in quella profundissima zona del suo *io*, è il *noi*: un *io* che, dalla singolarità, passa immediatamente alla pluralità”.

⁹⁵ NANCY, Jean-Luc. *Lessere singolare plurale*. Trad. italiana Davide Tarizzo. Torino: Einaudi, 2001, p. 45 e 50. “A coessencialidade significa, se quisermos, principalmente a participação em modo conjunto. Poderia se dizer também que ser é ser-com, no ser-com é o ‘com’ que determina o ser, e não é acrescentado ao ser” e ainda “Um/outro: nem ‘por’, nem ‘para’, nem ‘em’, nem ‘apesar de’, mas ‘com’”. [La co-essenzialità significa piuttosto la spartizione in guisa di assemblaggio, se vogliamo. Si potrebbe dire anche che se lessere è essere-con, nell'essere-con è il “con” a fare lessere, e non viene aggiunto all'essere”; “L'uno / l'altro: né “da”, né “per”, né “in”, né “malgrado”, ma “con”].

⁹⁶ CAPRONI, Giorgio. *L'opera in versi*. Op. cit., p. 460. “Le parole. Già. / Dissolvono l'oggetto”.

⁹⁷ Idem, p. 292. “Io / che non ho abitazione / [...] io / — che non ho ubicazione —”.

⁹⁸ Idem, p. 313. “Ah, mio dio. *Mio Dio*. / Perché non existi?”.

⁹⁹ Idem, p. 292. “porteremo con noi / in fondo all'acqua”; “incerta e lucida”.

solapando e esmigalhando as últimas certezas. Aqui são antecipados os versos de “Albàro”, na coletânea seguinte, de 1982: “Não / suporte mais o barulho / da história...”.¹⁰⁰ Dos testemunhos ao deserto em profundidade, outra alegoria para o muro, o xeque já é inevitável (“lançar-se. À derrota”).¹⁰¹ E que

[...] não significa somente abandonar o mundo e a distração da aparência, significa sentir repentinamente crescer em si o deserto em cuja outra extremidade (mas esta distância sem medida é fina como uma linha) cintila uma linguagem sem sujeito atribuível, uma lei sem Deus, um pronome pessoal sem personagem, um rosto sem expressão e sem olhos, um outro que é o mesmo.¹⁰²

Assim fazendo, Caproni leva sua escrita ao limite da poesia, já feita de cesuras, até onde ela parece não mais sobreviver, mas é exatamente ali que vive e encontra suas forças na dissimulação, no barulho informe da própria linguagem. A relação com a língua — ser na linguagem — é mais que nunca necessária, uma disposição ao sentido, um acesso. Estamos diante de uma dialética que busca enfrentar e trabalhar com o nada e o vazio, o eu-nós-outro(s)-larva, “a verdade da inexistência”, como disse Sereni, que enfatiza justamente que a consciência e o reconhecimento não bloqueiam as emoções, os sentimentos, aliás, os suscitam: “[...] congela todas as esperanças e ainda, quem sabe como, é um espaço que gera estremeamentos, emoções, impulsos”.¹⁰³ Caproni se expõe e se confronta com a existência, com o nada e o vazio que fazem parte disso, e “L'idrometra” é, nesse sentido, um dos momentos mais altos. É um vazio voltado para o aberto, portanto não fechado ou recolhido em si; é desse sentimento de vazio que algo pode vir à tona (“No vazio / de seu vazio, apanho / me ausente”).¹⁰⁴ Para Sereni, esse poema deveria ser lido como uma declaração de inexistência, todavia, é também da inexistência que pode nascer uma existência posterior: “no momento em que constatamos seu pertencimento ao passado, seu apagamento e portanto seu vazio, o não-ter-sido, o não-ser, é então que os resíduos do nosso passado adquirem direito de existência e fantástica importância, formando um corpo

¹⁰⁰ Idem, p. 467. “Non / lo sopporto più il rumore / della storia...”

¹⁰¹ Idem, p. 308. “lanciarsi. Allo sbaraglio”.

¹⁰² NANCY, Jean-Luc. *L'essere singolare plurale*. Op. cit. 50. “[...] non significa solo abbandonare il mondo e la distrazione dell'apparenza, significa sentire d'un tratto crescere in sé il deserto all'altra estremità del quale (ma questa distanza senza misura è sottile come una linea) scintilla un linguaggio senza soggetto assegnabile, una legge senza Dio, un pronome personale senza personaggio, un volto senza espressione e senza occhi, un altro che è lo stesso”.

¹⁰³ SERENI, Vittorio. “Giorgio Caproni: l'essere del non esistere”. In: *Poesie e prose*. Milano: Mondadori, 2013, p. 1068. “[...] raggela ogni speranza eppure, chissà come, è uno spazio generatore di sussulti, di fremiti, di impulsi”.

¹⁰⁴ CAPRONI, Giorgio. *L'opera in versi*. Op. cit., p. 687. “Nel vuoto / del suo vuoto, afferro / me assente”.

com o nosso presente”.¹⁰⁵ A “Reversibilit ” [Reversibilidade] que se concretiza no título de uma se  o de *Il franco cacciatore* (1982) j  deixa traços nas páginas de *Il muro della terra*. S o as tens es que permeiam os vários nós da nossa existência que interessam ao poeta; os remendos, as lascas, os retalhos, que não tentam de nenhum modo dar uma resposta, são de fato insuficientes diante desse fim, porém sempre nos deixam perguntas, ou talvez sempre a mesma pergunta, desdobrada e invertida em modos diversos: resíduos de uma experiência, impossibilidade do testemunho numa maneira que também   aparência. No “Apparato critico” [Aparato crítico] da *Opera in versi*, Luca Zuliani relata uma lembrança do diário de Caproni a propósito desses insetos, os hidr metras, observados na infância do poeta e de seu irmão:

Meu irmão e eu chamávamos de aranhas d’água: esguias patinadoras negras de longas pernas filiformes e nervosas, deslizando sobre a superfície do charco ou do gelo. Hoje, aprendi por acaso o nome verdadeiro: *hydrometra stagnorum*. Mas isso não acrescenta nada ao conhecimento de seu mistério, ainda que esse nome venha a satisfazer em mim uma longa e às vezes lancinante curiosidade. Havia também, no charco, rodopiantes ou rasantes no ar verde, libélulas robustas, que preferíamos chamar, em livornês, *cavaocchi* [cava-olhos]: palavra que dava a elas uma ferocidade cuja origem eu ignorava, mas que me inspirava respeito, temor, terror, todas as vezes que se aproximavam das minhas pupilas, com seus corpos esguios como vermes, as asas transparentes, as cabeças enormes, grandes como uma amora, recortada em facetas (quantos olhos!) e iridescente como um brilhante: um inseto muito *liberty*, a libélula, como também a Livorno de então...¹⁰⁶

Lembrança, portanto, de um tempo passado que pode ser reunido a outro elemento, ou seja, um volume em meio a seus livros, conservado hoje no Fundo Caproni da Biblioteca Guglielmo Marconi, em Roma, com anota es   caneta preta, tanto no  ndice onomástico quanto na página 108, exatamente no verbete hidrômetra. Trata-se da *Enciclopédia Illustrata dos insetos*, editada pela Libreria Accademie, impressa em 1978, e os termos da descri o do hidrômetra sublinhados pelo poeta s o exatamente os que caracterizam seu movimento: “Como h beis patinadores, esses insetos deslizam velozmente com suas longas patas finas sobre a superfície da  gua”.¹⁰⁷

¹⁰⁵ SERENI, Vittorio. “Giorgio Caproni: l’esistere del non esistere”. Op. cit., p. 1064-1073. “nel momento in cui ne accertiamo l’appartenenza al passato, la cancellazione e dunque la vacuit , il non-essere-stati, il non essere,   allora che i residui del nostro passato assumono diritto di esistenza e rilievo fantastico, facendo corpo col nostro presente”.

¹⁰⁶ CAPRONI, Giorgio. *L’opera in versi*. Op. cit., p. 1543.

¹⁰⁷ *Enciclopedia Illustrata degli insetti*, Libreria Accademie, Tchecoslov quia, 1978, p. 108-109. “Come abili pattinatori, questi insetti scivolano velocemente sulle loro lunghe zampe sottili sopra la superfície dell’acqua”.

Transmutação do vivido e dos objetos em palavras, em som, em pensamento, em poesia. Essa é a força da impotência que o poeta encontra dentro de si: “[...] encontrar um ‘último burgo’ depois do qual a razão não tem acesso”.¹⁰⁸ É essa espécie de congelamento que abre novas possibilidades e gera novos e diversos impulsos, frêmitos, paixões e *pathos* (como já havia sugerido Pasolini).¹⁰⁹ Um embate, cujas consequências se configuram nas formas do desmoronamento e da desagregação, ou seja, no amálgama de uma escrita que terá cada vez menos necessidade da coesão gramatical (“Eu sem / um lume...”; “O segui. / O vi. / Não era ele. / Era eu”; “...A porta / branca... [...] A porta / morgana: / a Palavra”).¹¹⁰

Escreve a propósito Vittorio Coletti:

Seus textos, não é preciso dizer, nunca são sucessões gratuitas de frases e pelo menos o eixo semântico rege estavelmente as razões da coerência. Mas as ligações sintáticas explícitas são reduzidas ao mínimo, quase numa reprodução gramatical do tormento da lógica cognitiva, que avança encontrando realidades sucessivas e nunca o sentido (a não ser negativo) de sua sequência. A coesão é, portanto, em grande parte substituída pela coerência semântica e pela compensação retórico-rítmica que repropõem o idêntico, o semelhante, dentro de uma textualidade que agrega e incorpora aquisições próximas, mas logicamente impenetráveis. O sentido e a retórica substituem assim (ou pelo menos integram) a gramática.¹¹¹

¹⁰⁸ CAPRONI, Giorgio. *Il mondo ha bisogno dei poeti*. Op. cit., p. 382. “[...] trovare un ‘ultimo borgo’ oltre il quale la ragione non ha accesso”.

¹⁰⁹ PASOLINI, Pier Paolo. *Passione e ideologia*. Milano: Garzanti, 1960, p. 426. Já nas primeiras linhas Pasolini afirma: “[...] como ele entenda, sem dúvida, identificar a força da própria possibilidade comunicativa com uma antiga figura de ‘pathos’ implícita no quente ímpeto da interjeição”; e novamente no final do mesmo texto: “[...] trabalho poético obrigado por uma disposição generosa para o externo, ou seja, de sua ‘vibração’ interior, que, se desse trabalho é um pouco dilatada, o é em um campo estético, em direção a técnicas um pouco anormais, nunca em direção a casuísticas psicológicas ou moralistas (cujos quantitativos de língua são todos poetizados, e de alguma forma escolhidos em função expressiva, momentos mais contidos de pathos)” “[...] come egli intenda senz’altro identificare la forza della propria possibilità comunicativa con una antica figura di ‘pathos’ implícita nel caldo ímpeto interiettivo”; “[...] lavoro poetico necessitato da una disposizione generosa verso l’esterno, cioè dalla interiore sua ‘vibrazione’, che, se da quel lavoro è un po’ dilatata, lo è in un campo estetico, verso tecniche un po’ abnormi, mai verso casistiche psicologiche o moralistiche (i cui quantitativi di lingua son tutti poetizzati, e comunque presi in funzione espressiva, momenti più trattenuti di pathos)”. Ver também AGAMBEN, Giorgio. “Interiezioni in cesura”. In: *Per Giorgio Caproni*. Op. cit., p. 13-15.

¹¹⁰ CAPRONI, Giorgio. *L’opera in versi*. Op. cit., respectivamente p. 566, 603, 609. “Io senza / un lume...”; “L’ho seguito. // L’ho visto. // Non era lui. // Ero io”; “...La porta // bianca... [...] La porta / morgana: // la Parola”.

¹¹¹ COLETTI, Vittorio. “Approssimazioni a Giorgio Caproni”. In: *Istmi*, 5-6, [p. 29-52], 1999, p. 31-33. “I suoi testi, va da sé, non sono mai successioni gratuite di frasi e almeno l’asse semantico presiede stabilmente alle ragioni della coerência. Ma i legami sintattici espliciti sono ridotti al minimo, quasi in una riproduzione grammaticale del tormento della logica conoscitiva, che avanza incontrando realtà successive e mai il senso (se non negativo) della loro sequência. La coesione è quindi in gran

A poética de Caproni põe sobre a mesa, junto dos materiais primários — papel, caneta e máquina de escrever — os fragmentos, as ruínas e as cinzas que alegoricamente estão dentro das valises, das bolsas, das bolsinhas e das trouxinhas que permeiam seus versos. Espaços, da experiência e da memória,¹¹² que não se configuram como uma zona de refúgio, justamente porque são lugares de desconforto, como bem enfatiza novamente Coletti: “Voltar-se para trás para Caproni não descerra qualquer imagem poética de nostalgia ou remorso, mas, se tanto, de repugnância ou desconforto”.¹¹³ Em Caproni, de fato, não se encontram tons nostálgicos nem timbres de idealização, a sua escrita é que se faz poesia através das tensões da existência e do viver: um “diafragma duríssimo”.¹¹⁴ Um “espaço impetuoso”, para retomar o título de um ensaio de Adele Dei, que a propósito de *Il muro della terra*, afirma:

Somente o coincidir dos opostos, a sobreposição de existência e inexistência, consentem incôngruentes revisitações, somente a frequência do paradoxo e da negatividade já parecem conceder alguma possibilidade de movimento e de precária recuperação. A viagem para trás pode ser feita desde que se renuncie a toda lógica racional, a toda certeza.¹¹⁵

parte sostituita dalla coerenza semantica e da compensazioni retorico-ritmiche che ripropongono l'identico, il simile, dentro una testualità che aggrega e annette acquisizioni prossime ma logicamente impenetrabili. Il senso e la retorica surrogano così (o perlomeno integrano) la grammatica”.

¹¹² BOSELLI, Mario. “*Il passaggio d'Enea: annotazioni sul mondo sensibile di Giorgio Caproni*”. In: *Genova a Giorgio Caproni*. Giorgio Devoto e Stefano Verdino (org.). Genova: S. Marco dei Giustiniani, p. 93. “A dor do poeta (“e eu sentia a dor”, son. XII) é não poder deter a lembrança, esta também precária. A busca do tempo perdido é involuntária, a memória sendo estimulada pelos sentidos, pelas formas dos objetos. Se a sucessão das imagens é interminável, a razão reside na transitoriedade das coisas que circundam Caproni e entre as quais é obrigado a viver. O repassar incessante dos sentidos sobre os fragmentos de uma realidade cuja história ainda é só autobiográfica, tem suas formas ideais, numa métrica livre dos vínculos rigorosos (e, talvez, no poemeto em prosa). [La pena del poeta (“e io sentivo la pena”, son. XII) è quella di non poter fermare il ricordo, anch'esso precario. La ricerca del tempo perduto è involontaria, la memoria essendo stimolata dai sensi, dalle forme degli oggetti. Se il succedersi delle immagini è interminabile, la ragione risiede nella transitorietà delle cose che circondano Caproni e fra le quali è costretto a vivere. Lo scorrere incessante dei sensi sui frammenti di una realtà la cui storia è ancora solo autobiografica, trova le sue forme ideali, in una metrica libera da vincoli rigorosi (e, forse, nel poemetto in prosa)].

¹¹³ COLETTI, Vittorio. “L'avventura triste della conoscenza”. In: *Giorgio Caproni, lingue, stile e figure*. Op. cit., p. 30. “Voltarsi indietro per Caproni non schiude alcuna immagine poetica di nostalgia o rimpianto, ma semmai di ripugnanza o disagio”.

¹¹⁴ DEI, Adele. “Lo spazio precipitoso della memoria”. In: *Le carte incrociate sulla poesia di Giorgio Caproni*. Op. cit., p. 87.

¹¹⁵ Idem, p. 88. “Solo il coincidere degli opposti, il sovrapporsi di esistenza ed inesistenza, consentono incongrue rivisitazioni, solo la frequentazione del paradosso e della negatività sembrano ormai concedere una qualche possibilità di movimento e di precario recupero. Il viaggio all'indietro si può compiere a patto di rinunciare a ogni logica razionale, a ogni certezza”.

E é exatamente essa renúncia “a toda lógica racional, a toda certeza” que permite a Caproni chegar aos resultados mais altos, sem dúvida um duro, audaz e sofrido percurso. Esse é o seu traço distintivo de *Il muro della terra* em diante, como já afirmaram muitos críticos, mas também é possível, na densa trama poética, identificar outra parte daquele *fil rouge* mencionado no início, que nos leva finalmente à quarta e última estação. A palavra-chave agora é “semente”, e sob certos aspectos ela reúne “passagem”, “despedida” e “muro”. Se voltarmos um pouco atrás para retomar a seção dos “Versi livornesi” [Versos livorneses] dedicada à Annina, personagem materno que se faz namorada, poderíamos pensar nas passagens da vida, em suas despedidas e até mesmo nos tantos muros que se erguem ao longo do percurso. A semente é, portanto, algo que está na origem ou princípio, que pode fazer nascer ou da qual pode brotar alguma outra coisa, mas da qual é impossível reconstituir o núcleo originário. A semente é também a presença de uma ausência. Nesta cartografia seria possível recordar a parte final de uma das prosas breves, aquela dedicada à mãe, depois não mais retomada, de *Cronistoria* (1943), intitulada “Ai genitori” [Aos genitores],¹¹⁶ reportada por Zuliani no “Apparato critico”: “(Toquemos ao menos o vidro que entre nós compreende um abraço! Nós nos vemos e não podemos nos tocar, não podemos mais nos ajudar, estamos — ambos vivos — tu de cá eu de lá deste vidro.)”.¹¹⁷ O elemento significativo desse fragmento, mas talvez de todo o trecho, é a distância, concretizada aqui pela imagem do vidro que está “entre nós”, e a remota possibilidade de se tocarem se torna, então, uma hipótese impossível de ser concretizada na realidade, com a morte da mãe que acontecera em 1950. Mas os desdobramentos desse evento, na arte e na ficção, são múltiplos, como já se viu em “Ascensore” [Elevador], de *Il passaggio d'Enea*, aqui “nas horas noturnas”, o filho encontra a mãe no mirante de Castelletto, e olham juntos “as cândidas luzes sobre o mar” e “a voz dela se fará de cera / no escuro que a adelgaça”.¹¹⁸ Assim vem prefigurada a *Semente*, que aciona uma espécie de máquina do tempo capaz de suspender referências que permitem ao poeta reconstruir os vários momentos e fases da vida do personagem de Annina.¹¹⁹ Todavia, aqui não está em jogo uma leitura edípica desses poemas, o que interessa é pensar como a figura materna é

¹¹⁶ Para uma leitura de “Ai genitori” e referências à prosa caproniana, ver DEI, Adele. *Inserti: la prosa nella poesia*. In: *Le carte incrociate*. Op. cit., p. 110-112.

¹¹⁷ CAPRONI, Giorgio. *L'opera in versi*. Op. cit., p. 1098. “(Tocchiamo almeno il vetro che fra noi comprende un abbraccio! Noi ci vediamo e non possiamo toccarci, non possiamo più sostenerci, siamo — viventi entrambi — tu al di qua io al di là di questo vetro)”.

¹¹⁸ Idem, p. 168-169. “nelle ore notturne”; “le candide luci sul mare”; “la voce le si farà di cera / nel buio che la assottiglia”.

¹¹⁹ Lembro aqui a análise de *Ascensore* feita por Anna Dolfi por ocasião do já citado *Io, Giorgio, Jorge e gli altri. Convegno interazione su Giorgio Caproni e i poeti spagnoli*. Op. cit.

desenhada por meio dos fios da memória e da imaginação.¹²⁰ Estamos justamente diante de um procedimento aporético, que já aparece aqui e será cada vez mais frequente de *Il muro della terra* em diante, em especial em *Il conte di Kevenhüller*. Uma voz, ou variação, que já nesse livro de 1959 pode ser reconhecida como traço que não deve ser subestimado daquela mais solapada e inconsistente que anos depois se lerá em *Res amissa*:

Ahi mia voce,
Occlusa. Rinserrata.
Anche se per legame
musaico armonizzata.¹²¹

Ai minha voz, minha voz
Bloqueada. Barrada.
Mesmo se por ligação
Musaico harmonizada.

Assim, este “legame musaico” é outra referência explícita a Dante (*Convivio* I, VII. 14). O início do primeiro verso pode lembrar o de “Lamenti” [Lamentos] de *Il passaggio d’Enea*, em particular do primeiro “Lamento”, e a presença da interjeição (“Ai”) é aqui um rastro dos filamentos de seu percurso poético: “Ai os nomes para sempre abandonados”.¹²² Não mais nomes, mas agora voz, a “minha voz”. Uma voz que parece ter muitas dificuldades, que parece ser “bloqueada”, fechada (barrada) dentro, apesar da “ligação musaica” harmonizá-la numa musicalidade própria, completamente singular. A “desesperada tensão métrica”, já anunciada na nota final de *Il passaggio d’Enea*, pode ser entendida como o “precursor obscuro que, no interior de uma estrutura métrica ainda intacta, anuncia a fratura da “ligação musaica”,¹²³ que por sua vez se desagrega depois da triste vivacidade das harmoniosas cançonetas de *Il seme del piangere*. Como nas próprias palavras de Caproni:

¹²⁰ Ver a entrevista concedida a Ferdinando Camon, em CAPRONI, Giorgio. *Il mondo ha bisogno dei poeti*. Op. cit., p. 67: “Portanto não é exato dizer que a mãe foi a mulher mais amada da minha vida. Não se pode ‘amar’ a mãe, e eu, aliás, como todos os jovens, logo me afastei dela, deixando-a sozinha e doente, construindo minha própria família. No entanto, amei muitíssimo (e ainda amo muitíssimo) a Annina que ainda não tinha se casado e que eu conheci, repito, somente na lenda”. [È perciò inesatto dire che la madre è stata la donna più amata della mia vita. Non si può “amare” la madre, e anzi io, come tutti i giovani, del resto, mi sono presto allontanato da lei, lasciandola sola e malata, essendomi fatta una famiglia mia. Ho invece amato moltissimo (e amo ancora moltissimo) l’Annina che non s’era ancora maritata e che io ho conosciuto, ripeto, soltanto nella leggenda].

¹²¹ CAPRONI, Giorgio. *L’opera in versi*. Op. cit., p. 826.

¹²² Idem, p. 115. “Ahi i nomi per l’eterno abbandonati”.

¹²³ AGAMBEN, Giorgio. “Interjeição em cesura”. In: *Categorias italianas: estudos de poética e literatura*. Op. cit., p. 153.

Atenção, não quero realmente afirmar, com isso, que o poeta não deva ter um pensamento seu e uma “visão do mundo” sua, e que lhe baste a música para fazer poesia. Quero apenas ressaltar que é sobretudo graças à música da palavra que ele consegue suscitar no leitor — mais do que comunicar por via direta — as próprias emoções e reflexões, as próprias ideias, e enfim aquele seu pequeno ou grande patrimônio intelectual, de outra forma destinado a permanecer mera prosa. O próprio Dante, de resto, e sempre a propósito da absoluta intraduzibilidade da poesia, é explícito quando textualmente escreve no *Convivio*: “No entanto todos saibam que nenhuma coisa por ligação musaica harmonizada possa de sua língua em outra ser transposta sem romper toda sua doçura e harmonia.”¹²⁴

Ergue-se então uma voz que se expõe, em seu desdobrar-se e retirar-se, para fora, através da busca da língua, e que especialmente nas páginas de *Il seme del piangere* se faz clara e simples: “Para ela quero rimas claras / corriqueiras: em -ar. / [...] Rimas não crepusculares, / mas verdes, elementares”.¹²⁵ A linguagem aqui se faz fina e popular, assim como Annina, sinal de uma elegância pobre. Palavras simples, magistralmente colocadas juntas em uma operação enganadoramente fácil, que assinala de modo significativo o percurso poético caproniano. Simplicidade e complexidade, elegância e pobreza não são mais pólos dicotômicos, tornam-se, *ao contrário*, duas características complementares que compartilham agora o mesmo espaço — a figura imaginada de Annina e seus territórios (uma operária rainha). Temos assim uma parada necessária, quase atemporal, em pleno diálogo com a tradição, cujos resultados dão um equilíbrio e uma harmonia cantável perfeitos. Na confusão do *pathos*, Caproni é capaz de encontrar um potente meio para colocar completamente a nu toda a dor (aqui também a guerra é mencionada) em canções que fazem de Annina um inesquecível e gracioso personagem, “que pareça escrita por jogo, / e o é chorando: e com fogo”.¹²⁶ Em perfeita sintonia, Agamben pode dizer: “Assim, a grande poesia não diz apenas aquilo que diz, mas também o fato de que está dizendo, a potência e a impotência de dizê-lo”.¹²⁷ O vocabulário elementar e

¹²⁴ CAPRONI, Giorgio. *Il mondo ha bisogno dei poeti*. Op. cit., p. 413. “Attenzione, io non voglio davvero affermare, con questo, che il poeta non debba avere un suo pensiero e una sua ‘visione del mondo’, e che gli basti la musica per far poesia. Voglio soltanto ribadire che è soprattutto grazie alla musica della parola ch’egli riesce a suscitare nel lettore — più che a comunicare per via diretta — le proprie emozioni e riflessioni, le proprie idee, e insomma quel suo piccolo o grande patrimonio intellettuale, destinato a restare altrimenti mera prosa. Lo stesso Dante, del resto, e sempre a proposito dell’assoluta intraducibilità della poesia, è esplicito quando testualmente scrive nel *Convivio*: ‘E però sappia ciascun che nulla cosa per legame musaico armonizzata si può della sua loquela in altra trasmutare senza romper tutta sua dolcezza e armonia’”.

¹²⁵ CAPRONI, Giorgio. *L’opera in versi*. Op. cit., p. 201. “Per lei voglio rime chiare, / usuali: in -are. / [...] Rime non crepuscolari, / ma verdi, elementari”.

¹²⁶ Idem, p. 197. “che sembri scritta per gioco, / e lo sei piangendo: e con fuoco”.

¹²⁷ AGAMBEN, Giorgio. *O fogo e o relato*. Op. cit., p. 55.

as rimas fáceis, junto com os murmúrios e os cicios, o berro, o estado larval descrito em “Ad portam inferi” [Às portas do inferno], são justamente as sementes daquele vazio cada vez mais vazio — o ponto de não retorno (“sem / o apoio de uma palavra”, “a cabeça / lhe gira vazia”).¹²⁸ Essa é uma terceira via buscada e encontrada, no final dos anos 1950, “marcada inexoravelmente pela adquirida consciência da perda que não mais deixará Caproni”¹²⁹ e que mergulhará nas perspectivas em negativo até *Res amissa*. A construção dessa arquitetura que se revela em *Il seme del piangere*, de algum modo monumental, é no mínimo uma construção necessária para o processo de demolição de base, como vimos, de seu laboratório poético seguinte.¹³⁰

Uma escrita, portanto, marcada, desde esses primeiros traços, pela dúvida e pela inquietação, que lançam na confusão o aparente e frágil equilíbrio existencial, bem como as instituições de garantia humana que já nada garantem. A tarefa do poeta para Caproni, se assim se pode dizer, é a de chocar: “O grande poeta deveria chegar a este ponto: questionar tudo o que é dado como certo, aceito e pacífico...”¹³¹ Não por acaso, as marcas deixadas pelo poeta de “Versi e controversi” [Versos e contraversos] parecem seguir, de maneira mais intensa, esse caminho. A poesia não oferece mensagens, oferece uma “comunicabilidade”, uma abertura, remendada com resquícios de experiências, vividas e sofridas; oferece um desabamento e um desmoronamento da linguagem (“o pecado de Adão”),¹³² já experimentado por Caproni nos textos do final dos anos 1940, publicados na revista *Fiera Letteraria*. As estações aqui lembradas são tentativas de dar forma a um sentido ausente, para recordar o Blanchot de *A escritura do desastre*;¹³³ com variações e tons diversos; essas estações confluem, então, cada uma a seu modo, numa linguagem em tensão, fragmentada, quebrada, impregnada de cesuras e fraturas, marcada por sobressaltos: enfim,

¹²⁸ CAPRONI, Giorgio. *L'opera in versi*. Op. cit., p. 204. “senza / l'appoggio di una parola”, “la testa / le gira vuota”. Para análises mais aprofundadas desse poema ver alguns ensaios de TESTA, Enrico. “Giorgio Caproni: Ad portam inferi”. In: *Storia e letteratura*, 248, 2008, p. 653-660; “Con gli occhi di Annina. La morte della distinzione” [Com os olhos de Annina. A morte da distinção]. In: *Giorgio Caproni-lingua, stile, figure*. Op. cit., p. 45-57.

¹²⁹ DOLFI, Anna. “La cosa perduta e la malinconia”. In: *Caproni, la cosa perduta e la malinconia*. Op. cit., p. 15. “segnata inesorabilmente dall'acquisita coscienza della perdita che non lascerà più Caproni”.

¹³⁰ DOLFI, Anna. “L'aletheia, o della strana verità degli occhi”. In: *Caproni, la cosa perduta e la malinconia*. Op. cit., p. 36. “Offrendo, negli istanti significativi del passaggio, i luoghi diversi, non giurisdizionali, dai quali non sarebbe poi uscita la poesia”.

¹³¹ CAPRONI, Giorgio. *Il mondo ha bisogno dei poeti*. Op. cit., p. 112. “Il grande poeta dovrebbe arrivare a questo: a rimettere in discussione tutto ciò che è dato per scontato, per accettato e per pacífico...”.

¹³² CAPRONI, Giorgio. *Prose critiche*. Op. cit., p. 232. “il peccato di Adamo”.

¹³³ BLANCHOT, Maurice. *A escritura do desastre*. Trad. João Rocha. Lumme Editor, 2016.

essa disposição ao sentido se traduz em um gesto e, ao mesmo tempo, em uma exposição de si e do outro.

Tradução de Francisco Degani

A “tautousia” da palavra¹

Luigi Ferri

Nossa investigação sobre a poética caproniana da linguagem parte das sugestões hermenêuticas de uma única composição intitulada “Di un luogo preciso, descritto per enumerazione” [De um lugar preciso, descrito por enumeração], que faz parte da coletânea *Il conte di Kevenhüller* [O conde de Kevenhüller].² Trata-se de um poema emblemático, uma vez que, apesar da aparente simplicidade das imagens e das palavras, esconde uma profunda e complexa especulação poética e filosófica, conduzida com tão mais maestria quanto mais velada sob a plana natureza descritiva da paisagem noturna. Também por isso a lírica está entre as mais representativas daquela poética da linguagem que percorre a obra do último Caproni, ultrapassando em perfeição textos mais célebres e acessíveis, como por exemplo “Le parole” [As palavras] ou “L’ónoma” [A ónoma], nos quais o autor declara abertamente os extremos de seu pensamento. Assim, aqui, tem lugar a secreta atuação dessas mesmas ideias, a sua “poética” com plena dissolução de qualquer programa enunciativo extrínseco.³

¹ Ensaio apresentado no encontro “Per Giorgio Caproni” [Para Giorgio Caproni], organizado por Anna Dolfi, em Firenze, 25 de outubro de 2015. Atualmente no volume *Per amor di poesia (o di versi)*. *Seminario su Giorgio Caproni*. Anna Dolfi (org.). Firenze: Firenze University Press, 2018, p. 107-118.

² CAPRONI, Giorgio. *Il conte di Kevenhüller*. Milano: Garzanti, 1986. Também disponível em *L’opera in versi*, edição crítica organizada por Luca Zuliani, com introdução de Pier Vincenzo Mengaldo e cronologia de Adele Dei. Milano: Mondadori, “I Meridiani”, 1998. Para uma análise obra a obra da produção caproniana, cf. DEI, Adele. *Giorgio Caproni*. Milano: Mursia, 1992; para um exame geral da coletânea e das composições de *Il conte di Kevenhüller*, cf. idem, p. 220-245.

³ É justamente em uma poesia de todo transparente, pelo menos no plano da compreensão imediata dos versos que a compõem, que Caproni consegue ocultar os rastros daquele caminho mais subterrâneo, poético e teórico, que seu pensamento vai sutilmente fazendo. Com efeito, essa lírica não apresenta nenhuma complexidade sintática particular, terminológica ou estilística, típica, por exemplo, do *trobar clus* hermético. No entanto, justamente essa aparente transparência talvez constitua a custódia mais eficaz da poesia. Em relação a isso, é exemplar o verso de um outro poeta, Piero Bigongiari, que no poema “Una tomba per l’amore ucciso” [Uma tumba para o amor assassinado] se pergunta: “Chia ha nascosto qualcosa nell’evidenza? [Quem escondeu alguma coisa na evidência?]” (BIGONGIARI, Piero. *Dove finiscono le tracce*. Firenze: Le Lettere, 1996, p. 195). Sobre a raiz filosófica dessa e de outras modalidades reveladoras no horizonte significante da linguagem é oportuno remeter a AGAMBEN, Giorgio. *A linguagem e a morte. Um seminário sobre o lugar da negatividade*. Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: UFMG, 2006. Para um estudo estilístico e semântico da linguagem poética caproniana, igualmente em relação à influência exercida sobre as primeiras obras pelo preceito hermético, cf. QUAGLINO, Margherita. “L’ ‘immagine significante’: metafore di Giorgio Caproni. In: PREGLIASCO, Marinella (org.). *Nove Novecento. Studi sul linguaggio*

“De um lugar preciso, descrito por enumeração” é um poema enigmático, que tende ao noturno e ao silêncio. Também por isso não seria um engano imaginar o seu significado como uma sugestão de sentido conservada pela sombra, não imediatamente usufruível sem a disponibilidade de quem lê para perder-se na tênue luminosidade dos seus versos. Aquilo que, então, emerge da lírica deve ser considerado como uma visão noturna, como uma daquelas imagens vistas no crepúsculo e que, por isso, *não completamente vistas*, exatamente em função do enfraquecimento das luzes e das próprias palavras. A atmosfera vespertina que envolve a composição — e, assim, talvez até mesmo sua interpretação — não é um fator de menor importância: o poema, de fato, abre a seção de *Il conte di Kevenhüller* intitulada mozartianamente “Abendempfindung”, o sentimento do entardecer.⁴

O episódio representado nos versos ocorre ao anoitecer. Aliás, conforme as estrofes vão seguindo, o clima se torna cada vez mais noturno: “a tarde se faz cada vez mais tarde / e mais montanha”.⁵ O texto delinea os contornos de um ambiente, descreve um lugar, mas, ao mesmo tempo, na estrofe final, está oculto um problema mais abrangente, de filosofia da linguagem, recorrente no último Caproni e, de maneira especial, em *Il conte di Kevenhüller*. Em função disso, também é importante considerar que esses versos se inspiram em um

poetico. Alessandria: Edizioni dell’Orso, 2007. Em relação à característica obscuridade gramatical do estilo hermético”, cf. o já clássico estudo de MENGALDO, Pier Vincenzo. “Il linguaggio della poesia ermetica”. In: *La tradizione del Novecento. Terza serie*. Torino: Einaudi, 1991, que, no entanto, mostra seus limites na tentativa de circunscrever o fenômeno do hermetismo (e da sua obscuridade) a uma série de fenômenos morfossintáticos, quando, em vez disso, seria mais oportuno dirigir-se à densidade dos aspectos cognitivos, para os quais cf. CASADEI, Alberto. “L’ermetismo e le poetiche dell’oscurità”. In: DOLFI, Anna (org.). *L’ermetismo e Firenze. Critici, traduttori, maestri, modelli*. Vol. 1. Firenze: Firenze University Press, 2016, p. 73-81. Para uma crítica do trabalho de Mengaldo, ver o desenvolvimento em chave semântica da linguagem simbólica geracional de DOLFI, Anna. “Per una grammatica e semantica dell’immaginario”. In: *Rivista di letteratura italiana*, Paola Baioni e Giorgio Baroni (org.). Pisa-Roma: Fabrizio Serra Editore, XXXII, 2014, 3.

⁴ *Abendempfindung* também é o título de um poema da mesma seção. Sobre esse termo, Caproni, num apontamento preparatório, que hoje pode ser lido em CAPRONI, Giorgio. *L’opera in versi*. Op. cit., p. 1651, anota: “*Abendempfindung* (algo mais ou menos como ‘Impressões do entardecer’) é o título (é óbvio lembrar) de um Lied de Mozart com versos de J. H. Campe (K 523-1787), mas evidentemente a referência não vai além dessa indicação”. A anotação “a referência não vai além dessa indicação”, depois retirada da nota ao final do livro *Il conte di Kevenhüller* — em que essas palavras constituíam um esboço preparatório —, pareceria sugerir uma originária ausência de nexo entre a poesia e o Lied homônimo de Mozart. Consequentemente, o interesse de Caproni pareceria ligado às potencialidades (evocativas, semânticas e indiretamente musicais) implícitas no termo escolhido, como demonstraria uma segunda anotação preparatória: “Abend sera. Empfindung sen[sa]z.[ione] sent.[imento] senso [...] [Abend entardecer. Empfindung sensação sentimento sentido]. Idem, p. 1652.

⁵ “De um lugar preciso, descrito por enumeração”, versos 23-24.

texto filosófico escrito pelo amigo Giorgio Agamben — a quem, aliás, o poema foi dedicado.

DI UN LUOGO PRECISO,
DESCRITTO PER ENUMERAZIONE

a Giorgio Agamben

È l'imbrunire...

Gli alberi sono brulli...

I due che senza volto segano
legna, presso la carbonaia...

La Trebbia...

La sua ghiaia
rossosoriana...

Lontana
e annebbiata di viola,
la cima già emiliana
del Lésima...

Il clima
è aspro...

D'in alto
— a piombo — i due costoni
sull'acqua scabra...

L'asfalto
d'un cielo che opprime — chiuso —
la statale.

Passa
— deserta — l'ultima
(faticosa) corriera...

La sera si fa sempre più sera
e più montana...

È forse
in questa geografia precisa
e infrequentata (in questa
gola incerta, offuscata
di fumo) la prova
unica — evanescente —
di consistenza?...

È già notte...
 Nessuno in vista...
 Nessuno
 che parli...
 Nell'ora
 spenta, non una sola
 sillaba...

Il luogo
 è salvo dal fruscio
 della bestia in fuga, che sempre
 — è detto — è nella parola.⁶

DE UM LUGAR PRECISO,
 DESCRITO POR ENUMERAÇÃO

Para Giorgio Agamben

É o anoitecer...
 As árvores estão nuas...
 Os dois que sem rosto cortam
 lenha, perto da carvoaria...
 O Trebbia...

Os seus cascalhos
 vermelho-listrados...

Distante
 e enevoadado de violeta,
 o cume já emiliano
 do Lésima...

O clima
 é agreste...

Do alto
 — de chumbo — os dois costões
 sobre a água rugosa...

O asfalto
 de um céu que oprime — fechado —
 a estatal.

⁶ CAPRONI, Giorgio. *L'opera in versi*. Op. cit., p. 625-626.

Passa
 — deserto — o último
 (extenuado) transporte...
 A tarde se faz cada vez mais tarde
 e mais montanha...

É talvez
 nessa geografia precisa
 e infrequentada (nessa
 garganta incerta, escurecida
 de fumaça) a prova
 única — evanescente —
 de consistência?...

Já é noite...

Ninguém à vista...

Ninguém
 que fale...

Na hora
 cessada, nem uma só
 sílaba...

O lugar
 é salvo pelo ruído
 da besta em fuga, que sempre
 — diz-se — está na palavra.

Na nota explicativa ao poema, Caproni revela que a última estrofe está intimamente ligada ao ensaio de Agamben intitulado “O fim do pensamento” — texto dedicado, por sua vez, a Caproni e atualmente está publicado no livro *A linguagem e a morte*.⁷ De fato, a estrofe caproniana traz alguns sintagmas retirados de uma passagem específica, cuja comparação possibilita localizar exatamente a chave de leitura. De fato, Agamben escreve: “A *besta em fuga*, cujo *ruído* parecemos ouvir sumindo nas *palavras*, é — *disseram-nos* — a nossa voz”.⁸ Na última estrofe, Caproni reutiliza quase todos os termos do trecho:

⁷ AGAMBEN, Giorgio. *A linguagem e a morte. Um seminário sobre o lugar da negatividade*. Op. cit., p. 145-147 (tradução modificada). Na nota do poeta no final da coletânea, lê-se: “Para uma melhor compreensão da última estrofe, veja-se o texto de Giorgio Agamben, ‘O fim do pensamento’. [...] Trata-se de um texto admirável que ouvi pela primeira vez em uma leitura florentina feita pelo próprio autor, na noite de 19 de janeiro de 1983” (CAPRONI, Giorgio. *Lopera in versi*. Op. cit., p. 702).

⁸ AGAMBEN, Giorgio. Idem, p. 146 (o grifo é meu).

O lugar
 é salvo pelo *rumor*
 do *animal em fuga*, que sempre
 — *diz-se* — está na *palavra*.

O poeta silencia em um único sintagma, ao qual, no entanto, ele faz menção implicitamente, ou seja, “a nossa voz”. E, de fato, é essa a chave de leitura: na verdade, se “o lugar / é salvo pelo ruído / da besta em fuga, que sempre / — diz-se — está na palavra”, isso quer dizer que o lugar é salvo pelo ruído da “nossa voz”, da *voz humana*. Ou seja, o lugar é salvo por cada traço de linguagem. Em outras palavras, o lugar é deserto, silencioso. Assim, a estrofe final nos fala do silêncio. Graças à comparação com o texto de Agamben, pode-se determinar isso facilmente e, de resto, o poeta nos endereça claramente para essa leitura.

É emblemático que uma estrofe cuja chave interpretativa é “voz” — e que se conclui exatamente com o termo “palavra” —, na realidade, faça alusão ao elemento oposto a ambas, ou seja, ao *silêncio*. Mas, olhando bem, os versos anteriores também confirmam essa hesitação em nomear o silêncio: de fato, diz-se “Ninguém / que fale... // Na hora / cessada, nem uma só / sílaba...”⁹ Insiste-se na nomeação — e na concomitante negação — de dados linguísticos e sonoros: “ninguém que fale”, “nem uma só sílaba”, “salvo pelo ruído que [...] está na *palavra*”. O silêncio nunca é diretamente mencionado e permanece, por assim dizer, no silêncio. Nessa hesitação na nomeação, sente-se o cheiro das teorias linguísticas elaboradas por Caproni naqueles anos, também confirmadas em diversos textos de coletâneas precedentes, onde se dizia que as palavras “dissolvem o objeto”.¹⁰ Não é, portanto, casual esse ocultamento do silêncio, *calando-o*: o silêncio é apenas implicitamente evocado através da negação de termos acústicos como “sílaba” e “palavra”, e talvez esse seja o único modo que o poeta tenha para conservá-lo. No entanto, aquilo que causa maior perplexidade é o motivo pelo qual, na descrição de um ambiente e de uma paisagem montanhosa, se devam relacionar essas referências de teoria da linguagem. O que aproxima — e, além disso, torna necessário — a justaposição de uma primeira parte do poema puramente descritiva a uma segunda mais sutilmente filosófica?

Nesse ponto, é determinante prestar atenção no título da composição: “De um lugar preciso, descrito por enumeração”. O título indica com absoluta clareza que a representação não acontece em um ambiente genérico, mas em “um lugar preciso”. Assim, é mais do que legítimo e rico de sentido que nos perguntemos “onde estamos”. Também nesse caso, ao ler atentamente o poema, é possível

⁹ CAPRONI, Giorgio. *L'opera in versi*. Op. cit., p. 626, vv. 34-38.

¹⁰ Cf. CAPRONI, Giorgio. *L'opera in versi*. Op. cit., p. 460, vv. 1-2. “As palavras” [Le parole]: “As palavras. É certo. / Dissolvem o objeto” [Le parole. Già. / Dissolvono l'oggetto], CAPRONI, Giorgio. *A coisa perdida*: Agamben comenta Caproni. Trad. e org. Aurora Fornoni Bernardini. Florianópolis: Editora da UFSC, 2011, p. 235.

encontrar todos os elementos necessários para dizer com exatidão este “onde”. Realiza-se aquilo que, em topografia, se denomina uma triangulação cartográfica: dado o azimute de três referências, é possível, no mapa, fazer a intersecção de três linhas retas em um só ponto. Esse ponto é o lugar onde se encontra o observador. E Caproni é muito preciso: no verso 5, de fato, é nomeado o rio Trebbia; nos versos 8-11, o monte Lésima, o cume à distância “já emiliano”; no verso 19, é nomeada uma estrada estatal, claramente a rodovia 45.

Onde estamos? Por enquanto, seguramente no Val Trebbia. Mas onde é que o rio, a estatal e o monte se apresentam juntos, ou melhor, se fazem visíveis conjuntamente a partir de um único ponto? Talvez, partindo da enumeração, realmente poderia emergir um lugar preciso, ou melhor, um *loco*. O lugar preciso indicado pelo texto — também ele jamais nomeado — parece ser, com efeito, uma região de bosque, aparentemente em Loco di Rovigno, a cidadezinha onde Caproni viveu os anos da resistência e onde ele, em seguida, ambientou diversos contos baseados nessa experiência;¹¹ o lugar em que ele iniciou sua carreira como professor primário e onde, a cada ano, teria voltado para as férias de verão. Mais uma vez, Caproni evita fazer uma nomeação pontual, de tal sorte que os dois protagonistas do poema, Loco e o silêncio, permanecem ambos inominados.

Para compreender melhor os motivos dessa escolha, é necessário lembrar qual era a concepção da linguagem para Giorgio Caproni. Em algumas entrevistas, atualmente reunidas no livro *Il mondo ha bisogno dei poeti. Interviste e autocommenti*, Caproni declara justamente a propósito da linguagem: “sempre senti desconfiança da palavra. Enquanto os herméticos [...] tinham o culto da palavra, eu sempre vi na palavra [...] a frustração da coisa nomeada”.¹² E ainda:

Eu dou à palavra um valor em certo sentido negativo. A palavra limita; a palavra, no mínimo, e nesse sentido estou de acordo com Pessoa, é uma

¹¹ CAPRONI, Giorgio. *Racconti scritti per forza*. Adele Dei e Michela Baldini (org.). Milano: Garzanti, 2008. Para um exame mais atento e aprofundado da dimensão narrativa, ver especialmente BALDINI, Michela. *Giorgio Caproni narratore*. Roma: Bulzoni, 2009, onde se analisa, entre outras coisas, a relação entre poesia, biografia e prosa. Os capítulos I (“Questioni di poetica”) e II (“La prosa narrativa”) são de notável interesse para os fins desta análise, particularmente o subcapítulo 6 (“La guerra”), onde se expõe a profunda relação entre ética e linguagem, amadurecida e teorizada sob as experiências da Resistência. Note-se ainda que esses contos partigianos, ambientados em Loco ou em outras zonas do Val Trebbia, fazem da reflexão do plexo *verdade-palavra-silêncio*, centro da instância ética que talvez constitua o pano de fundo mais autêntico de sua poesia tardia, particularmente daquela presente em *Il conte di Kevenhüller*. Nesse sentido, na prosa — e, portanto, muitos anos antes da publicação de “De um lugar preciso, descrito por enumeração” — o Val Trebbia já se havia tornado para Caproni o cenário privilegiado para centrar sua meditação “linguística”.

¹² CAPRONI, Giorgio. *Il mondo ha bisogno dei poeti*. Op. cit., p. 372. “ho provato sempre diffidenza verso la parola. Mentre gli ermetici [...] avevano il culto della parola, io ho sempre visto nella parola [...] la vanificazione della cosa nominata”.

mistificação, uma *simulação da realidade*, se é que a realidade existe, enquanto a palavra é um objeto *per se*, e querer conhecer, como tantos pretendem, um objeto através da palavra, é como querer conhecer um objeto através de um outro objeto.¹³

Assim, para o poeta, a palavra é uma realidade autônoma que nunca possui a essência daquilo que nomeia. Michela Baldini, em seu livro *Giorgio Caproni narratore*, comenta: “Para Caproni, o ato da palavra não pode assumir um valor cognitivo, uma vez que não tem ligação com o objeto que indica. É nesse ponto que se insere a reflexão em torno da negação do valor gnosiológico da linguagem”.¹⁴

Exatamente em relação a isso, Anna Dolfi afirma o seguinte em *Caproni, la cosa perduta e la malinconia*:

Por mais de uma vez, Caproni teve a oportunidade de sublinhar a impotência da palavra, a sua incapacidade de apreender uma realidade que permanece fatalmente distante, confinada em um universo intangível. As palavras, no seu modo de dizer, podem apenas criar por acordes, consonâncias, dissonâncias, por intermédio de um complexo tecido verbal, sobretudo em virtude de uma rima funcional, uma espécie de realidade paralela: aquela da linguagem. Como resultado, dois mundos sem qualquer ponto de tangência, se para cruzar o sutil limiar que separa a realidade da ficção, o mundo da visão daquele da alegoria, não se colocasse o personagem-poeta, desde sempre estatutariamente apto a passar de um lado para o outro com o canto, a lançar-se *ad portas inferi* e a voltar atrás, uma vez que é dotado daquilo que se poderia denominar, para usar um termo da física, uma “energia limite”, que é o valor mínimo necessário para produzir um fenômeno.¹⁵

Por isso, a nomeação dos protagonistas do texto é evitada: se as palavras são

¹³ Idem, p. 380, grifo do autor. “Io alla parola do un valore, in un certo senso negativo. La parola limita; la parola per lo meno, e in questo sono d'accordo con Pessoa, è una mistificazione, una *simulazione della realtà*, se la realtà esiste, in quanto la parola è un oggetto a sé, e voler conoscere, come tanti pretendono, un oggetto attraverso la parola, è come voler conoscere un oggetto attraverso un altro oggetto”.

¹⁴ BALDINI, Michela. *Giorgio Caproni narratore*. Op. cit., p. 49. “Per Caproni l'atto di parola non può assumere valore conoscitivo, in quanto non ha legami con l'oggetto che indica. È questo il punto su cui si innesta la riflessione circa la negazione del valore gnoseologico del linguaggio”.

¹⁵ DOLFI, Anna. *Caproni, la cosa perduta e la malinconia*. Op. cit., p. 101. “Caproni ha più volte avuto occasione di sottolineare l'impotenza della parola, la sua incapacità di afferrare una realtà che rimane fatalmente distante, confinata in un universo inattingibile. Le parole a suo dire possono solo creare, per accordi, consonanze, dissonanze, tramite un complesso tessuto verbale, in virtù soprattutto di una rima funzionale, una sorta di realtà parallela: quella del linguaggio. A risulturne, due mondi senza alcun punto di tangenza, se a varcare la soglia sottile che separa la realtà dalla finzione, il mondo della visione da quello dell'allegoria, non si collocasse il personaggio-poeta, da sempre statutariamente capace, con il canto, di passare da una parte all'altra, di spingersi *ad portas inferi* e di tornare indietro, giacché dotato, si potrebbe dire, per usare un termine della fisica, di quella ‘energia di soglia’ che è il valore minimo necessario che serve per produrre il fenomeno”.

incapazes de conduzir às coisas e, aliás, se elas, acima de tudo, tendem a dissolver os objetos, qual seria a melhor maneira de manifestar e conservar as essências senão calando os seus nomes? De fato, dizer *silêncio* rompe o silêncio sem suscitar-lo. Do mesmo modo que a essência nunca poderá conter o nome *Loco*, um nome que contém em si, etimologicamente, a vacuidade de todo *loco* possível? Um nome-larva por excelência, tal qual “medieval”, que não indica nada da substância impenetrável daquilo que nomeia.¹⁶

Na tentativa, então, de superar a energia limite, ou melhor, na tentativa de passar da palavra vazia à essência profunda da realidade, Caproni evita a nomeação e recorre a uma outra saída. Assim, segundo nos diz Anna Dolfi no prefácio a *Il mondo ha bisogno dei poeti* [O mundo precisa de poetas], dado que “a verdade é absolutamente inacessível, então, para se aproximar dela, só se pode repetir. Repetir e variar”.¹⁷ E aqui acrescentamos: *enumerar e calar*. Somente “nessa geografia precisa / e infrequentada”, ou seja, somente nesse catálogo cartograficamente minucioso que o poeta nos fornece, parece vir à tona “a prova / única — evanescente — / de consistência” — prova que o nome não pode fornecer.¹⁸ Aqui está, então, a resposta à pergunta que havia sido deixada em

¹⁶ Cf. CAPRONI, Giorgio. *L'opera in versi*. Op. cit., p. 632, vv. 1-2. “Il nome” [O nome]: “O nome não é a pessoa. // O nome é a larva” [Il nome non è la persona. // Il nome è la larva]. Cf. também, idem, p. 569. “O ónoma”. Não tão vazia, em contrapartida, parece ser a outra parte do nome, “Rovegno”, cuja etimologia remete aos morangos, às framboesas, aos mirtilos e a todos os frutos “de arbustos” que crescem à sombra de seus bosques. Cf. em BETOCCHI, Carlo; CAPRONI, Giorgio. *Una poesia indimenticabile. Lettere 1936-1986*. Daniele Santero (org.). Prefácio de Giorgio Ficara. Pisa: Pacini Fazzi, 2007, a carta de 18 de agosto de 1954, p. 138. Cf. também DOLFI, Anna. *Caproni, la cosa perduta e la malinconia*. Op. cit., p. 120-127, onde se consideram as repercussões lexicais e as consequências semânticas operadas na prosa caproniana pelas atmosferas, pelas cores e pelos elementos constitutivos daquela paisagem severa e montanhosa, cujos germens, como se mostrou, não são nada estranhos à linguagem poética daqueles anos e dos anos posteriores. Sobre isso, ver também QUAGLINO, Margherita. “L’immagine significante’: metafore di Giorgio Caproni”. Op. cit.

¹⁷ DOLFI, Anna. “Le modulazioni dela voce tra interviste e autocommenti”. In: CAPRONI, Giorgio. *Il mondo ha bisogno dei poeti*. Op. cit., p. 22.

¹⁸ “[...] é sobretudo *Il conte di Kevenhüller* a variar o tema tormentoso da impotência da linguagem, a sua distância da realidade. Os signos verbais não são mais instrumento do reconhecimento ou da compreensão, mas ‘traços de um extravio nas trilhas desconhecidas do conhecido’. Uma das faces do mal, da negatividade é exatamente a palavra. Caproni subverte aqui tragicamente ‘aquele otimismo racionalista’ do século XX que ‘havia acreditado ser possível dominar o mundo através da língua’ [...] Caproni precisa nos dizer que a realidade é incognoscível e que na língua, instrumento que aquela realidade quer conhecer, insinua-se o mal que a põe por terra. A linguagem oculta em vez de desvelar, engana em vez de esclarecer” [...] e soprattutto *Il conte di Kevenhüller* a variare il tema tormentoso dell’impotenza del linguaggio, la sua lontananza dalla realta. I segni verbali non sono piu strumenti del riconoscimento della conoscenza, ma ‘tracce di uno smarrimento nei sentieri ignoti del noto’. Uno dei volti del male, della negativita, e proprio la parola. Caproni rovescia qui tragicamente ‘quell’ottimismo razionalistico’ novecentesco che ‘aveva creduto possibile dominare il mondo attraverso la lingua’. [...] Caproni ci vuole dire che la realta e inconnoscibile e che nella

suspensão: as duas partes da poesia, uma paisagística e outra filosófica, encontram uma síntese orgânica nesse *calar o nome* do “*lugar preciso*”, tal qual recita o título da composição: o nome de Loco, um nome que, em si, não indica nada porque indica outro lugar; um *loco* que necessita de uma enumeração para obter “consistência” e sair do anonimato de próprio nome. Portanto, enumeração e não-nomeação são dois instrumentos pelos quais o poeta procura capturar a *res amissa*, que, ademais, também é a verdadeira besta em fuga: ou seja, a *coisa*, a *realidade*, que sempre — diz-se — *não* está na palavra.¹⁹

Nesse ponto, contudo, Samuel Beckett teria afirmado que “o perigo está na limpidez [*neatness*] das identificações”.²⁰ E, assim, façamos cair a noite também sobre as sugestões interpretativas apresentadas até aqui. De fato, é justo recordar que, apesar de tudo, a enumeração descritiva dessa poesia não faz outra coisa senão proceder mediante *uma nomeação operada pela linguagem*. Por mais que Caproni evite o uso do nome dos protagonistas do texto, o recurso à linguagem permanece como uma escolha, forçosamente, incontornável. Lembremos que a linguagem sempre cria um *outro* universo, o qual nunca se sobrepõe perfeitamente ao universo sensorial que costumamos chamar de *a realidade*.²¹ Então, esse lugar preciso, que apareceu por meio de uma espécie de triangulação cartográfica que parecia perfeita, é apenas sugestivamente Loco. Ou melhor: é em teoria, é sobre o *papel*; e não a localização geográfica, mas a localização que vem das palavras. Esse lugar preciso, na realidade, é tão somente a linguagem, que, na tentativa de apontar uma realidade externa, aponta sempre e apenas para si mesma. É essa a “tautousia” da palavra caproniana, que nunca comunica a essência “outra” das coisas que nomeia, mas que comunica apenas, e sempre, a essência de si. A essência da palavra é a palavra: a essência da linguagem é sempre e apenas o seu ter-lugar.²² E se fôssemos a Loco para verificar a exatidão das referências

lingua, strumento che quella realta vuole conoscere, si insinua il male che la demolisce. Il linguaggio cela anziché svelare, inganna anziché chiarire]. BECCARIA, Gian Luigi. *Le orme della parola. Da Sbarbaro a De André, testimonianze sul Novecento*. Milano: Rizzoli, 2013, p. 78-80.

¹⁹ “A palavra é ambivalente: também ela, assim como a porta, fecha em vez de abrir, ou abre sobre um fechamento, uma impossibilidade. Seu poder de transparência e de esclarecimento é um equívoco ou, em todo caso, uma miragem [...]. Suas funções tradicionais são cada vez mais rebatidas e desmentidas, são um engano. As palavras são sombras e as sombras coisas: a palavra é o monstro” [La parola e ambivalente: anch’essa, come la porta, chiude invece di aprire, o apre su una chiusura, una impossibilità; il suo potere di limpidezza e di chiarificazione e un equivoco, o comunque un miraggio [...]. Le sue tradizionali funzioni sono sempre più ribaltate e smentite, sono un inganno; le cose sono ombre e le ombre cose: la parola e il mostro]. DEI, Adele. *Giorgio Caproni*. Op. cit., p. 227.

²⁰ BECKETT, Samuel. *Disiecta: scritti sparsi e un frammento drammatico*. Trad. italiana de Aldo Tagliaferri. Milano: Egea, 1991, p. 19.

²¹ Cf. DOLFI, Anna. *Caproni, la cosa perduta e la malinconia*. Op. cit., p. 101.

²² O evento que a este ponto se insinua e, ao mesmo tempo, *se oculta* nas dobras da composição,

que Caproni nos indica em seu poema, deveríamos ir levando em conta aquilo que Anna Dolfi recorda, ou seja, que, a propósito da impossibilidade de sobrepor palavra e realidade, Caproni usava como exemplo: “aquele ramo do lago de Como, sustentando que quem quer que [fosse] *in loco* [se encontraria] ‘diante de duas paisagens que não se sobrepõem’”.²³ Daí que toda interpretação clara e

supera em muito a análise específica que aqui nos propusemos a fazer. Em linhas gerais, pode-se tão somente acrescentar que a relação ambiente-linguagem, fruto de uma harmônica articulação operada por Caproni na penumbra do texto, permite repropor aquelas perguntas arquetípicas que fundam o mundo ocidental, como, por exemplo, a relação entre natureza e cultura; relação que, como evidencia Agamben, encontra sua raiz na dimensão da Voz, que é o mitologema original da metafísica. Cf. AGAMBEN, Giorgio. *A linguagem e a morte*. Op. cit., p. 116. Além do mais, “voz” é aquela palavra que — escondida e concomitantemente evidenciada por Caproni —, junto à outra (“lugar”) serve como chave para uma leitura *in umbris* — para uma *Erörterung* heideggeriana — dessa poesia. E se o plexo ambiente-linguagem parece “ser dito” harmonicamente e sem resíduos daquele pecado fluir a-linear da palavra sobre a página poética, é igualmente de primária importância vislumbrar a permanência inquieta, invisível, mas indelével, do gesto de separação, do signo intermédio, ou seja, daquela fratura originária que, talvez, seja o próprio lugar do ser, onde a linguagem poética *tem lugar*. Agamben afirma: “Vimos que a abertura original da linguagem, o ser ter-lugar, que descera ao homem o ser e a liberdade, não pode ser dita, por sua vez, na linguagem. Somente a Voz mostra, em uma muda maravilha, o seu lugar inacesso, e pensar a Voz é, então, necessariamente, a atribuição suprema da filosofia. Porém, uma vez que a Voz é aquilo que cinde já sempre toda experiência de linguagem e que estrutura originalmente a diferença de mostrar e dizer, ser e ente, mundo e coisa, colher a Voz pode significar apenas pensar além destas oposições: logo, pensar o *Absoluto*. O Absoluto é o modo pelo qual a filosofia pensa o próprio fundamento negativo. Na história da filosofia, ele recebe vários nomes [...] mas, em cada caso, o pensamento do Absoluto tem a estrutura de um processo, de um sair de si que deve atravessar um negativo e uma cisão para regressar ao próprio lugar”. AGAMBEN, Giorgio. *A linguagem e a morte*. Op. cit., p. 126. Para uma leitura temática aprofundada do “negativo” na poesia caproniana, ou seja, do lugar da morte que a linguagem poética se encarrega de re-velar, ver ZUBLENA, Paolo. *La lingua, la morte*. Milano: Il verri, 2013. Sobre a melancolia da morte e sobre o tema da perda, também em sua dimensão de *perdição*, ou seja, de extravio moral e vital, cf. DOLFI, Anna. *Caproni, la cosa perduta e la malinconia*. Op. cit., especialmente o cap. I.

²³ DOLFI, Anna. *Caproni, la cosa perduta e la malinconia*. Op. cit., p. 119. “Em ‘Scatola Nera’ [Caixa Preta], em um artigo intitulado ‘Il quadrato della verità’ [O quadrado da verdade], Caproni falava da poesia [...] como a ‘forma mais alta e livre da linguagem’, como ‘uma realidade diferente da natureza’, como uma espécie de outra e paralela realidade destinada a nunca se sobrepor àquilo o que costumamos chamar de o real. Para sustentar seu discurso, ele ainda observava que a forma de literatura comumente considerada como a mais *aderente* às coisas, aquela descritiva, não por acaso é a ‘mais impossível das formas literárias possíveis’. E mencionava o exemplo daquele ‘ramo do lago de Como’, sustentando que quem se dirigisse *in loco* se encontraria ‘diante de duas paisagens que não se sobrepõem’. [Nella *Scatola Nera*, in un pezzo intitolato *Il quadrato della verità*, Caproni parlava della poesia [...] come della “forma piu alta e libera del linguaggio”, come di “una realta distinta dalla natura”, come di una sorta di altra e parallela realta destinata a non collimare mai con quello che usiamo chiamare il reale. Osservava anche, a sostegno del suo discorso, che la forma di letteratura comunemente ritenuta piu *aderente* alle cose, quella descrittiva, e non a caso la “più impossibile delle forme letterarie possibili. E portava l’esempio di “quel ramo del lago di Como”, sostenendo che chi si recasse *in loco* si troverebbe “di fronte a due paesaggi che non collimano”].

incontestável resvale e desapareça na noite, no crepúsculo, e se torne uma outra das tantas imagens *não completamente vistas*, como aquela dos dois que “sem rosto cortam / lenha, perto da carvoaria”.

Então — diz-nos Anna Dolfi —, para poder continuar a escrever, dado que se vê mal na escuridão da noite e que se perdeu o guia, será preciso apoiar-se mais do que nunca nos frágeis lampejos dos textos dos outros [...] Não podendo encontrar resposta ao enigma do ser, constrói-se uma genealogia diferente, totalmente humana (e literária) que, na forma da citação, da paródia, procura dizer aquilo que não seria possível dizer de outra forma. “Vazio o mundo”, como disse Leopardi, permanecem os livros [...] Só que, dependendo do lado do espelho em que cada um se coloque, também o espaço da literatura (única casa verdadeira [...]) parece se reduzir: *em nenhum lugar* (nem mesmo em terra de literatura) restou um espaço habitável. Então, o moderníssimo Caproni só poderá avançar sobre os lugares da insignificância, onde se pode falar apenas do poder subtraído, destituído da própria palavra.²⁴

E, desse modo, no término desse reconhecimento, de forma imprevisível, chegamos a um *loco* que é o não-lugar da palavra.²⁵ De resto, o próprio Caproni havia tentado fazer com que seus exegetas desistissem de certos exercícios inúteis de agrimensura, mas ainda não estávamos preparados para compreender isso. Agora, é especialmente oportuno reler essa advertência — ainda que, aqui, ela tenha permanecido ignorada.

²⁴ DOLFI, Anna. *Caproni, la cosa perduta e la malinconia*. Op. cit., p. 52-53 (grifo meu). [E allora — ci dice Anna Dolfi — per poter continuare a scrivere, visto che ci si vede male, nell'oscurità della notte, e si è perduta la guida, non ci sarà che appoggiarsi più di sempre ai fiocchi bagliori dei testi degli altri. [...] Non potendo trovare risposta al quesito sull'essere, si costruisce una diversa genealogia, tutta umana (e letteraria), che nella forma della citazione, della parodia, cerca di dire quanto non sarebbe altrimenti dicibile. 'Vuoto il mondo', come avrebbe detto Leopardi, rimangono i libri [...]. Solo che, a seconda che ci si collochi dall'una o dall'altra parte dello specchio, anche lo spazio della letteratura (unica vera casa [...]) appare ridursi: *in nessun luogo* (neppure in terra di letteratura) e rimasto uno spazio abitabile. Non potrà allora, il modernissimo Caproni, che spingersi nei luoghi dell'insignificanza, la dove si può parlare solo del potere sottratto, destituito alla stessa parola]. Note-se, além do mais, que também no caso do poema “De um lugar preciso, descrito por enumeração”, Caproni não deixa de se “apegar” ao texto de um outro — no caso, de Agamben —, incluindo no fim do volume um esclarecimento sobre a *genealogia* da última estrofe.

²⁵ “[...] o lugar da linguagem, é, pois, um não-lugar”. AGAMBEN, Giorgio. *A linguagem e a morte*. Op. cit., p. 78.

Erba felice.

Mare
sempre di fortuna.

Luce.

Vivi spari di luce
negli occhi ingombri di boschi
e di gabbiani...

A un passo...

A un passo da dove?...

Il *dove*
non esiste?...

Esiste
— fra la palpebra e il monte —
tutta quest'erba felice
di nessun luogo...

Tutto
questo inesistente mare
così presente...

Godilo...

Godilo e non lo cercare
se non vuoi perderlo...

Là,
fra la palpebra e il monte.

Come l'erba...

Là in fronte
a te, anche se non lo puoi arrivare...

Negalo, se lo vuoi trovare...

Inventalo...

Non lo nominare...²⁶

²⁶ CAPRONI, Giorgio. “Versi controversi”, de *Il conte di Kevenhüller. In: L'opera in versi*. Op. cit., p. 621-622. Esse é o último poema da seção “Asparizioni” [Asparições] e, portanto, o texto imediatamente anterior e que introduz “De um lugar preciso, descrito por enumeração”.

Relva feliz.

Mar
sempre de sorte.

Luz.

Vivos disparos de luz
nos olhos cheios de bosques
e de gaivotas...

A um passo...

A um passo de onde?...

O *onde*
não existe?...

Existe
— entre as pálpebras e o monte —
toda essa relva feliz
de lugar nenhum...

Todo
esse insistente mar
tão presente...

Aproveita-o...

Aproveita-o e não o procures
se não quiseres perdê-lo...

Lá,
entre a pálpebra e o monte.

Como a relva...

Lá diante
de ti, também se não podes atingi-lo...

Nega-o, se queres encontrá-lo...

Inventa-o...

Não o nomeies...

Para concluir esse reconhecimento, devemos acrescentar apenas a evidente relação especular que atravessa os poemas “De um lugar preciso, descrito por enumeração” e “Abendempfindung”, que dá título à toda a seção. São poemas irmãos e especulares em função de referências e inversões precisas: 1) há um “diz-se” [è detto], de derivação agambeniana, que ressurge no primeiro verso de “Abendempfindung” (enquanto que, em “De um lugar preciso, descrito

por enumeração”, estava no último); 2) há uma enumeração persistente em “Abendempfindung”, na qual se ocultam um rio e um monte não chamados pelo nome (mas ambos nomeados na enumeração de “De um lugar preciso, descrito por enumeração”); 3) por fim, em “Abendempfindung”, há uma explicitação do tema metalinguístico, enquanto que, em “De um lugar preciso, descrito por enumeração”, aparece apenas uma referência oculta, destacável na medida em que se atravessa o véu de sombra contido na larva daquele *Nume* que seria o Nome.²⁷ Além disso, haveria muitas outras sugestões a evidenciar em “De um lugar preciso, descrito por enumeração”, como, por exemplo, a referência à clareira, contida na indicação da carvoaria (descampado aberto no meio de um bosque, onde os carvoeiros acendiam fogueiras apropriadas para produzir carvão); o conceito de *clareira* como descampado no bosque remete ao *luco* romano, do latim *lūcu(m)*, ou seja, o descampado do bosque aonde chega a luz, palavra que tem a mesma raiz de *lucēre*, resplandecer, iluminar; é claramente visível, no detalhe, a possibilidade de uma conexão com alguns importantes temas heideggerianos, os quais, pelo menos neste espaço, restam por serem demonstrados (mas o elo de ligação e de mediação ainda pode ser encontrado em Agamben). De resto, a ação dos dois misteriosos indivíduos que, perto do fogo, no meio da clareira, “cortam lenha” parece ser também uma imagem emblemática, justamente pelo movimento de desagregação e subtração do mundo (do real) daquilo que, a seguir, será destinado a transformar-se em carvão escuro, luz futura. Mas sobre o possível significado dessa sugestão ainda não se pode dizer nada de preciso.

Tradução de Diego Cervelin

²⁷ Cf. CAPRONI, Giorgio. “Abendempfindung”. In: *L'opera in versi*. Op. cit., p. 631.

Divagações sobre meios de transporte e modernidade em Caproni

Alencar Schueroff

Partivo sempre in mattine
nebbiose (con vaporose
e lunghe locomotive nere),
e mi mettevo a sedere
— nel fumo della stazione —
d'angolo, in un vagone.

[...]

Partivo senza capire
dove mai andassi a finire.¹

Eu partia sempre em manhãs
nevoentas (com vaporosas
e longas locomotivas negras),
e ia me sentar
— na fumaça da estação —
No canto de um vagão.

[...]

Eu partia sem nem captar
onde poderia chegar.

I

Em um trem “longo e lento”,² em direção a Benevento, na região da Campânia, pai e filho viajam frente a frente em um vagão ensolarado. Enquanto o pai chora, “por ser tão velho”,³ o filho opta pelo silêncio. Depois de deixar o pai sozinho em Benevento, o filho segue para Bari.

¹ CAPRONI, Giorgio. “Nebbia”. In: *L'opera in versi*. Milano: Arnoldo Mondadori Editore, 2005, p. 269.

² “lungo e lento”. As traduções para o italiano são minhas, com exceção dos títulos das coletâneas de Caproni e dos poemas “A despedida do viajante cerimonioso” e “Também eu”, traduzidos por Aurora Fornoni Bernardini.

³ CAPRONI, Giorgio. *L'opera in versi*. Op. cit., p. 223. “d'essere così vecchio”.

O poema “Treno” [Trem]⁴ em que aparece o pai de Giorgio Caproni, Attilio, curiosamente, abre a segunda seção de *Il seme del piangere* [A semente do pranto] (1959), livro dedicado à mãe, falecida em 1950. Uma espécie de compensação aos versos dedicados a Anna Picchi? Não nos parece, pois permanece grande desequilíbrio ante o panorama, mais ou menos cronológico, traçado de Annina, desde a juventude, quando caminhava pela Corso Amedeo, em Livorno, até a velhice, em uma estação de trem, espécie de antessala do mundo dos mortos.

Contudo, apesar de a homenagem ao pai não passar de um lampejo em meio a uma coletânea feminina — e, de maneira geral, as mulheres desempenham papel bastante relevante na poesia e prosa caproniana —, é intensa sua dramaticidade, além de possuir elementos com os quais se pode discutir sobre o tema dos meios de transporte (característicos de Gênova ou não) e o que eles podem metaforizar em Caproni. Paralelo a isso, pode-se pensar acerca de aspectos relativos à modernidade que (n) ele (se) manifestou (aram), do pós-guerra aos conturbados anos 1960.

Em *Il seme del piangere*, Caproni proporciona a si mesmo a oportunidade de “encontrar” a mãe em situações simples, prosaicas, através de um texto que acompanha tal proposta. “Treno” não é diferente: com vocabulário comum e enxuto, lançando mão de rimas sequenciais e métrica mais ou menos padronizada, o pai se torna um parceiro de viagem cujo choro não parece receber consolo daquele que, moralmente, seria o responsável por fazê-lo. E, como se não bastasse, acaba por deixar o idoso sozinho, no meio de um itinerário. Para o leitor talvez não seja difícil perceber que o eu empírico⁵ demonstra o sentimento de culpa — recorrente, aliás, quando Caproni se refere à família e a Olga Franzoni, noiva morta em 1936 —, principalmente, nos dois últimos versos: “Para Bari segui sozinho: / deixei-o ali: eu, seu filhinho”.⁶ Interessante é o aspecto fantasmagórico que o poema parece ter, pois se sabe que Attilio faleceu em 1957 e foi sepultado em Bari, fato que faz pensar que o filho está indo fazer visita ao túmulo e, no caminho, tem encontro com a alma do pai.

Vê-se, ainda, em “Treno”, que o poeta não hesita na escrita em primeira pessoa, característica que o acompanhará em momentos diversos de sua carreira, mesmo tendo sido crítico ao que tange certo lirismo individualista identificável na Itália em tempos anteriores às modificações econômicas e culturais que o país

⁴ Idem.

⁵ CAPRONI, Giorgio. *L'opera in versi*. Op. cit., p. 223. Apreciamos o estudo de vozes feito por Michael Hamburger que fala de como poetas como Yeats não negavam o “eu empírico” “em proveito de uma máscara”. Cf. HAMBURGUER, Michael. *A verdade da poesia: tensões na poesia modernista desde Baudelaire*. Trad. Alípio Correia de Franca Neto. São Paulo: Cosac Naify, 2007, p. 105.

⁶ CAPRONI, Giorgio. *L'opera in versi*. Op. cit., p. 223. “Per Bari proseguì solo: / lo lasciai lì: io, suo figliolo”.

sofreu em meados do século XX, chamado por Caproni de “egorreia epidêmica”.⁷ Entretanto, o que se observa é um eu que não se comunica, mesmo tendo um interlocutor em potencial ao pé de si. E o silêncio parece estar associado a certo esvaziamento de ambiente, representado justamente pela presença sem fala, “ausente”, e pela segunda estrofe, a qual diz que o pai chora só no vagão. Aliás, tais acenos à ausência e ao esvaziamento são dicas do que Caproni começa a desenvolver em sua poesia a partir dos anos 1950 e que resultará em “uma modernidade privada de segurança, desprovida de guias, deficiente de orientação. Um terreno comum, aquele das perguntas obsessivas da nossa modernidade — a falta, o medo, a morte — é aquele percorrido tanto por Montale quanto por Caproni, ora com ironia, ora com angústia”.⁸

II

A participação *partigiana* efetiva na *Resistenza*, durante a qual combateu nos montes de Val Trebbia, “penetrou nos ossos” (alusão ao soneto III, de *Il passaggio d’Enea* [A passagem de Eneias])⁹ de Caproni e parece ter implodido seu texto. Não que estejamos falando propriamente de um poeta de guerra,¹⁰ mas a experiência do contato com os bombardeios e os mortos, além de desenvolver certa negatividade nas temáticas do poeta, causaram um “silêncio antiestético”¹¹ ou uma “desconfiança na palavra”,¹² tornando-a carregada de significados, em função da escassez, o que, para Ezra Pound, é sinal de qualidade em um autor: “A incompetência se manifesta no uso de palavras demasiadas”.¹³ O sintetismo, como consequência, será percebido no que se refere a conteúdo (incompletude narrativa) e na estrutura dos versos (cada vez mais quebrados), como já se pode

⁷ TESTA, Enrico. *Cinzas do século XX: três lições sobre a poesia italiana*. Patricia Peterle e Silvana De Gaspari (org.). Rio de Janeiro: 7Letras, 2016, p. 24.

⁸ SURDICH, Luigi. *Le idee e la poesia: Montale e Caproni*. Genova: Il Melangolo, 1998, p. 23. “una modernità deprivata di sicurezze, svuotata di guide, mancante di orientamento. Un terreno comune, quello delle domande assillanti della nostra modernità — la mancanza, la paura, la morte — è quello battuto tanto da Montale quanto da Caproni, ora con ironia, ora con angoscia”.

⁹ CAPRONI, Giorgio. *L’opera in versi*. Op. cit., p. 117.

¹⁰ PEREIRA, Prisca Agostoni de Almeida. “A solidão sem Deus nos versos de Giorgio Caproni”. In: PETERLE, Patricia (org.). *A literatura italiana no Brasil e a literatura brasileira na Itália: sob o olhar da tradução*. Tubarão: Copiart, 2011, p. 17.

¹¹ BALDACCI, Alessandro. *Giorgio Caproni: l’inquietudine in versi*. Firenze: Franco Cesati Editore, 2016, p. 54. “silenzio anti-estetico”.

¹² PETERLE, Patricia. “Movimentos dos restos: encenações de Didi-Huberman e Giorgio Caproni”. In: FLORES, Maria Bernadete Ramos; PETERLE, Patricia (org.). *História e arte: herança, memória e patrimônio*. São Paulo: Rafael Copetti Editor, 2014, p. 178.

¹³ POUND, Ezra. *ABC da literatura*. Trad. Augusto e Haroldo de Campos e Décio Pignatari. São Paulo: Cultrix, 2013, p. 69.

perceber em *Stanze della funicolare* [Estâncias da funicular] (1952), que teve, na verdade, seus primeiros esboços ainda nos anos 40, e *Il passaggio d'Enea* (1956), obras voltadas para Gênova, a qual sofreu diversos bombardeios alemães.

As características poéticas supracitadas poderiam remeter ao ideal de Hugo Friedrich acerca do que a lírica moderna se tornou durante o século XX — depois de nomes como Baudelaire e Mallarmé —, pois, sobre ela, “pode-se até mesmo falar de uma hostilidade à frase, cujos fenômenos, aliás, também se poderiam descrever do ponto de vista do fragmentarismo”.¹⁴ Mas, mesmo sabendo que Caproni se encaminha ao vazio e à sedimentação da linguagem, aos moldes de Ungaretti, que lhe ensinou sobre silêncios, é difícil encaixá-lo na linha progressiva do teórico alemão, para quem a lírica segue em direção a uma total desumanização, através da qual os poetas aniquilam sua voz e não se preocupam nem com interlocutores nem com o entorno. Talvez a ideia de Michael Hamburger de que “a poesia nunca pode excluir o homem”¹⁵ faça mais sentido para Caproni, principalmente no momento de transição do qual estamos falando, quando Gênova e as coisas da cidade atingirão um ápice em sua obra. Afonso Berardinelli poderia complementar a reflexão, quando diz que, “ao invés de uma fuga da realidade, poderíamos ler na poesia moderna um retorno à realidade: a irrupção do não-formalizado e do não-formalizável no interior de uma forma poética que se esforça cada vez mais para organizar e dominar esteticamente os seus materiais”.¹⁶ Acresce o fato de que Caproni não vivia na cidade que amava, tendo em vista que, por motivos profissionais, mudara-se para Roma em novembro de 1938. Dessa forma, a verticalidade de Gênova, que impõe aclives aos moradores, com seu casario amontoado em oposição ao mar, cobertos por telhados de ardósia, operou espécie de fermentação no poeta saudoso, que se via obrigado a viver um cotidiano com o qual jamais se adaptou.

Os anos mais genoveses da obra caproniana coincidem com uma época em que ele escreveu uma série de ensaios para *La Fiera Letteraria* acerca daquilo que chamou “corrente *ligústica*”. Ao conhecer a coletânea *Linea lombarda* [Linha lombarda] (1952), publicada por Luciano Ancheschi, “começa a falar de uma linha lígure na poesia do século XIX, ou mais exatamente ‘ligústica’”.¹⁷ Em fins de 1956, Caproni traça um histórico de como o referido movimento se desenvolveu a partir da revista *Riviera Ligure* (1899-1919), idealizada por Mario Navaro, a qual

¹⁴ FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura lírica moderna: da metade do século XIX a meados do século XX*. Trad. Marise M. Curioni. São Paulo: Duas Cidades, 1978, p. 153.

¹⁵ HAMBURGUER, Michael. *A verdade da poesia: tensões na poesia modernista desde Baudelaire*. Op. cit., p. 60.

¹⁶ Idem, p. 28.

¹⁷ DEI, Adele. *Le carte incrociate: sulla poesia di Giorgio Caproni*. Edizioni San Marco dei Giustiniani: Genova, 2003, p. 61. “comincia a parlare di una linea lígure della poesia del Novecento, o più esattamente ‘ligustica’”.

tinha como um dos colaboradores Ceccardo Roccataglia Ceccardi. Neste poeta, com *Il libro dei frammenti* [Livro dos fragmentos], apesar de a palavra ser “ainda marmórea, [...] já é possível senti-la estremecida e despedaçada nos timbres e significados novos”,¹⁸ com certo afastamento da sonoridade de Giovanni Pascoli e Gabriele D’Annunzio. Na sequência, através de uma prosa poética do próprio Navaro, que também era escritor, Caproni fala de uma das principais facetas da linha lígure: “aquela de considerar a natureza (a paisagem) como um livro sibilino, no qual palavras e objetos são uma única coisa [...], sinais vivos e vividos de uma realidade ou verdade que escapa em contínuas mutáveis plurivalências de significados [...]”.¹⁹ Camillo Sbarbaro parece ter expressado da melhor forma tal aspecto, pois, nele, a paisagem não apenas descreve, mas encerra em si o próprio homem, o qual “não quer, ou não pode mais, ceder aos arrebatamentos [...]”.²⁰ Para Caproni, a partir de Sbarbaro e Eugenio Montale a poesia deixa de ser lígure e se torna italiana. Ou mais: universal.

Não se queria, então, apenas a presença da Ligúria na literatura, mas também a criação de um “dizer” poético que seja equivalente à paisagem e vice-versa. E é o que Caproni demonstra na metade do século XX, período em que, mesmo reconstruindo Gênova, muitas vezes, sob a égide da memória, evita fazê-lo de modo impressionista, romantizado, diferente do que ocorreu em situações anteriores — em *Finzioni* [Ficções] (1939), por exemplo, o poema “Senza titolo” [Sem título] fala de um amanhecer de “pudicissimo odore” [cheiro discreto]²¹ junto ao mar. O mar, a propósito, em *Stanze della funicolare* e *Il passaggio d’Enea*, não é integrante de uma vista tranquila e contemplativa, ou lugar de aventuras envolvendo navegadores, piratas, mas “é presente sobretudo como borda e delimitação, visto da margem ou percebido nos fluxos e nos humores que impregnam e banham a cidade: os odores e os gotejamentos, o fedor de peixe e dos navios [...]”.²² Trata-se, enfim, de um mar ontológico e comercial, sobre o qual Caproni aprendeu, desde criança, com a profissão do irmão mais velho, Pier, que era radiotelegrafista de navio pesqueiro.

Se nos detivermos um pouco em “Versi” [Versos], de *Stanze della funicolare*, encontraremos o mar lígure, certamente, e, com ele, outros elementos de Gênova, como a própria funicular, meio de transporte feito para se ajustar às geografias acidentadas. Preferindo o recurso da terceira pessoa e evitando contatos ou qualquer possibilidade de discurso direto, em uma narrativa repleta de

¹⁸ CAPRONI, Giorgio. *A porta morgana: ensaios sobre poesia e tradução*. Prefácio Enrico Testa; organização e tradução Patricia Peterle. São Paulo: Rafael Copetti Editor, 2017, p. 156.

¹⁹ Idem, p. 162.

²⁰ Idem, p. 169.

²¹ CAPRONI, Giorgio. *L’opera in versi*. Op. cit., p. 45.

²² DEI, Adele. *Le carte incrociate: sulla poesia di Giorgio Caproni*. Op. cit., p. 67. “è presente soprattutto come bordo e delimitazione, visto dalla riva o percepito nei flussi e negli umori che impregnano e bagnano la città: gli odori e gli sgocciolamenti, il puzzo di pesce e di navi”.

incompletudes modernas — apesar dos versos decassílabos (hendecassílabos na métrica italiana), entrelaçados através do conhecido recurso do *enjambement* —, contida em quase sonetos monoblocos, Caproni descreve o trajeto da tradicional linha Zecca-Righi, cujo cume, o Monte Righi, propicia uma vista bastante ampla da cidade, como ocorre com o Ascensore Castelletto [Elevador Casteletto], também lembrado, diga-se de passagem, no poema “L’ascensore” [O elevador], integrante de *Il passaggio*.

Imagem 1 — Fotografia tirada do ponto final da linha Zecca-Righi. Esta e a fotografia seguinte foram tiradas pelo autor em janeiro de 2018, durante uma viagem de estudos a Gênova.



Imagem 2 — Uma das vistas possíveis do Monte Righi.



A referida linha, desse modo, pode unir o útil ao agradável, pois consiste em um jeito de chegar mais rapidamente ao “lado de cima” de Gênova e um belo passeio, ao mesmo tempo. Na definição de Caproni:

A viagem é por si só um *attrait*, visto que aquela funicular é um pouco como uma alegoria do nosso nascimento, se não — pelas perspectivas que abre — da nossa vida inteira. Sai de um túnel escuro, como de um ventre materno, e vai subindo bem lubrificada e silenciosa, puxada pelo seu irrefreável cabo, para conduzi-lo direto na luz cada vez mais deslumbrante, até a cúpula dourada do proustiano Hôtel Pagoda, perto da torre maciça de belos tijolos vermelhos da qual, antes da guerra, tropejava o canhão das doze.²³

Logo, a partir do texto, temos uma terceira dimensão para o itinerário, existencial, que em Caproni começa a se instaurar concomitantemente à fase genovesa, em que tudo o que se refere a viagens terrestres, estações e conduções, torna-se “alegoria da existência”²⁴ como já vimos em “Treno”. Em doze estrofes, o protagonista, “l’utente” [o usuário] da funicular, passa por diversas etapas da vida (as “stanze”), cujas nomenclaturas foram garimpadas por Luca Zuliani, que teve acesso ao plano geral do poema, quando ainda tinha o nome provisório de “La funivia” [A funivia]: útero, nascimento, infância, juventude, virilidade, maturidade, velhice nostálgica, velhice verdadeira e desaparecimento — chamada de “asparizione”, neologismo caproniano que combina “apparizione” [aparecimento] e “sparizione” [desaparecimento].²⁵

A partir da primeira estrofe, já se pode entender a situação em que o usuário se encontra: de dentro do vagão, através do vidro vê “o espetáculo de uma cidade que lentamente acorda, com seus ângulos e bairros, vozes e odores, enquanto vibra a febril melodia cadenciada de uma pulsação coral que, porém, com o prosseguir da viagem”,²⁶ vai enfraquecendo:

²³ CAPRONI, Giorgio. *Il mondo ha bisogno dei poeti: interviste e autocommenti 1948-1990*. Melissa Rota (org.). Introdução de Anna Dolfi. Firenze: Firenze University Press, 2014, p. 145. “Già il viaggio è di per sé un *attrait*, in quanto quella funicolare è un po’ come un’allegoria della nostra nascita, se non — per le prospettive che apre — della nostra intera vita. Esce da un buio tunnel, come da un ventre materno, e su su si arrampica ben aliata e silenziosa, tirata dal suo inarrestabile cavo, per portarti diritto nella luce sempre più acceca, fino alle cupole dorate del proustiano Hôtel Pagoda, vicino alla tozza torre di bei mattoni rossi dalla quale, prima della guerra, rombava il cannone delle dodici”.

²⁴ Idem, p. 267.

²⁵ CAPRONI, Giorgio. *L’opera in versi*. Op. cit., p. 1152-1153.

²⁶ BALDACCI, Alessandro. *Giorgio Caproni: l’inquietudine in versi*. Op. cit., p. 69. “lo spettacolo di una città che lentamente si risveglia, seguendo angoli e quartieri, voci e odori, mentre vibra la febbrile melodia di un battito corale, che però, più il viaggio prossegue [...]”.

Una funicolare dove porta,
 amici, nella notte? Le pareti
 preme una lampada elettrica, morta
 nei vapori dei fiati — premon cheti
 rombi velati di polvere e d'olio
 lo scorrevole cavo. E come vibra,
 come profondamente vibra ai vetri,
 anneriti dal tunnel, quella pigra
 corda inflessibile che via trascina
 de profundis gli utenti e li ha in balia
 nei sobbalzi di feltro! È una banchina
 bianca, o la tomba, che su in galleria
 ora tenue traluce mentre odora
 già l'aria d'alba? È l'aperto, ed è là
 che procede la corda — non è l'ora
 questa, nel buio, di chiedere l'alt.²⁷

Uma funicular aonde porta
 meus amigos pela noite? As paredes
 preme uma lâmpada elétrica, morta
 nos vapores dos sopros — premem quietos
 brados velados de pólvora e óleo
 o deslizante cabo. E como vibra
 como profundamente vibra aos vidros
 negros do túnel aquela vadia
 corda inexorável que movimentava
 de profundis os usuários e os possui
 nos solavancos de feltro! É um cais
 alvo, ou a tumba, que lá na galeria
 agora ténue brilha enquanto odora
 já a alvorada? É o aberto, está lá
 a corda que continua — não é a hora
 esta, escura, de pedir a parada.

Contrariando a lógica de uma linha de transporte, onde os passageiros podem decidir o ponto em que desejam descer, o aparelho corre pela *funivia* ininterruptamente, puxado por um cabo bastante lubrificado de óleo, o qual não aceita a ação de “pedir a parada”, expressão que é repetida no último verso de cada estrofe, quase como o agouro do corvo de Poe (“Nevermore” [Nunca mais]), cujo aviso é no sentido da inexorável ausência de Lenore, morta. Provavelmente metáfora do tempo, o cabo conduz para o pensamento acerca de escolhas que não competem aos seres humanos fazer, posto que todos caminham para a mesma direção, depois que saem da escuridão do ventre materno, representado, no

²⁷ CAPRONI, Giorgio. *L'opera in versi*. Op. cit., p. 136.

texto, pela galeria. A analogia é reforçada na segunda estrofe: as luzes são ácidas e se transformam em espinhos, remetendo às primeiras sensações que o recém-nascido tem, quando as claridades são demasiado agressivas, cortantes.

À parte o fato de estarmos falando da funicular, comum na capital ligure, é possível que o leitor sinta no poema uma espécie de embate entre universalizante e o autobiográfico, atitude integrante do momento de transição pelo qual Caproni passa, em direção à maturidade, a partir, provavelmente, de *Il muro della terra* [O muro da terra] (1975), quando a Ligúria vai escasseando, sua paisagem, dilatando-se, em um mundo poético onde “as palavras afloram cada vez mais isoladas e distantes”.²⁸ Mesmo com o início em terceira pessoa (do plural, que depois se torna singular) e sem referências às coisas de Gênova, da terceira estrofe em diante, à medida que amanhece, começam mudanças: o vagão, que passa a ser chamado de “arca”, atravessa detritos nauseantes dos mercados de peixe e ervas, surge o mar e o porto; depois, em ulteriores passagens do poema, será a vez da geologia ligure, com suas encostas de “cristais e ardósias”;²⁹ também garotas em direção ao mar com “calcanhares acre em sandálias”;³⁰ desvelando a ausência de idealização que Caproni concede às figuras femininas, análogo ao tratamento que dá à Gênova, o que o diferencia de muitos poetas italianos de seu tempo, como explica Enrico Testa no Prefácio de *Il terzo libro* [O terceiro livro].³¹ Há, ainda, espaço para homenagear Olga, quando, na estrofe quatro, a arca passa por Oregina (a jovem vivia lá), onde se vê uma mão que acena, “transparente de sangue”.³²

Com o fencimento do dia, em correspondência com a passagem da vida, há promessa de chuva. Significativamente, a proa se volta para o Staglieno, cemitério de Gênova, que faz com que o usuário leve a mão à boca, enquanto sua “face é salpicada de repente por um distante / enxame de gotas gélidas”.³³ A água cai nos trilhos negros, enquanto a funicular desliza facilmente em direção às incertezas que trazem o ponto final, envolto que está em uma “nebbia” [névoa], a qual, repetida inúmeras vezes na última estrofe, é justaposta a termos e expressões que reforçam o aspecto visual limitado (“leite nos copos”; “copos nebulosos”; “lençol”).³⁴ Relevante é a presença de uma leiteria, onde trabalha Prosérpina e que é frequentada por Érebo, seres pertencentes ao submundo, os quais concedem ao desfecho a conotação de chegada ao reino dos mortos. E os últimos versos reforçam essa intenção: “na névoa de leite onde se desfaz / o último anseio de

²⁸ DEI, Adele. *Le carte incrociate: sulla poesia di Giorgio Caproni*. Op. cit., p. 69. “le parole affiorano sempre più isolate e distanti”.

²⁹ CAPRONI, Giorgio. *L'opera in versi*. Op. cit., p. 137. “cristalli e ardesie”.

³⁰ Idem, p. 138. “calcagni acri nei sandali”.

³¹ CAPRONI, Giorgio. *Il terzo libro*. Torino: Giulio Einaudi Editore, 2016, p. VII.

³² CAPRONI, Giorgio. *L'opera in versi*. Op. cit., p. 138. “trasparente di sangue”.

³³ Idem, p. 139. “fronte è spruzzata a un trato da un lontano / sciami di gocce gelide”.

³⁴ Idem, p. 141. “latte nei bicchieri”; “nebbiosi bicchieri”; “lenzuolo”.

pedir a hora / entre o lençol de pedir a parada”.³⁵ Sobre o desenlace do texto, Baldacci afirma:

Diferentemente da taberna, que na poesia de Caproni, a partir de “Come un'allegoria” [Como uma alegoria], é lugar de encontro, polo positivo animado pela comunicação e pela troca entre os vivos, a leiteria que fecha *Stanze della funicolare* é estação de passagem rumo ao subsolo, lugar de contato com o mundo das sombras.³⁶

O estabelecimento a que se refere a citação aparece em “Borgoratti”,³⁷ breve poema que trata de uma moça que surge na porta de uma taberna, tendo atrás de si o vozerio dos que estão lá dentro. O clima festivo, barulhento e nítido dos lugares de encontro — embora “Borgoratti” realize uma evocação em tom memorialístico, envolta em uma atmosfera irreal, alegórica — vai se desfazendo; o bar se vaporiza e concorda com o mistério da morte.

III

Il congedo del viaggiatore cerimonioso e altre prosopopee [A despedida do viajante cerimonioso e outras prosopopeias] é um modo interessante de retomar o trem, veículo mais recorrente em Caproni, e as questões sobre a modernidade. O livro, de 1965, é a materialização do conceito do autor de que a questão do tradicional eu lírico precisava se modificar na poesia italiana, seguindo as pinceladas já dadas pelos lígures: “não é possível continuar a fazer poesia desse modo, mas é necessário confiar em ‘interposte persone’ [pessoas interpostas], isto é, figuras diversas e diferentes do eu”.³⁸ Ou seja, não eliminar o eu, mas relativizá-lo, o que nos leva, mais uma vez, de encontro ao pensamento de Friedrich, para quem a “lírica moderna exclui não só a pessoa particular, mas também a humanidade normal”.³⁹ Como dissemos, para Caproni, não há problema em escrever com o uso do eu “autobiográfico, empírico, mesmo familiar”,⁴⁰ mas em vez de ser carregado de um subjetivismo alheio às relações, pode explorar outras possibilidades. No caso do “viajante cerimonioso”, protagonista do poema que nomeia a coletânea, pode-se observar uma modalidade

³⁵ Idem, p. 142. “nella nebbia di latte ove si sfa / l'ultima voglia di chiedere l'ora / fra quel lenzuolo di chiedere l'alt”.

³⁶ BALDACCIO, Alessando. *Giorgio Caproni: l'inquietudine in versi*. Op. cit., p. 71. “Diferentemente dall'osteria, che nella poesia di Caproni, a partire da *Come un'allegoria*, è luogo d'incontro, polo positivo animato dalla comunicazione e dallo scambio fra vivi, la latteria che chiude le *Stanze della funicolare* è stazione di passaggio verso il sottosuolo, luogo di contatto con il mondo delle ombre”.

³⁷ Bairro residencial de Gênova.

³⁸ TESTA, Enrico. *Cinzas do século XX: três lições sobre a poesia italiana*. Op. cit., p. 24. (grifo do autor)

³⁹ FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura lírica moderna: da metade do século XIX a meados do século XX*. Op. cit., p. 110.

⁴⁰ TESTA, Enrico. *Cinzas do século XX: três lições sobre a poesia italiana*. Op. cit., p. 35.

de voz arrolada por T. S. Eliot, citado por Berardinelli: a de “uma personagem dramática cuja expressão seja em versos, que não diz aquilo que gostaria de dizer ele mesmo, mas apenas o que pode dizer dentro dos limites de uma personagem que dialoga com outros seres imaginários”.⁴¹ Entretanto, o personagem caproniano, embora acompanhado, monologa, agindo como se estivesse sozinho, representando, talvez, “a solidão do homem moderno disperso na massa”,⁴² efeito do estarecedor *boom* econômico italiano do qual falávamos anteriormente.

Ao colocar um terceiro para se expressar, o poeta faz uso da prosopopeia, recurso, a propósito, pouco difundido na Itália no século XIX e entre os contemporâneos de Caproni, ao contrário do que ocorreu na Inglaterra, com nomes como Roberto Browning e Edgar Lee Masters. Em *Pequeno manual de procedimentos*, o escritor contemporâneo argentino Cesar Aira concede importância à referida figura de linguagem, ao afirmar que ela “representaria a obra de arte, que também é objeto inerte e suporte do discurso — ou seja, objeto falante”.⁴³ Sob tal prisma, toda peça de arte, *a priori*, por enunciar algo, seria prosopopeia. Esmiuçando o significante, Testa, explica que

prosopopeia é um termo antigo que indica substancialmente duas coisas: em seu primeiro significado, tem-se uma prosopopeia quando se interpreta uma entidade abstrata, como a justiça ou a liberdade, em seu discurso autônomo. Na segunda, coincide com a invenção de um personagem que, como no teatro, recita uma parte e desempenha um papel.⁴⁴

A breve jornada do personagem recitante manifesta uma diferente associação de um meio de transporte com a morte, se comparada com “Treno” e “Versi”: agora Caproni possibilita a si mesmo a experiência de estar do outro lado, como Dante o fez quando atravessou o rio Aqueronte no barco de Caronte, descontente com a presença de um intruso. Caproni, no entanto, como sabemos, prefere não utilizar a si próprio como viajante, mas permanecer sob o manto de outrem. Além disso, Dante faz a travessia de mundos diversos, enquanto o personagem do trem, quando o poema começa, já parece estar em outro plano, esperando apenas a hora de descer, que ele não sabe ao certo qual é. Em carta a Carlo Betocchi, de 1961, Caproni diz que o tencionava escrever algo que seria “uma descida minha ao limbo e um encontro meu com os mortos, tendo me

⁴¹ BERARDINELLI, Alfonso. *Da poesia à prosa*. Trad. Maurício Santana Dias. São Paulo: Cosac Naify, 2007, p. 18.

⁴² BALDACCI, Alessandro. *Giorgio Caproni: l'inquietudine in versi*. Op. cit., p. 94-95. “la solitudine dell'uomo moderno disperso nella massa”.

⁴³ AIRA, Cesar. *Pequeno manual de procedimentos*. Tradução Eduard Marquardt. Curitiba: Arte & Letra, 2007, p. 23.

⁴⁴ TESTA, Enrico. *Cinzas do século XX: três lições sobre a poesia italiana*. Op. cit., p. 93.

tornado concidadão e irmão deles”.⁴⁵ A seguir, a parte inicial do poema *Il congedo del viaggiatore cerimonioso*:

Amigos, creio que seja vantagem
para mim, agora
começar a baixar a bagagem.
Mesmo sem saber bem a hora
da chegada, e nem sequer
quais estações
vêm antes da minha,
sinais seguros me dizem,
pelo que chegou-me aos ouvidos
desse lugar, que eu
terei logo que os deixar.

Ainda queiram desculpar
pelo incômodo que trago.
Com vocês tive agrado
desde a partida, e sou-lhes
muito grato, acreditem,
pela excelente companhia.

Ainda queria conversar
um bom tempo com vocês. Mas seja.
O local do traslado
o ignoro. Sinto
porém que terei de lembrá-los
muito, na nova sede,
enquanto meu olho já vê
pela janela, além do fumo
úmido da cerração
que nos envolve, roxo
o disco da minha estação.⁴⁶

Com versos curtos e, predominantemente, livres e brancos, os quais dão a dicção célere que o poema requer, tendo em vista que se trata de uma situação de despedida, e uma linguagem simples, ainda que no título haja a palavra “cerimonioso”, o homem diz que precisa “baixar a bagagem” porque o momento de descer se aproxima, pois já pode entrever, através do cerração que cinge o trem,⁴⁷ a estação onde deverá parar, tão misteriosa quanto o local de chegada de

⁴⁵ ZULIANI, Luca, apud CAPRONI, Giorgio. *L'opera in versi*. Op. cit., p. 1500. “una mia calata nel limbo e un mio encontro com i morti, divenuto loro concittadino e fratello”.

⁴⁶ CAPRONI, Giorgio. *A coisa perdida: Agamben comenta Caproni*. Trad. e org. Aurora Fornoni Bernardini. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2011, p. 157.

⁴⁷ O fato de o trem ser envolvido em uma espécie de névoa pode fazer o leitor pensar em uma continuação de *Stanze*, quando a funicular para justamente em “nebbia di latte” [névoa de leite]. No

“Nebbia”, da epígrafe (Partia sem nem captar / onde poderia chegar),⁴⁸ e de outras, como temos percebido. Em seguida ao trecho citado, o falante diz: “Desculpem. É uma mala pesada / mesmo se contém quase nada [...]”.⁴⁹ Esses versos estão entre parêntesis (recurso de linguagem recorrente, tanto na poesia quanto na prosa de Caproni), pois falam de quando o viajante pede licença e leva seu pesado objeto ao corredor. O peso pode ter relação com todas as vivências, as memórias, que compõem o rol do imaterial que o ser humano carrega, e que só fazem crescer com o passar do tempo. Inclusive, o sujeito poético diz que há reminiscências das interações que teve com os companheiros de viagem, as quais não parecem ter sido inteiramente pacíficas: “Dizia que era bom / estarmos juntos. Conversar. / Tivemos algum / contraste, é natural. / Da mesma forma — é normal / isso também — odiamos-nos [...]”.⁵⁰ Entretanto, a companhia é considerada “excelente” e merece uma despedida “cerimoniosa”.

São três as figuras das quais o viajante se despede, cujas representações são parcialmente explicadas no próprio texto: um doutor (a sabedoria), uma mocinha (o amor), um militar (a guerra) e um sacerdote (a religião). Tais correspondências retiram o caráter humano das personagens (as quais, aliás, não têm nomes), transmutando-as em sensações e aproximando-as de uma fala do próprio Caproni, no livro *Il mondo ha bisogno dei poeti* [O mundo precisa dos poetas], acerca do importante tema da viagem e os aspectos que ela assume em sua poesia: “mais uma viagem da mente do que uma viagem do corpo”.⁵¹

Conquanto o eu do texto em questão seja prosopopeico, tem-se a impressão de que Caproni anuncia, com as despedidas, novas perspectivas em sua poesia, abrindo possibilidades outras, deixando para trás temas consagrados da literatura. Seu texto, cada vez mais melancólico e difuso, fortalece a postura que sempre teve de ser pouco literário, se comparado a outros modernos.⁵² Em verdade, ainda no livro de 1965, podemos encontrar outro personagem interessante: um padre descrente que se recorda da excitação (“ereção” é a palavra usada) sentida ao ver as nádegas e os peitos da prostituta Alessandra Vangelo, quando ela passa pela Alfândega. Juntamente com termos pouco poéticos, aparece a questão da religiosidade de Deus, com o qual Caproni travará batalhas nos próximos livros.

entanto, Caproni fragmenta uma possível sequência, ao escolher falar apenas a chegada do trem, deixando de fora todo o percurso.

⁴⁸ CAPRONI, Giorgio. *L'opera in versi*. Op. cit., p. 269. “Partivo senza capire / dove mai andassi a finire”.

⁴⁹ CAPRONI, Giorgio. *A coisa perdida: Agamben comenta Caproni*. Op. cit., p. 159.

⁵⁰ Ibidem.

⁵¹ CAPRONI, Giorgio. *Il mondo ha bisogno dei poeti: interviste e autocommenti 1948-1990*. Op. cit., p. 267. “più un viaggio della mente che un viaggio del corpo”.

⁵² DEI, Adele. *L'orma della parola*. Padova: Esedra Editrice, 2016, p. 11.

A partir de *Il muro della terra*, primeiro passo rumo à maturidade poética, Caproni começa a viver, segundo Agamben, uma “solidão sem Deus”.⁵³ O rompimento é um processo difícil, mas, nas palavras de Prisca Agustoni, “a ausência de Deus não é encarada [...] como razão de angústia ou de inquietação, e sim, como uma escolha [...] que pode conduzir à plenitude, se considerada como a realização da liberdade mais absoluta”.⁵⁴ As referências, porém, não cessam. Um salto para o póstumo *Res amissa* (1991) faz com que nos deparemos com o haikaístico “Também eu”, em que o sentimento de abandono aparece: “Um dos muitos, também eu. / Uma árvore fulminada / pela fuga de Deus”.⁵⁵ Nesse ponto, a poesia de Caproni se aproxima do que Friedrich fala sobre a relação de Baudelaire, em cuja poesia “Cristo aparece [...] só como metáfora fugaz, ou como o abandonado por Deus”.⁵⁶

Antes dos últimos livros, portanto, quando Caproni “se perde nas nórdicas florestas de suas caçadas”⁵⁷ — como acontece em *Il franco cacciatore* [O franco caçador] (1982) — e seus “passeios” pela Ligúria escasseiam, bem como os transportes públicos, observa-se que ele busca uma imersão no lugar mais relevante para si, Gênova, o que quer dizer um mergulho no seu próprio eu, em suas “galerias da alma”, para recuperar o admirado e traduzido Antonio Machado. Entretanto coexistem, na fase intermediária do poeta, experimentações poéticas modernas, atentas ao que estava sendo produzido na Itália e no restante do mundo, que serão fundamentais para os próximos passos que Caproni daria.

⁵³ CAPRONI, Giorgio. *A coisa perdida: Agamben comenta Caproni*. Op. cit., p. 25-40.

⁵⁴ PEREIRA, Prisca Agustoni de Almeida. “A solidão sem Deus nos versos de Giorgio Caproni”. Op. cit., p. 26.

⁵⁵ CAPRONI, Giorgio. *A coisa perdida: Agamben comenta Caproni*. Op. cit., p. 355.

⁵⁶ FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura lírica moderna: da metade do século XIX a meados do século XX*. Op. cit., p. 47. Interessante lembrar que, durante os anos 1950 e 1960, Caproni desenvolveu árduo trabalho de tradutor, tendo vertido para o italiano poetas como Baudelaire, Char e Céline.

⁵⁷ DEI, Adele. *Le carte incrociate: sulla poesia di Giorgio Caproni*. Op. cit., p. 69. “si perde nelle nordiche foreste delle sue battute di caccia”.

A presença feminina no primeiro Caproni: um olhar para Olga e Rina

Fabiana V. Assini

Giorgio Caproni faz sua estreia na poesia em 1936, com a coletânea *Come un'allegoria* [Como uma alegoria]. Ao lado das publicações seguintes: *Ballo a Fontanigorda* [Baile em Fontanigorda, 1938] e *Finzioni* [Ficções, 1941], temos a fase do “primeiro Caproni” — seguindo a divisão feita pelo crítico Pier Vincenzo Mengaldo¹ — ou, como aponta Surdich,² o “Caproni da juventude”. Poeta que não é caracterizado por ser um, mas muitos Caproni(s).³ A divisão feita a partir de suas produções poéticas confirma essa multiplicidade (e maturidade) de eus capronianos. Essa primeira fase — que tem *Cronistoria* [Cronistória, 1943], sua quarta coletânea, como uma obra de transição entre a primeira e a segunda fase — é marcada por uma escrita mais juvenil que se distancia tanto do ponto de vista temático quanto estilístico das produções seguintes.⁴

Este ensaio foca o primeiro momento de sua produção, talvez a menos tratada pela crítica, a partir de duas presenças que aparecem em seus versos nesse período: Olga e Rina, mulheres que fizeram parte da vida do poeta, em diferentes momentos e com características diversas. A presença feminina — embora ainda seja um tema pouco abordado na poética de Caproni se comparado a outras temáticas — não é insignificante na trajetória do poeta.⁵

Caproni, “o poeta dos anos juvenis, com suas humildes e luminosas figuras femininas, o mundo quase crepuscular da sua Ligúria de montanha e de mar, a sua cantante e graciosa melancolia já atravessada pela sombra da morte”,⁶ por meio

¹ MENGALDO, Pier Vincenzo. “Introduzione”. In: CAPRONI, Giorgio. *L'opera in versi*. Luca Zuliani (org.). Prefácio Pier Vincenzo Mengaldo; cronologia e bibliografia Adele Dei. I Meridiani. Milano: Mondadori, 2009, p. XII.

² SURDICH, Luigi. *Giorgio Caproni. Un ritratto*. Genova: Edizioni Costa & Nolan, 1990, p. 13.

³ MENGALDO, Pier Vincenzo. “Introduzione”. Op. cit., p. XII.

⁴ As produções seguintes, a partir da publicação de *Il passaggio d'Enea* [A passagem de Eneias] trazem temas como: a guerra, a cidade, a figura materna, a viagem e o exílio.

⁵ Para um estudo mais aprofundado sobre a presença feminina, em específico, o corpo feminino na poética caproniana ver ASSINI, Fabiana Vasconcellos. *Corpo e poesia em Giorgio Caproni*. Dissertação (Mestrado em Literatura) — Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão, Programa de Pós-graduação em Literatura. Florianópolis, 2019.

⁶ TABUCCHI, Antonio. “Presentazione”. In: SURDICH, Luigi. *Giorgio Caproni. Un ritratto*. Op. cit., p. 5. “il poeta degli anni giovanili, con le sue umili e luminose figurette femminili, il mondo quasi crepuscolare della sua Liguria di monte e di mare, la sua cantabile e graziosa malinconia già attraversata dall'ombra della morte”. Todas as traduções, quando não devidamente indicadas, foram feitas pela autora.

de sua primeira coletânea atrai a atenção da crítica pela explosiva exuberância das percepções sensoriais que são comprometidas pela fugacidade da vida, por sua labilidade. Aldo Capasso, outro poeta do século XX, ao escrever o prefácio de *Come un'allegoria* declara que se trata de uma obra descritiva, na qual Caproni

[...] é um homem para quem o mundo externo existe. Ele pega a caneta quando um fenômeno plástico, natural ou, de todas as maneiras, exterior, o comove: uma paisagem, uma festa campestre, um grupo de saltimbancos, a atmosfera de um lugar e de uma hora determinadíssimos. A sua, é poesia descritiva. [...] A acusação mais fácil, contra um tal gênero de poesia (descritiva, e de tom baixo, e concluída de formas muito breves) é aquela, usual, de fragmentariedade. [...] Digo que o Caproni frequentemente aparenta ser fragmentado onde a *unidade* é realíssima. [...] recorrendo, instintivamente, às relações entre os vários sentidos. [...] no geral, o poema nasce de um frescor e aspereza, de curiosa sensualidade juvenil [...].⁷

Podemos dizer que além de uma poesia descritiva, trata-se de uma poesia sensorial, que transita entre o aspecto terreno, como as paisagens e as festas populares, e o aspecto sensório, que nasce a partir de uma experiência, daquilo que o “eu” poético sente e observa ao redor, sentidos que afloram e revelam a sua percepção da realidade. Com o uso de uma linguagem geralmente simples (o que não significa fácil), com palavras do cotidiano, Caproni consegue oferecer “quadros nítidos”,⁸ ou fotografias, a partir de seus versos. O título da coletânea, *Come un'allegoria*, indica um movimento que oscila entre uma felicidade instintiva da percepção do mundo externo e o sentido da fugacidade da emoção.⁹ A *allegoria* traz traços de incerteza, evidencia a existência de algo que escapa à compreensão.

Pouco tempo antes de ver seu livro publicado, Caproni sofre a perda de sua noiva, Olga Franzoni, vítima de septicemia. Por isso, a primeira edição desse volume é dedicada à jovem: “À humildade sorridente / da minha pequena OLGA FRANZONI, / amada e desesperadamente / perdida, estas ‘suas’ humildes coisas”.¹⁰

⁷ CAPRONI, Giorgio. *L'opera in versi*. Op. cit., p. 1057-1058, grifo do autor. “[...] è un uomo per cui il mondo esterno esiste. Egli prende la penna quando lo ha toccato un fatto plastico, naturale o comunque esteriore: un paesaggio, una festa borghigiana, un gruppo di saltimbanchi, l'atmosfera di un luogo e di un'ora determinatissimi. La sua, è poesia descrittiva. [...] L'accusa più facile, contro un tal genere di poesia (descrittiva, e di tono basso, e conclusa in forme molto brevi) è quella, solita, di frammentismo. [...] Dico che il Caproni spesso riesce a quadri dove l'*unità* è realissima. [...] ricorrendo, d'istinto, ai rapporti fra i vari sensi. [...] ma di regola, la poesia gli nasce da quella freschezza e acerbezza, di giovane sensualità curiosa [...]”.

⁸ VERDINO, Stefano. “Carissimo Giorgio, carissimo Mario. Due avversi amici”. In: GRECO, Lorenzo (org.). *Omaggio a Caproni*. Provincia di Livorno: Pacini Editore, 2001, p. 144. “nitidi fotogrammi”.

⁹ SURDICH, Luigi. *Giorgio Caproni. Un ritratto*. Op. cit., p. 29.

¹⁰ CAPRONI, Giorgio. *L'opera in versi*. Op. cit., p. 1058. “All'umiltà sorridente / della mia piccola OLGA FRANZONI, / amata e disperatamente / perduta, queste 'sue' umili cose.”.

Essa dedicatória é eliminada nas publicações sucessivas,¹¹ dando início ao que Zublena¹² acredita ser uma estratégia de cancelamento das formas evidentes e personalizadas do luto, que vai ter seu ápice no conto “Il gelo della mattina” [O gelo da manhã, 1947-48]. Não significa que o luto — ou a morte — vai deixar de aparecer na poesia caproniana, mas apenas a identificação do luto pessoal da perda de Olga. A presença dessa personagem será evidente apenas na primeira fase da poesia de Caproni; posteriormente, em fases mais maduras e depois da experiência bélica, seu luto pessoal vai se desdobrar num sentimento que abrange agora uma esfera maior, o luto coletivo, que passa a exigir outras operações na própria poesia.

Devido à morte prematura da amada, os poemas que trazem qualquer alusão a ela costumam integrar as coletâneas sucessivas. Entretanto, há um poema em *Come un'allegoria* que ganha um novo olhar após sua morte. Os versos de “Dietro i vetri” [Atrás dos vidros] sugerem a separação dos noivos durante os anos de serviço militar de Caproni, evidenciando com isso outro tema importante para sua poética que é o da memória e que está diretamente relacionado com a alegoria já anunciada no título da coletânea. A presença de uma incerteza, de uma labilidade e fugacidade da vida se faz notar também pela memória.

DIETRO I VETRI

A riva del tuo balcone
 arioso, dai grezzi colori
 degli orti già in fioritura
 di menta, estate ansiosa
 come una febbre sale
 al tuo viso, e lo brucia
 col fuoco dei suoi gerani.

Col gesto delle tue mani
 solito, tu chiudi. Dietro
 i vetri, nello specchio
 cielo coi suoi rondoni
 più fioco,
 da me segreta ormai
 silenziosa t'appanni
 come nella memoria.¹³

¹¹ Em cada nova publicação, pelo menos nas da primeira fase de sua poética, Caproni insere os poemas publicados nos volumes precedentes, como se fossem uma subseção da nova publicação, possibilitando que haja a troca de posição de algum poema, ou ainda, alguma interferência nos versos.

¹² ZUBLENA, Paolo. *Giorgio Caproni. La lingua, la morte*. Milano: Edizioni del verri, 2013.

¹³ CAPRONI, Giorgio. *L'opera in versi*. Op. cit., p. 23.

ATRÁS DOS VIDROS

Na margem da tua varanda
 arejada, de cores rústicas
 de hortas já florescendo
 de menta, verão ansioso
 como uma febre sobe
 no teu rosto, e o queima
 com o fogo de suas damas.

Com o gesto das tuas palmas
 usual, tu fechas. Atrás
 dos vidros, no espelhado
 céu com seus andorinhões
 mais fraco,
 de mim já secreta
 silenciosa te embaças
 como na memória.¹⁴

O poema, composto por duas estrofes, inicia com a descrição da varanda e das flores, e indica um momento preciso: “verão ansioso”, que acaba por se refletir no rosto da mulher: “como uma febre”. Consideramos que a figura do poema é uma mulher pelo uso do adjetivo “silenciosa” no penúltimo verso da segunda estrofe. Estrofe essa que descreve a sua ação: o fechar-se atrás da janela, tornando sua imagem embaçada pelo vidro, como uma “imagem” da memória, que silenciosamente se desvanece com o tempo, tornando-se fragmentada, borrada e, inclusive, esquecida.

Se a composição de “Dietro i vetri” traz vestígios do afastamento geográfico do jovem casal — e por isso a imagem da mulher amada se torna cada vez mais embaçada na memória —, após a morte de Olga podemos associar com a lembrança de uma presença física que não será mais possível reaver. Esse poema é, talvez, o único de *Come un'allegoria* que nos oferece uma oportunidade de pensar na falecida noiva de Caproni. Atualmente, encontramos o poema fechando a primeira coletânea, mas será apenas em edições posteriores que esses versos serão realocados para as páginas finais.

Pensando nisso, é interessante o comentário de Belletti,¹⁵ que menciona a contraposição desse poema e aquele localizado na abertura da coletânea. Se em

¹⁴ A tradução deste poema foi feita por mim em ASSINI, Fabiana Vasconcellos. *Um olhar para Come un'allegoria de Giorgio Caproni*. Florianópolis: UFSC, 2015, p. 36 (trabalho de conclusão de curso).

¹⁵ BELLETTI, Gabriele. “L’istituzione dell’*espressivismo oggettuale* nel primo Caproni”. In: *Poetiche* — Rivista di letteratura, vol. 13, n. 2-3 de 2011, p. 354. Disponível em: <https://www.lle.cce.ufsc.br/docs/tccs/c04d8cf18edc5163f632169f9f1b87f9.pdf>. Acesso em: 30 abr. 2021.

“Marzo” [Março]¹⁶ temos o movimento de abertura da janela, por uma garota que se situa no presente e é “vista” pelo “eu” poético, nesse último poema temos o fechamento, o embaçamento da janela-memória, com a insinuação de um tempo passado.

A figura de Olga vai ser mais bem identificada na segunda coletânea poética de Caproni, *Ballo a Fontanigorda*. Uma obra avaliada por alguns críticos — por exemplo Mandalis¹⁷ — como uma continuação de sua publicação estreada, por conta de elementos ainda presentes, especialmente a realidade sensorial. O título — *Baile em Fontanigorda* — relembra a apresentação escrita por Capasso, ao evidenciar a presença de um ambiente festivo e de precisar uma localização geográfica: Fontanigorda, um município de Gênova.

Olga será, conforme Tasca,¹⁸ a mulher *in absentia*, eternamente fugidia, uma representação da irreversibilidade do tempo: de um tempo passado, que não volta mais. Na poesia sensorial de Caproni, a imagem de Olga será evocada por meio dos sentidos e por uma memória involuntária, quase pulsante e incontrolável. Será uma figura, como brevemente mencionado anteriormente, que vai permanecer na poesia caproniana — assumindo outras formas e personagens — parecendo, muitas vezes, se fundir aos versos, mesmo que sua presença não seja prontamente notada.

Nesses primeiros escritos de Caproni, a presença de Olga é evidente. Se no poema “Dietro i vetri” não temos qualquer menção específica à mulher, em “Ad Olga Franzoni (*in memoria*)”, temos versos dedicados a amada. Publicado em 1938, o poema é escrito em três estrofes e sinaliza a importância e a dor que a perda de sua primeira noiva causou nele e em sua poesia.

AD OLGA FRANZONI (*in memoria*)

Questo che in madreperla
di lacrime nei tuoi morenti
occhi si chiuse chiaro
paese,

¹⁶ CAPRONI, Giorgio. *L'opera in versi*. Op. cit., p. 7. “Dopo la pioggia la terra / è un frutto appena sbucciato. // Il fiato del fieno bagnato / è più acre — ma ride il sole / bianco sui prati di marzo / a una fanciulla che apre la finestra”; CAPRONI, Giorgio. *A coisa perdida: Agamben comenta Caproni*. Org. e trad. Aurora Fornoni Bernardini. Florianópolis: Editora da UFSC, 2011, p. 45. “Depois da chuva a terra / é uma fruta recém-descascada. // O hálito do feno molhado / é mais acre — mas ri o sol / branco nos prados de março / a uma jovem que abre a janela.”

¹⁷ MANDALIS, Lorenzo. *Allegoria e realtà nella poesia di Giorgio Caproni*. Tesi di laurea. (Laurea magistrale in Filologia, Letteratura e Linguistica) — Università di Pisa, Pisa, 2015, p. 10.

¹⁸ TASCAS, Matteo. *Per altra via, per altri porti. La maturazione poetica di Giorgio Caproni*. Tesi di laurea (Laurea magistrale in Italianistica) — Università di Pisa, Pisa, 2017, p. 16.

ora che spenti
già sono e giochi e alterchi
chiassosi, e di trafelate
bocche per gaie rincorse
sa l'aria, e per scalmanate
risse,

stasera ancora
rimuove sfocando il lume
nel fiume, qui dove bassa
canta una donna china
sopra l'acqua che passa.¹⁹

A OLGA FRANZONI (in memoria)

Este que em madreperla
de lágrimas em teus olhos
mortiços se fechou claro
país,

ora que já apagadas
são as zombarias e os ruidosos
jogos, e de ofegantes bocas
por alegres correrias
enche-se o ar, e de furiosas
rixas,

nesta noite ainda
torna a morrer sem foco o lume
no rio, aqui onde abaixada
canta uma mulher dobrada
sobre a água que passa.²⁰

Logo na primeira estrofe já temos os “morenti / occhi”, o órgão da visão que não reflete nada além da morte, enfatizada pela escolha do participio presente. Uma indicação expressiva que recupera a própria condição de Olga, vítima de septicemia dois anos antes da publicação deste poema. Ao referir-se aos olhos em “madreperla / di lacrima”, o poeta recorda tanto os olhos esbranquiçados afetados pela doença, quanto o momento de sua morte, rememorado no conto “Il gelo della mattina”. Os versos “si chiuse chiaro / paese” reafirmam a presença iminente da morte, e tornam esse espaço, indicado pelo *paese*, inacessível e irrecuperável.

O fim de outras atividades comuns, como as zombarias e os jogos, marca a segunda estrofe: “spenti / già sono e giochi e alterchi / chiassosi”, que levam ao

¹⁹ CAPRONI, Giorgio. *L'opera in versi*. Op. cit., p. 42.

²⁰ CAPRONI, Giorgio. *A coisa perdida: Agamben comenta Caproni*. Op. cit., p. 77.

ofego ruidoso das crianças: “trafelate / bocche per gaie rincorse / sa l’aria”. Assim como os olhos morrentes e o término das brincadeiras, o dia também chega ao seu fim na última estrofe, por meio do pôr-do-sol, e simboliza — para além da morte — a partida gradual de seu amor.²¹ O movimento do sol, representado pelo termo *lume*, “rimuore” no rio, e é um evento tão trivial que a “donna china / sopra l’acqua che passa” não se afeta com sua partida, simbolizando assim que a vida continua mesmo com as perdas contínuas: do sol, do fim das brincadeiras infantis, da morte da pessoa amada. É um tempo que jamais poderá ser recuperado, a não ser por meio do embaçamento da memória, para lembrarmos do poema “Dietro i vetri”.

Esse poema, dedicado a Olga, fecha a coletânea *Ballo a Fontanigorda*. Para Tasca,²² essa é uma posição significativa pois indica que a última palavra compete à morte, uma vez que os versos evocam a figura da falecida Olga; uma compreensão evidenciada pelos poemas que abrem a coletânea e que são dedicados a outra figura: Rina, como vamos analisar logo mais.

Considero pertinente uma rápida análise da narrativa “Il gelo della mattina”²³ que, apesar de ter sido escrita fora da fase do primeiro Caproni (1936-1941), traz novamente a presença de Olga. Escrito no final da década de 1940, o conto narra o último encontro — e conseqüentemente, a despedida — entre Mariano e Olga. A narrativa descreve a penosa morte de Olga através do olhar de Mariano, que é chamado no meio da noite para ficar ao lado de sua amada doente.

Mesmo se tratando de uma narrativa, a sensorialidade, tão notada na poesia inicial de Caproni, se mantém presente: o personagem descreve o ambiente à sua volta, com todos os cheiros e sons noturnos; revela também o sentimento de ódio que sente pela mãe de Olga, caracterizada por um “hálito de velha”²⁴ e “velhos olhos”.²⁵ Ao finalmente chegar ao quarto de Olga, Mariano nota o corpo feminino enfermo, sinalizando os olhos “cheios de cristalino crepúsculo”,²⁶ característica similar ao indicado nos primeiros versos de “Ad Olga Franzoni”. A evidência da doença se mostra inclusive em outras partes do corpo, como a “mão mádida e

²¹ Importante ressaltar que essa é a primeira grande perda do poeta, e por isso vai ganhar contornos diferentes da perda da mãe e do pai, por exemplo, sentida anos mais tarde, já na década de 1950. Nesse momento juvenil, a perda da amada mostra-se como um sentimento doloroso, fúnebre, onde a sensação de culpa é frequentemente acentuada. Aqui, percebe-se que é um sentimento novo, vivenciado conseqüentemente de modo intenso e transbordando diretamente em sua poesia.

²² TASCAS, Matteo. *Per altra via, per altri porti. La maturazione poetica di Giorgio Caproni*. Op. cit., p. 18.

²³ CAPRONI, Giorgio. *Il labirinto*. Milano: Garzanti, 1992, p. 97-113.

²⁴ Idem, p. 101. “alito di vecchia”. Todas as traduções dos fragmentos do conto “Il gelo della mattina” foram feitas pela autora.

²⁵ Idem, p. 102. “vecchi occhi”.

²⁶ Idem, p. 103. “colmi di cristalino crepuscolo”.

também vacilante entre os cabelos”,²⁷ o “olhar perdido”,²⁸ o “sorriso vazio e perdido”,²⁹ a “boca seca”³⁰ em um “rosto que agora avistei cheio de bolinhas vermelhas”.³¹ Todas as características parecem mais acentuadas com a evidência da morte.

O conto mostra, para além da fisionomia de Olga e de sua despedida, indícios dos últimos momentos de vida da sua amada, e a culpa que Caproni — relatada por meio do personagem de Mariano — sente por ainda continuar vivo. Para Zublena, é

o ódio reafirmado, após o desesperado apelo à impossível consumação de um amor destinado a permanecer congelado pela morte no espaço frio da virgindade eterna, contribui para exemplificar a constante armadilha com a qual a figura de Olga se faz presente na poesia caproniana precedente e sucessiva.³²

Os olhos são, como visto no poema dedicado à falecida Olga e no conto narrativo, o ponto de contato entre o “eu” poético e a figura feminina e moribunda. Aliás, são esses mesmos órgãos que perpassam os versos dedicados à sua futura esposa, Rina. Eles são o meio de contato comum entre ambas as figuras, mas apontam para presenças distintas: enquanto Olga está fortemente vinculada a um corpo que padece (ou que já está morto), Rina associa-se a um brinde à vida, ela incita um estímulo do corpo vivo e sensível.

Caproni se casa em 1937 com Rosa (Rina) Rettagliata, que adentra sua poesia como uma presença antagônica à de Olga. Se a primeira noiva, falecida, mostra-se como uma mulher *in absentia*, Rina representa a mulher *in praesentia*,³³ sendo a portadora de uma plenitude, de um sinal de vida. Da mesma forma que a perda do primeiro amor se entrelaça em sua poesia, declarando uma poesia escrita a partir de suas próprias experiências e vivências, a figura de Rina também se faz presente. Um dos poemas que assinala a presença de sua jovem esposa é “A una giovane sposa” [A uma jovem esposa], integrante de *Ballo a Fontanigorda*:

²⁷ Ibidem. “mano madida e anchèssa tremolante fra i capelli”.

²⁸ Idem, p. 104. “sguardo smarrito”.

²⁹ Idem, p. 105. “sorriso vuoto e sperduto”.

³⁰ Idem, p. 108. “boca inaridita”.

³¹ Idem, p. 105. “viso ch’ora scorgevo gremito di bolicine rosse”.

³² ZUBLENA, Paolo. *Giorgio Caproni. La lingua, la morte*. Op. cit., p. 35. “L’odio ribadito, dopo il disperato appello all’impossibile consumazione di un amore destinato a rimanere gelificato dalla morte nello spazio freddo della verginità eterna, contribuisce a far comprendere quella costante di insidia con cui la figura di Olga compare nella poesia caproniana precedente e sucessiva.”

³³ TASCA, Matteo. *Per altra via, per altri porti. La maturazione poetica di Giorgio Caproni*. Op. cit., p. 4.

A UNA GIOVANE SPOSA

Vorrei per non saperti
cosa tanto precaria,

tu che di latte hai gonfio
il petto, e nella fiera
iride rechi l'altera
luce che ti dà l'aria
di Flora,

almeno un'ora
sola la tua fiorita
carne credere pietra
ferma: statua cui vita
non fa caduca il fuoco
del sangue

— e la demente
fuga del tempo, e il lampo
rapido che ci colora
l'ora, a te dolente
non fosse,

a te che senza
strepito hai accolto in sorte
nuova umana semenza.³⁴

A UMA JOVEM ESPOSA

Queria por não saber-te
coisa tão precária,

tu que de leite tens inchado
o peito, e na orgulhosa
íris levas a altiva
luz que te dá o ar
de Flora,

ao menos por uma hora
só tua florida
carne acreditar pedra
firme: estátua a quem a vida
não faz caduca o fogo
do sangue

³⁴ CAPRONI, Giorgio. *L'opera in versi*. Op. cit., p. 33.

— e a demente
 fuga do tempo, e o rápido
 lampejo que nos colore
 a hora, a ti dolente
 não fosse,

a ti que sem
 estrépito acolheste em sorte
 nova humana semente.³⁵

A composição começa com o verbo “volere” conjugado no tempo condicional, “Vorrei”, que pode exprimir um desejo, uma cortesia, uma opinião pessoal, ou ainda, um conselho. Aqui no poema podemos considerar que se trata de um desejo impossível; exprime, de certa forma, a impossibilidade de algo que o “eu” poético gostaria que acontecesse. Na primeira estrofe, demonstra-se a consciência de saber que a figura celebrada no poema (a jovem esposa) é um ser precário, frágil, isto é, humano e, portanto, submetido à decadência do tempo. “Vorrei per non saperti” indica que o “eu” gostaria de não saber dessa precariedade humana da jovem esposa.

Uma figura, que na segunda estrofe, revela ter os peitos cheios de leite, sinalizando a gestação de um bebê, e que ela demonstra uma ferocidade no olhar, “fiera / iride”, como se estivesse orgulhosa e consciente da própria condição de ser capaz de dar à luz a um ser humano. A menção à deusa romana, Flora, reforça a imagem da mulher reprodutora por se tratar de uma deusa ligada ao florescimento, sendo vista como uma potência da natureza que faz florir as árvores.

“Almeno un’ora” demonstra o desejo de parar o tempo, como se a mulher gestante fosse de “pietra / ferma”, ou seja, uma estátua, para assim conseguir eternizá-la, para conseguir deter o envelhecimento do corpo feminino. Dessa forma, a jovem esposa permaneceria para sempre assim: perfeita, como uma deusa, com o olhar corajoso. O poeta é consciente do desgaste gradual do corpo ao longo do tempo e gostaria que a mulher não sofresse com essa ação inevitável, não sofresse com a vida efêmera. O temor frente ao passar dos dias retorna na quarta estrofe, “la demente / fuga del tempo”, uma passagem transitória que se mostra sem sentido e inútil, a partir do uso de “demente”. Ele gostaria que essa condição de decadência sofrida pelo corpo não fosse tão dolorosa para a mulher, que acolheu, sem nenhuma dúvida, uma semente humana dentro de si.

Junto ao poema da jovem esposa, que estabelece uma ligação direta com a vida de Caproni, há outros dois poemas em *Ballo a Fontanigorda* que evocam a presença de Rina: “A Rina” e “Altri versi a Rina” [Outros versos a Rina]. Ambos os poemas possuem uma datação imprecisa, mas de acordo com a pesquisa de

³⁵ CAPRONI, Giorgio. *A coisa perdida: Agamben comenta Caproni*. Op. cit., p. 71.

Zuliani,³⁶ esses rascunhos são anteriores à primeira publicação de Caproni, em 1936, o que nos indica que podem ter sido escritos originalmente para Olga. Essa mudança de protagonista vai ser observada por Tasca³⁷ como um procedimento de “construção literária”, colocando a biografia do poeta num segundo plano, e realçando o valor que as figuras, tanto de Olga quanto de Rina, assumem na poesia caproniana. Considerando a versão atualizada dos poemas, começamos com “A Rina”:

A RINA

Nell'aria di settembre (aria
d'innocenza sul chiareggiato
colle) sopra le zolle
ruvide mi sono care
le case a colori grezzi
del tuo paese natale.

Scherzano battendo l'ale
candide sui tetti a fiore
giunti, le colombelle
nuove.

Mentre commuove
dei voli l'aria il giro
tondo, nel cielo ai tocchi
festevoli delle campane
è il lindore dei tuoi virginei
occhi.³⁸

A RINA

No ar de setembro (ar
de inocência na clareada
colina) sobre os terrenos
ásperos me são caras
as casas de cores naturais
do teu país natal.

Brincam batendo as asas
cândidas nos telhados floridos
juntos, as pombinhas
novas.

³⁶ ZULIANI, Luca. Apparato critico. In: CAPRONI, Giorgio. *L'opera in versi*. Op. cit., p. 1072.

³⁷ TASCA, Matteo. *Per altra via, per altri porti. La maturazione poetica di Giorgio Caproni*. Op. cit., p. 17.

³⁸ CAPRONI, Giorgio. *L'opera in versi*. Op. cit., p. 27.

Enquanto comove
 dos voos o ar o giro
 circular, no céu os toques
 festivos dos sinos
 é a limpidez dos teus virgens
 olhos.³⁹

O primeiro verso do poema começa com uma indicação temporal: “Nell’aria di settembre”. Os parênteses que seguem nos próximos versos, “(aria / d’innocenza sul chiareggiato colle)”, acabam por especificar o “ar”, como se fosse um comentário explicativo. Ao fechamento do sinal, o poema prossegue com a descrição da paisagem: “sopra le zolle / ruvide”, das casas “a colori grezzi” da região natal de Rina, que é, assim como a de Olga, a Ligúria, local já trazido pela nomeação do município de Fontanigorda, no título da coletânea.

Na estrofe seguinte, temos outro olhar para essa paisagem, com as “colombelle / nuove” colocadas como o sujeito desses quatro versos. São elas que “scherzano battendo l’ale / candide sui tetti a fiore”. O emprego do adjetivo *cândido* pode se referir tanto à cor branca das asas, quanto — em um sentido mais figurado — a uma pureza, inocência. Características que se complementam com outro adjetivo mencionado no penúltimo verso: virgens. É, portanto, “il lindore dei tuoi virginei / occhi” que ganha destaque em meio a agitação no ar causada pelas pombinhas em voo: “Mentre commuove / dei voli l’aria il giro / tondo”, e pelo som dos “tocchi / festevoli delle campane”.

A imagem dos virgens olhos femininos retorna no poema a seguir, que é disposto na coletânea logo após “A Rina”. Como podemos notar logo na primeira estrofe, pelo menos dois elementos antes mencionados retornam diretamente: os olhos e o mês de setembro.

ALTRI VERSI A RINA

Nei tuoi occhi è il settembre
 degli ulivi della tua cara
 terra, la tua Liguria
 di rupi e di dolcissimi
 frutti.

*

Sopra i monti spaziosi
 le poche case disperse
 invidiano il colore caldo
 della tua pelle, all’ora
 che fa nostra ancora per poco
 la terra.⁴⁰

³⁹ ASSINI, Fabiana Vasconcellos. *Corpo e poesia em Giorgio Caproni*. Op. cit., p. 62-63.

⁴⁰ CAPRONI, Giorgio. *L’opera in versi*. Op. cit., p. 28.

OUTROS VERSOS A RINA

Nos teus olhos está o setembro
das oliveiras da tua cara
terra, a tua Ligúria
de penhascos e doces
frutos.

*

Sobre os montes espaçosos
as poucas casas dispersas
invejam a cor quente
da tua pele, na hora
que faz nossa ainda por pouco
a terra.⁴¹

Nesse poema, a presença da mulher parece ser marcada de forma mais direta por já haver uma indicação de seu corpo, “occhi”, logo no primeiro verso. Com isso, a relação entre corpo e paisagem se torna mais evidente. Nos olhos, o “eu” poético vê “il settembre / degli ulivi della tua cara / terra”, local especificado na sequência: “tua Liguria / di rupi e di dolcissimi / frutti”, anunciando não apenas o sabor doce dos frutos, mas a visão dos penhascos lígures.

A estrofe seguinte continua com a descrição paisagística: “Sopra i monti spaziosi / le poche case disperse”. Casas que foram percebidas também no poema anterior. Aqui, o poeta utiliza-se da prosopopeia ao anunciar a inveja que as casas — objetos incapazes de sentir ou expressar qualquer emoção ou sentimento — sentem da pele feminina: “invidiano il colore caldo / della tua pelle”, insinuando que essa pele possui uma tonalidade mais quente, isto é, tem um tom de pele mais escuro do que o tom das casas acinzentadas, de “colori grezzi” como no outro poema. A humanização dos objetos e da natureza é uma das características do primeiro Caproni, como se esses elementos tivessem uma relação de simbiose com os seres humanos. A escolha do adjetivo *quente* para a cor da pele oferece a ideia de vivacidade, de algo que transmite calor justamente por estar vivo. O poema é concluído com: “all’ora / che fa nostra ancora per poco / la terra”, versos que sugerem uma possível labilidade da vida, ou ainda, o tempo que o “eu” poético tem junto à figura feminina.

Para Dei,⁴² os poemas capronianos desse período inicial trazem uma memória de primeiro grau, imediata, conduzida por um fio sensorial e perceptivo, e através da qual é exprimida a ideia de labilidade. Apesar de ser uma característica desse momento poético, alguns elementos — como as paisagens —

⁴¹ ASSINI, Fabiana Vasconcellos. *Corpo e poesia em Giorgio Caproni*. Op. cit., p. 64.

⁴² DEI, Adele. “Lo spazio precipitoso della memoria”. In: GRECO, Lorenzo (org.). *Omaggio a Caproni*. Op. cit., p. 47.

Terminada

a suave canção,
 enquanto sem uma saudação,
 sem um aceno de adeus
 me morre o dia, e até eu
 dentro o coração me obscuro,
 tu te foste, e o escuro
 de ti mais não se orna,
 mais a tua cara face
 a escuridão não adorna.

Apesar desse poema não mencionar nenhum nome, a atmosfera de luto e de lembrança que evoca pode ser associada à figura de Olga. Nos poemas endereçados — direta ou indiretamente — à falecida amada, a paisagem geralmente resulta inacessível, apontando um vazio de qualquer elemento vital.⁴⁵ No primeiro verso temos uma ausência: “Non più”, que indica a falta da “dolce voce” no “canto di sera”. A lembrança da figura era aguçada pela vã esperança da varanda, pela lembrança dela na varanda de casa. Um elemento, *balcone*, que também aparece no primeiro poema apresentado, “Dietro i vetri”. A repetição da palavra pode também simbolizar a mesma figura evocada pelos versos: Olga. Se antes tínhamos alguém por trás dos vidros, aqui permanece apenas a esperança, em vão, de que alguém irá aparecer na varanda.

Concluída a canção, na segunda estrofe — que recupera o elemento musical de “canto di sera” alguns versos acima — temos a ausência de um sinal, a ausência de uma saudação, de um aceno de adeus. Um evento que transcorre rapidamente e não há tempo de despedir-se. Quando Mariano chega ao encontra de Olga, em “Il gelo della mattina”, já não há mais muito tempo entre eles. A falta desse aceno pode marcar a dificuldade de superar a perda da amada, que não estava prevista. Sem esse adeus, o “eu” poético se fecha, se entristece: “dentro il cuore m’abbuiò”, como se a partir da perda, as coisas se dissolvessem. Ele não consegue mais lembrar dos contornos de seu rosto, “tua cara cera”, de sua presença, que cada vez mais desaparecem na memória, se perdem numa escuridão que “non aggiorna”, que não mostra nada.

É uma ausência característica da presença, ou melhor, da ausência de Olga, frequentemente associada aos poemas que evocam um vazio de felicidade, um passado tormentoso. Como mencionado antes, Olga é a mulher *in absentia*, em ausência. E sua percepção se torna mais evidente com seu contraponto: a figura de Rina, a mulher *in presentia*, presente e vivaz nos versos capronianos. Entretanto, apesar de se associarem a elementos contrários e evidenciarem tempos diferentes — Olga é passado, enquanto Rina é presente e futuro — elas se demonstram figuras

⁴⁵ TASCA, Matteo. *Per altra via, per altri porti. La maturazione poetica di Giorgio Caproni*. Op. cit., p. 16.

complementares, coexistentes. Nos anos seguintes, após experienciar a Segunda Guerra Mundial, a morte e o luto continuarão presentes na poesia de Giorgio Caproni, e Olga cederá espaço para outras presenças femininas: mitológicas (como Prosérpina e Eurídice) e familiares (como sua mãe, Annina). Rina, por sua vez, ainda será mencionada ao longo de sua poética, e dividirá a cena com outras mulheres, identificadas ou não, mas que mantêm uma chama de vida, de esperança futura, e mostram-se capazes de encorajar diferentes sensações no eu poético.

O exílio de Giorgio Caproni em Roma: ruínas do “eu” e rastros da guerra

Agnes Ghisi

*Nell'albore
umido cui si sfanno anche le mura
dure di Roma, già altra paura
ora è nel petto*

(Giorgio Caproni, 1943)

Roma, guerra e exílio

A cidade é um espaço (em) que se vive, capaz de levar à reflexão, à escrita. As mudanças *na* e *da* cidade podem acarretar transformações na maneira com que ela é percebida — no caso de um poeta, ainda, pode afetar sua escrita. Giorgio Caproni, que sempre se afirmou “livornês de Gênova”, excluindo Roma de sua identidade, percorre as cidades com um olhar que busca horizontes outros. A transferência de Gênova para Roma e a Segunda Guerra Mundial, eventos quase concomitantes na vida do autor e que se reforçam no abalo causado em sua mira, assinala um momento de transição em sua escrita. *Cronistoria* [Cronistória], publicada em 1943, é a obra que registra esse movimento. Nela, observamos os sinais do primeiro Caproni e o gérmen do que passaria a ser trabalhado em outras coletâneas, o que faz com que se configure como um livro em que se faz evidente o processo de maturação do poeta e de sua escrita. Não por acaso, é o livro da estação vermelha, o mais romano de Caproni, e que é cingido pelo confronto com a morte (de outrem, bem como a própria) e pela “morte” do mundo como o conhecia até então. *Cronistoria* traz a experiência do sujeito moderno perdido em meio a tantas transformações, que busca referências e não as encontra nem mesmo, ou tanto menos, no horizonte urbano. Neste ensaio, busco versar sobre as relações que Caproni tece com os espaços romanos, especialmente as ruínas das Catacumbas, e como o “eu” dialoga com esses escombros.

Caproni estabelece um exílio perene em Roma após a experiência da guerra, o que propõe três fios condutores para a leitura de *Cronistoria*, são eles: o exílio, Roma, e a Guerra.¹ Fios que se compenetraram, a ponto de serem — me

¹ Por enquanto, trata-se da Guerra literal, ou seja, as reminiscências da Segunda Guerra Mundial. Nas coletâneas mais tardias, especialmente no último Caproni, essa experiência já estará consolidada como uma chave de leitura para o mundo.

parece — indissociáveis. Segundo Giovanni Raboni,² o exílio e a cidade são uns dos principais temas da poética caproniana,³ e ainda, segundo Enrico Testa, “a guerra é fundamental na vida de Caproni por muitas razões, entre as quais a dramaticidade do evento e a *impossibilidade de esquecê-lo* [...] uma guerra que começa a *fazer parte dele próprio*”.⁴ Fundamental na vida e na escrita: é na obra de 1943 que a capital italiana aparece pela primeira vez nos versos capronianos e, muito diferente da relação que o poeta já tecia com Gênova e Livorno — que são evocadas em versos de tons afetuosos e saudosos —, Roma, por ser vivida durante a tenebrosa experiência da guerra, por ela é moldada. Por exemplo, para Gênova, Caproni escreveu a famosa *Ladainha e Sirene*, da qual destaco: “Minha cidade dos amores em subida, / Gênova minha de mar [...]”.⁵ Ainda, para Livorno, dedicou a seção de *A semente do pranto* intitulada “Versos livorneses”, na qual a mãe (já falecida) aparece como personagem ainda jovem. Dessa coletânea, vale ressaltar: “Chorar queria, e procura / no mármore o guardanapo / caído, e por terra / (de modo vago a guerra / volta à sua mente [...])”.⁶ Com isso, fica evidente como o tema da morte e da guerra percorrem a poética caproniana mesmo nesses espaços em que o poeta viveu *antes* da experiência da guerra, mas que, com o evento bélico, faz com que a memória seja retraçada com esses resquícios. Ou seja, a guerra (e a morte) é uma lente para o presente do poeta, mas também para seu passado. Se para as cidades lígures o poeta lança um olhar quase apaixonado, Roma é permeada pelo desejo de apagamento — o que ocorre, a capital “some” dos versos capronianos —, mas também por certo desgosto: “ah, perder até o nome / de Roma, ênfase e urina”.⁷ A imagem retratada da capital não é nada gloriosa, não se trata da Roma da arte e da história, mas de um espaço urbano desprestigiado e descuidado.

Essa impressão fica marcada pela vivência do poeta na cidade. No final dos anos 1930, época em que *Cronistoria* é escrita, Caproni passa por um período particularmente traumático: a perda da primeira noiva, Olga Franzoni, vítima

² Raboni afirma, na verdade, que o exílio permeia três grandes temas capronianos: a cidade, a mãe, e a viagem. Cf. RABONI, Giovanni. “Caproni, o dell’esilio”. In: *La poesia che si fa: cronaca e storia del Novecento poetico italiano 1959-2004*. Andrea Cortellessa (org.). Milano: Garzanti, 2005, p. 133.

³ Em entrevista, entretanto, o poeta deixa claro que essa afirmação só pode se aplicar até *Congedo del viaggiatore cerimonioso e altre prosopopee* (1965) ou até *Il muro della terra* (1975). Cf. CAPRONI, Giorgio. *Il mondo ha bisogno dei poeti: interviste e autocommenti 1948-1990*. Melissa Rota (org.). Introdução Anna Dolfi. Firenze: Firenze University Press, 2014, p. 363.

⁴ TESTA, Enrico. *Cinzas do século XX: três lições sobre a poesia italiana*. Org. Patricia Peterle e Silvana De Gaspari. Rio de Janeiro: 7Letras, 2016, p. 80.

⁵ CAPRONI, Giorgio. *A coisa perdida: Agamben comenta Caproni*. Org. e trad. Aurora Fornoni Bernardini. Florianópolis: EdUFSC, 2011, p. 111.

⁶ Idem, p. 153.

⁷ Idem, p. 123.

de septicemia, ao que se segue sua participação como partigiano da Resistência⁸ durante a Segunda Guerra Mundial. Nesse ínterim, sai o resultado de sua transferência para trabalhar em Roma como professor da escola primária, o que dá início a uma década distante da própria família. Concomitante à obra poética, Caproni escreve *Giorni aperti*: [Dias abertos],⁹ o que considera ser uma longa prosa de guerra. Isto é, a guerra é um tema que precisa ser abordado, seja em prosa ou em verso, precisa ser escrita, num gesto de buscar não esquecer,¹⁰ mas também de lidar com o vivido. Essa é outra evidência de que é a escrita se revela um modo de enfrentar o trauma da guerra, o que se torna central em Caproni, até atingir esfumaturas outras. Ponderando, em sua escrita, a respeito da condição da vida humana durante o período bélico, marcado por extrema pobreza (não só material), destruição e perda de referências, Caproni carrega o “eu” de um olhar que se volta para o mundo ao redor em chave de reflexão e nostalgia por espaços e tempos outros, da memória, não-jurisdicionais.

Em um poema sem título de *Cronistoria*, a condição do “eu” no conflituoso mundo moderno é explorada pela ambientação num espaço romano mais que conhecido: as Catacumbas. A escolha desse espaço não é casual. No cemitério milenar, o “eu” está cercado por ruínas e mortos, num exílio dos vivos e do espaço urbano. O poema conta com duas estrofes de cinco versos cada, em sua maioria octossílabos (na métrica italiana). Em sua brevidade, a composição abarca em si a complexidade da vida marcada pela guerra.¹¹

⁸ A respeito da Resistência, ver BIANCONI, Leonardo. *Bandidos e heróis: os partigiani na Resistenza de Beppe Fenoglio*. Dissertação de Mestrado, Programa de Pós-graduação em Literatura, Universidade Federal de Santa Catarina. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/107312>. Acesso em: 30 mar. 2019.

⁹ CAPRONI, Giorgio. *Giorni aperti. Itinerario di un reggimento al fronte occidentale*. Roma: Lettere d'oggi, 1942.

¹⁰ Refiro-me a outro escritor, o poeta sobrevivente da Shoah, Primo Levi, cuja escrita evocava a Guerra e o holocausto no sentido de criar uma memória coletiva. Caproni parece, nesse período de sua escrita, ter o mesmo gesto, mas com outro olhar, visto que Caproni não era judeu. A respeito da escrita de Levi, ver CARMINATI, Helena Bressan. “Considerai se é isto um homem”: *uma leitura de Primo Levi*. Dissertação de Mestrado, Programa de Pós-graduação em Literatura, Universidade Federal de Santa Catarina. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/226880>. Acesso em: 23 ago. 2021.

¹¹ A brevidade será característica cada vez mais presente na escrita caproniana, especialmente no último Caproni, como na coletânea póstuma *Res amissa* (1991), na qual se lê, em “Pergunta e resposta”: “— Há mais liberdade / no cárcere ou na cidade? // — Não há liberdade. / É cárcere a inteira cidade”. CAPRONI, Giorgio. *A coisa perdida: Agamben comenta Caproni*. Op. cit, p. 325.

Ad Catacumbas sull'Appia
 la luce rossa di Roma
 mi trova solo — non balza
 la pietra che fu percossa
 dalla tua immagine acuta.

Nell'aria che mi saluta
 già, come un corale
 di rondini senza radici
 sento il tuo giorno — il sale
 dei tuoi istanti felici.

Ad Catacumbas na Ápia
 a luz vermelha de Roma
 acha-me só — não salta
 a pedra percutida
 por tua imagem aguda.

No ar que me saúda
 já, feito um coral
 de andorinhas sem raízes
 sinto o teu dia — o sal
 de teus instantes felizes.¹²

O poema se abre com “Ad catacumbas”, uma expressão pesada e fúnebre, em que ecoam sons fechados e carregados, e até mesmo os sons do “a” não são abertos, mas médio-centrais, /ə/. Esse tom leva o público leitor a um ar grave, que remete à gravidade da guerra, bem como o circunda com sua atmosfera sombria e séria. Ali, sozinho, cercado de morte e do peso da História, o “eu” é iluminado pela luz vermelha da cidade, que é famosa por seus tijolos cozidos e avermelhados, um tom que muitas vezes está associado à vida e ao amor, mas que aqui remete à guerra, ou seja, ao vermelho do sangue e das explosões. A ambientação do poema coloca um “eu” vivo entre mortos — vivendo uma morte em vida —, como aponta Enrico Testa, ao afirmar que “o encontro com [os mortos] cai no eco de um recíproco nunca-ter-sido que irreparavelmente contagia também a vida”.¹³ O cemitério marca ainda um espaço muito particular da cidade, o que caracteriza um olhar caproniano que constantemente se volta para outro lado: não para a vivacidade do espaço urbano, ou para certos espaços históricos e turísticos, mas para seu recôndito mais fúnebre. Assim, é um olhar clivado, isto porque, como aponta Patricia Peterle, para Caproni “não é mais possível perceber o todo diante

¹² CAPRONI, Giorgio. *A coisa perdida: Agamben comenta Caproni*. Op. cit., p. 96-97.

¹³ TESTA, Enrico. “Prefácio”. In: CAPRONI, Giorgio. *A porta morgana*. Op. cit., p. 4.

de uma realidade que só se configura a partir de ruínas”.¹⁴ Ruínas que datam do século II e insistem em reforçar a insignificância da vida frente ao tempo.

Em sua solidão entre os mortos, o “eu” se faz matéria “inanimada” pela “imagem aguda” da capital — o “tu” da primeira estrofe (me parece) é a cidade circundante —, isto porque o “eu” não vê a Roma gloriosa de outrora, mas aquela que carrega em si o peso do passado. Nesse momento de abalo, o “eu” se relaciona muito mais com o lado sombrio e ruinoso da História, com as tragédias mais que com os esplendores. A pedra, objeto inanimado e frio, pertencente ao milenar subsolo romano e é seu ponto de referência, cercado-o de morte: nem a pedra salta, nem o “eu” se move. A faísca de vida vinda da capital não aviva, ao invés disso, coloca em confronto com a mortalidade, com o efeito do tempo colhido num instante. Para reafirmar-se enquanto sujeito nesse mundo atroz, o “eu” busca alicerces no sal dos dias idos, na relação com uma figura feminina — suponho — e viva; na brisa de mar que caracteriza Gênova e Livorno, mas não Roma. A divisão entre os dois espaços, um real e outro da memória, marca também a divisão das estrofes. O “eu” sai desses escombros — pedaços do todo inconcebível —, perpassa os vestígios, escava a memória e encontra um pulso vital. Só aparece no terceiro verso da primeira estrofe, que é marcado pela cisão do sinal gráfico “—”, que se repetirá na estrofe seguinte. Entre uma e outra estrofe, há a diferença de *ação* do “eu”, em “acha-me só” o “eu” não é sujeito da oração, nem mesmo na segunda vez em que aparece, “me saúda”; ele só se tornará sujeito no penúltimo verso, antes da segunda e última cisão, “*sinto* o teu dia”. É como se pouco a pouco a lembrança de um horizonte outro proporcionasse ao “eu” um pouco de vida, de emoção e ação.

A primeira estrofe está carregada pelo peso ressoante da palavra em latim *Catacumbas*, que retumba seu “u” nos “us” e “os” dos versos seguintes (*Catacumbas, luce, fu, percossa, tua, acuta*), puxando seus tons cada vez mais para baixo, para sons mais fechados e sinistros. Isso é reforçado pela assonância do “s” de *Catacumbas*, que se liga à preposição seguinte, *su*, e vai ecoar em *rossa, solo* e *percossa*. Já na segunda estrofe, os sons de “a” são marcadamente abertos, arejados¹⁵ (*aria, già, corale, sale*), e pintam os espaços da memória (possivelmente Gênova ou Livorno, que frequentemente são associadas ao mar por serem cidades portuárias). No primeiro verso dessa segunda estrofe, o ar que saúda o “eu” é a lembrança de “instantes felizes”, de outrora, de um mundo outro, em contato com a natureza

¹⁴ PETERLE, Patricia. *A palavra esgarçada: poesia e pensamento em Giorgio Caproni*. Prefácio de Lucia Wataghin. São Paulo: Rafael Copetti Editor, 2018, p. 28. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/221563>. Acesso em: 30 abr. 2019.

¹⁵ Evoco outro poema de Caproni, de *A semente do pranto*, intitulado “Para ela”: “Para ela quero rimas claras, / corriqueiras: em -ar. [...]”. CAPRONI, Giorgio. *A coisa perdida: Agamben comenta Caproni*. Op. cit., p. 145.

e elementos vivos: as andorinhas e não a pedra.¹⁶ Os sentidos são evocados em ambas as estrofes: a primeira é marcada pela visão, e o olhar capta uma imagem fúnebre; a segunda, por sua vez, evoca o som pelo canto dos pássaros, tanto o cheiro quanto o sabor pelo sal (elementos sensoriais constantemente evocados nessa coletânea),¹⁷ e o toque pelo ar. Ou seja, mesmo pelos sentidos, a segunda estrofe se opõe à primeira em sua vivacidade.¹⁸

A presença das andorinhas nessa segunda estrofe leva à ideia de exílio não só porque o “eu” se exila do ambiente circundante, como também por se tratar de um termo que, no campo semântico caproniano, está ligado à representação do exílio, como, de fato, aponta Raboni: “[Caproni nos fala do exílio] por meio das ‘andorinhas’ das suas baladas e das suas rimas”.¹⁹ O que se torna ainda mais evidente porque são andorinhas “sem raízes”, que não têm para onde voltar, que seguem sem rumo, como o “eu” e, num paralelo, o sujeito moderno. É uma imagem alegórica tanto do eu-poético quanto do eu-empírico, porque Caproni, como afirma em entrevistas e textos, nunca se sentiu romano, sempre se considerou e se declarou “genovês de Livorno”:²⁰ o exílio sempre o acompanhou.²¹ Ainda mais num espaço fúnebre que o leva a fugir em busca da vida, na memória. O poeta nunca pode voltar às suas raízes (ele também uma andorinha sem raiz), porque depois da guerra esses espaços já eram outros: destruídos e então reconstruídos. A Gênova e a Livorno de que fala Caproni não são localizáveis, mas retraçáveis nas lembranças e nas reminiscências do que ali foi vivido e poetizado.

A relação com esses espaços da memória vai se aprofundando e moldando o exílio e os rastros da guerra nas publicações seguintes, deixando *Cronistoria* como uma marca de transição. Por exemplo, a obra que se segue ao livro romano, intitulada *A passagem de Eneias* (1956) — obra com a qual Caproni “na documentação poética da estação da guerra e do tempo do pós-guerra, traz um fim

¹⁶ Para uma análise mais atenta à relação que o poeta traça com a natureza, ver o ensaio presente neste volume, intitulado “Sobre *versicoli quasi ecologici* de Giorgio Caproni: algumas notas”, de Luigi Surdich.

¹⁷ Vejam-se os versos: “O mar queima as máscaras, / as incendeia o fogo do sal.”; “Qual fraco odor / de gerânios retoca”; “Na tarde queimada / de sal”; “Era o cheiro do alho dos lírios”. Idem, p. 89, 91, 93, 99.

¹⁸ A respeito da dimensão sensorial da poética caproniana, ver ASSINI, Fabiana. *Um olhar sobre Come un'allegoria de Giorgio Caproni*. Trabalho de conclusão de curso, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2015. Disponível em: <http://www.lle.cce.ufsc.br/docs/tccs/c04d8cf18edc5163f632169f9f1b87f9.pdf>. Acesso em: 30 mar. 2019.

¹⁹ RABONI, Giovanni. “Caproni, o dell’esilio”. Op. cit., p. 991.

²⁰ Texto homônimo publicado no jornal *Italia Socialista*, em 22 de fevereiro de 1948.

²¹ Vale notar que esse sentimento de exílio estará presente em publicações futuras, como “O Gibão” (“Não, não é este o meu / país”, vv. 1-2, em que “país” se refere a *paese*, termo que tem outros significados na língua italiana, isto é, tanto “país” quanto “pequena cidade”), de 1964, e “O expatriado” (“Levaram-no para longe / do lugar de sua língua”, vv. 1-2), de 1976. CAPRONI, Giorgio. *A coisa perdida: Agamben comenta Caproni*. Op. cit., p. 173, 237.

a uma fase central da sua atividade”, como aponta Luigi Surdich²² —, cujo título faz referência à escultura de Francesco Baratta, *Eneias com Anquise e Ascânio*,²³ localizada na Piazza Bandiera, em Gênova, é uma obra em que a experiência da guerra ainda é central,²⁴ e nela a questão do exílio vai adquirindo novas nuances, porque o poeta se afasta dos espaços romanos e se volta cada vez mais aos espaços da memória. É como se apenas nesses lugares (particularmente Gênova, mas também Livorno) a vida tivesse sabor, o que fica evidente no poema “Sirene”, da obra de 1956, em que Gênova e Roma aparecem como espaços opostos:

Minha cidade dos amores em subida,
 Gênova minha de mar, toda em degraus
 e, vindos do porto, sorvedouros de vida
 viva até atingir o cume limiar
 das lâminas dos tetos, ora com qual
 impulso no peito, aqui onde acabou
 em chumbo cada palavra, iodo e sal
 revibra na ponta dos dedos
 que nas teclas doem?... Oh, o carvão
 ao celeste Di Negro! oh, a sirene
 marítima, de noite quando apenas
 o olho fechou, e no coração a pena
 do futuro escancarou-se com a chapa
 sacudida abruptamente de um portão.²⁵

Nesses versos, Gênova não apenas vem nomeada, como seus espaços ganham certa fisicidade marcada por “vida viva”, enquanto Roma, à sombra da guerra, um mero “aqui” marcado por chumbo que encerra as palavras. A capital vem carregada pela melancolia do presente, enquanto Gênova, a leveza da juventude na memória. E se esta tem “vida viva”, fica implícito que a outra está marcada por morte e pelo futuro incerto. Isto é, como aponta Peterle, “a juventude, marcada por certa vitalidade, ainda que com cadências melancólicas, identificada nos primeiros livros, amadurece *com e na* dura experiência da guerra”,²⁶ enquanto a capital é cingida por essa experiência: ela é dura, como são duros os muros de Roma. A cidade eterna oferece suas ruínas cinzas, de pedras frias e imóveis, para

²² SURDICH, Luigi. “I volti della poesia del Novecento”. In: *Le idee e la poesia. Montale e Caproni*. Genova: Il NuovoMelangolo, 1998, p. 15.

²³ CAPRONI, Giorgio. *L'opera in versi*. Organização Luca Zuliani, introdução Pier Vincenzo Mengaldo, Cronologia e bibliografia Adele Dei. Milano: Mondadori, 1998, p. 1618-1619.

²⁴ A esse respeito, Peterle ressalta que a seção dos sonetos do aniversário é “um espaço limite e limítrofe de um fim, o de *Cronistoria* (1943), mas resta como abertura para outros percursos que aparecem no livro seguinte”. PETERLE, Patricia. *A palavra esgarçada*. Op. cit., p. 13.

²⁵ CAPRONI, Giorgio. *A coisa perdida: Agamben comenta Caproni*. Op. cit., p. 111.

²⁶ PETERLE, Patricia. *A palavra esgarçada*. Op. cit., p. 7.

o “eu” buscar refúgio: Roma é o compêndio dos rastros da guerra que marcam o poeta.

Em movimento contrário, podemos considerar a publicação anterior a *Cronistoria, Ficções* (1941), uma obra que coloca o livro romano como uma introdução à dura vida adulta, numa ruptura com a tranquilidade da vida antes da guerra, e como aponta o poeta, numa carta ao amigo Carlo Betocchi, enviada posteriormente à publicação de 1941, *Ficções* recolhe o epitáfio da sua juventude.²⁷ Caproni ainda comenta que, à época, escrevia uma longa prosa de guerra (a já citada *Giorni aperti*), um trabalho paralelo a *Cronistoria* e que compartilha com ela a temática da guerra contada em crônicas, em *cronistórias*, o que continua sendo trabalhado ao longo de sua obra, com um olhar cada vez mais maduro e a linguagem cada vez mais condensada, e também, como propõe Peterle, “fragmentada, [que] se constrói na fratura e na cesura da própria língua”.²⁸ Em outra carta a Betocchi, comentando o falecimento de Olga, Caproni diz que gostaria de matar a poesia dentro de si,²⁹ tamanha a dor da perda, o que pode ser lido como um luto profundo e também o início de uma relação cada vez mais complexa e dialética com o seu objeto de trabalho: a palavra³⁰. A poesia de Caproni é caracterizada por uma *oltranza*, como bem observa Testa,³¹ e esse *ir-além* da poesia, em *Cronistoria*, está apenas no início, é o gérmen dos núcleos primários da poética caproniana.

A obra conta com duas seções: a primeira, intitulada “E lo spazio era un fuoco...” [E o espaço era um fogo...], escrita entre 1938 e 1940,³² contém 21 poemas sem títulos, que marcam a trajetória de Caproni durante o serviço militar e, com isso, as cidades pelas quais passou, como Tarquinia, Assis, Udine etc, além de lugares da memória do poeta, como Gênova, Livorno e Val Trebbia; a segunda seção, intitulada “Sonetti dell’Anniversario” [Sonetos do aniversário], escrita entre 1940 e 1942,³³ engloba outros 17 poemas, intitulados apenas com números romanos, o que reforça o caráter cronístico da obra, e tem como temática principal a morte, que pode ser lida tanto como o luto por Olga — que, com o

²⁷ BETOCCHI, Carlo; CAPRONI, Giorgio. *Una poesia indimenticabile: lettere 1936-1986*. Daniele Santero (org.). Prefácio Giorgio Ficara. Lucca: Maria Pacini Fazzi Editore, 2007, p. 65.

²⁸ PETERLE, Patricia. *A palavra esgarçada*. Op. cit., p. 87.

²⁹ BETOCCHI, Carlo; CAPRONI, Giorgio. *Una poesia indimenticabile: lettere 1936-1986*. Op. cit., p. 64.

³⁰ Em entrevista, Caproni comenta que o objetivo da poesia “Se vogliamo, nessuno scopo, o, se vogliamo, uno scopo profondo: quello di scavare nel proprio io, di trovare un punto, come il minatore, andando sotto terra, che è l’io di tutti. [...] sino a raggiungere una tale profondità dove quel suo io è l’io di tutti e si trasforma in un noi”. CAPRONI, Giorgio. *Il mondo ha bisogno dei poeti: interviste e autocommenti 1948-1990*. Op. cit., p. 159-496.

³¹ TESTA, Enrico. *Cinzas do século XX: três lições sobre a poesia italiana*. Op. cit., p. 2.

³² CAPRONI, Giorgio. *L’opera in versi*. Op. cit., p. 1098.

³³ Idem, p. 1099.

passar dos anos, se desenvolve num luto outro, coletivo, causado pelas lentes e a relação cada vez mais refinada com a guerra³⁴ — quanto o confronto com a própria mortalidade. Esses sonetos têm estrutura de monobloco (não apresentam divisão em estrofes), usada nos poemas da obra seguinte, *A passagem de Eneias*, o que reforça *Cronistoria* como uma obra tanto embrionária quanto de transição.

A primeira seção traz um léxico que constantemente remete a seu título, “e o espaço era um fogo...”, com termos que fazem parte do mesmo campo semântico, como: *brucia* [queima], *bruciava* [queimava], *bruciata/bruciato* [queimada/queimado], *brace* [brasa], *cenere* [cinzas], *fuoco* [fogo], *vampa* [chama], *arde* [arde], *accende* [acende], *accesa* [acesa], *rosso* [vermelho], *rossore* [vermelhidão]. Como já apontado, Caproni é um poeta sensorial, e as cores nessa coletânea reforçam a imagem das cidades capronianas: a sequência de cores que marcam Roma e a guerra são o vermelho, o cinza, o preto e o branco, enquanto as que evocam Gênova e Livorno, a juventude, são o verde e o azul. Já a segunda seção, traz, ainda ligado ao campo semântico da primeira, um léxico relacionado à morte: *morte* [morte], *morta* [morta], *sfinite* [extenuadas], *gioventù* [juventude] (sempre no sentido de acabada), *lutto* [luto], *dolore* [dor], *rovina* [ruína], *sera* [noite], *notte* [noite], *defunta* [defunta], *paura* [medo], *pianto* [pranto], *solitaria* [solitária], *sepoltura* [sepultura] etc. São esses os termos que continuam relacionados à guerra e a Roma nos versos capronianos que se seguem — ainda que Roma apareça cada vez menos nas publicações, há momentos em que ela está, ao menos, implícita, como em “Sirene”, quando é evocada com um brevíssimo “aqui”.

Então, a guerra como chave de leitura para o mundo parte de *Cronistoria* e segue em publicações ulteriores, e apesar de ter sido composta na impetuosidade da guerra, é uma obra que abre espaço para esses temas mais maduros, que continuam aparecendo como vestígios desse período: é a “guerra penetrada nos ossos”,³⁵ uma experiência tão marcante que está na alma do poeta, faz parte da sua existência nesse mundo, porque, como destaca Testa, “a guerra não é somente um fato histórico, mas [...] uma alegoria da existência [...] percebida como uma violência que marca e funda a existência do [sujeito]”.³⁶ Ainda, para Luigi Surdich, a guerra “é o acontecimento dominante, a vicissitude que sintetiza toda a vida do poeta. Em uma biografia não muito rica como a de Caproni, a guerra é o *evento* por excelência, o evento absoluto, o evento de fundação da sua poesia”.³⁷

³⁴ Cf. CAPRONI, Giorgio. *Era così bello parlare: interviste radiofoniche con Giorgio Caproni*. Genova: Il Nuovo Melangolo, 2004, p. 159-160; 172-173.

³⁵ Referência aos versos do poema “III” da seção “Os anos alemães” da obra *A passagem de Eneias* (1956). Cf. CAPRONI, Giorgio. *L'opera in versi*. Op. cit., 117. Publicados em 1956, os poemas foram escritos em plena guerra. Cf. CAPRONI, Giorgio. “*Era così bello parlare*”: *interviste radiofoniche con Giorgio Caproni*. Op. cit., p. 162.

³⁶ TESTA, Enrico. *Cinzas do século XX: três lições sobre a poesia italiana*. Op. cit., p. 80.

³⁷ SURDICH, Luigi *apud* PETERLE, Patricia. *A palavra esgarçada*. Op. cit., p. 62.

Uma guerra que faz parte da memória coletiva da humanidade e cujo rastro ainda é traçado, os efeitos são sentidos, a reminiscência ecoa em preocupações contemporâneas. Além disso, para o poeta, a guerra, “na qual nasceu e cresceu”, e depois de ter “gravado de chumbo” a sua infância e primeira juventude, ainda foi palco de sofrimentos intensos e diretos em sua vida,³⁸ isto porque, como bem elabora Peterle, “a guerra invade o corpo, abala os sentidos, chega penetrar nos ossos [...] passa a ser uma chave de leitura da fragilidade da contemporaneidade e do próprio [sujeito]. Trata-se também da falência de muitas crenças e imagens construídas”.³⁹ A guerra é, assim, uma alegoria da existência no mundo moderno, em que eu-poético e eu-empíroco se fundem num atordoamento.

Esse divisor de águas em sua biografia marca um antes e depois nos *lugares de sua vida*,⁴⁰ que deixaram traços em sua poesia, bem como em seu caráter, como o próprio Caproni destaca.⁴¹ Em *Cronistoria*, aparece a Val Trebbia, lugar importante em sua biografia e versos: “Tão longe o azul / de trevas da tua Trebbia / onde agora vives”.⁴² Trata-se de um vale localizado entre Gênova e a região da Emília, onde o poeta participou da Resistência e da luta partigiana. Como aponta Testa, essa é uma região “relevante do ponto de vista sentimental, uma vez que é exatamente destes lugares a esposa, Rosa (Rina) Rettagliata” além de ser, em relação ao poeta, “um lugar decisivo para a sua história humana e poética”.⁴³ É interessante observar como esses versos para a Val Trebbia e aqueles ambientados nas Catacumbas dialogam, porque, apesar de o poeta pintar esses espaços com cores distintas, é nas pedras frias de ambos que se delinea a morte e a solidão: “Você perdida naquela terra / de pedra, eu sozinho nesta / silenciosa minha guerra”⁴⁴ e “Ad Catacumbas na Ápia / a luz vermelha de Roma / acha-me só”.⁴⁵ Vale destacar a *guerra penetrada nos ossos* quando o poeta fala que está sozinho em sua silenciosa guerra — sozinho também em Roma. É na percepção dos escombros romanos e nos lugares da memória que o poeta escava sua solidão e escapa ao presente, refugiando-se nas memórias.

³⁸ CAPRONI, Giorgio. *Prose critiche: volume quarto 1963-1989*. Raffaella Scarpa (org.). Torino: Nino Aragno Editore, 2012, p. 1961.

³⁹ PETERLE, Patricia. *A palavra esgarçada*. Op. cit., p. 71.

⁴⁰ Aqui, me refiro a um texto de Caproni intitulado, justamente, “Luoghi della mia vita e notizie della mia poesia”, na recente tradução de Patricia Peterle “Lugares da minha vida e notícias da minha poesia”. Cf. CAPRONI, Giorgio. *A porta morgana: ensaios sobre poesia e tradução*. Org. e trad. Patricia Peterle. Prefácio Enrico Testa. São Paulo: Rafael Copetti Editor, 2018, p. 59-64.

⁴¹ CAPRONI, Giorgio. *Prose critiche: volume quarto 1963-1989*. Op. cit., 1961.

⁴² CAPRONI, Giorgio. *L'opera in versi*. Op. cit., p. 87. “Così lontano l'azzurro / di tenebra della tua Trebbia / dove ora vivi!”

⁴³ TESTA, Enrico. *Cinzas do século XX: três lições sobre a poesia italiana*. Op. cit., p. 80.

⁴⁴ CAPRONI, Giorgio. *L'opera in versi*. Op. cit., 93. “tu persa in quella terra / di pietra, io solo in questa / silenziosa mia guerra”.

⁴⁵ Idem, p. 80.

Os versos de *Cronistoria* são versos de fuga e, ao mesmo tempo, uma maneira de não deixar o “eu” se perder em meio à multidão (outra vez eu-poético e eu-empírico se (con)fundem), um modo de não deixar que as ruínas se tornem pó e sejam soterradas pelas mudanças e pelas brutalidades da guerra. Assim, os versos se apresentam como uma evasão por meio da memória sensorial.⁴⁶ Nessa estação vermelha, o espaço é um fogo e Roma queima em todos os tons dessa pira poética, sobretudo no vermelho — como aponta Onofrio, a luz vermelha de Roma evoca o ardor quente do sangue e do fogo⁴⁷ —; mas também no cinza e no preto, nas ruínas; e no branco, nas cinzas: “terminada a estação vermelha / reencontrarei a paixão / por estes tijolos cosidos / — o ar de sangue e o nome / queimado nos dias partidos?”.⁴⁸ A estação da guerra um dia acabará e, quando isso acontecer, será o “eu” capaz de amar a cidade de tijolos vermelhos, ou ela será sempre marcada por sangue, morte e solidão? Nas produções que se seguiram a *Cronistoria*, o poeta nunca encontra esse carinho por Roma.⁴⁹ a estação vermelha é decisiva. O poema em questão segue com uma referência à “cegueira” causada pela guerra: “é a minha mira cega / de tanta pólvora infestada!”.⁵⁰ Caproni faz uma metáfora com esse “eu”, que não enxergará mais o mundo senão pelas lentes ofuscadas, à sombra da guerra. Nesse ofuscamento, não cabe o deslumbramento pela cidade eterna, que é trazida não à luz de sua glória — não há esplendor na guerra —, mas em seus espaços mais periféricos: a Ponte Mílvia, o rio Tibre, as Catacumbas — localidades que são citadas nos versos de *Cronistoria*.

Uma pausa na guerra

Nos versos da oitava composição de *Cronistoria*, Caproni cria uma pira poética, um *crescendo* de cores, como uma brasa que queima até se extinguir: “(Era um grito no gris [...] / por um ramallete / de cravos, um vermelho / sangrento [...] / dolorido o prateado / tão velho das águas / do teu rio [...] / era fogo de brasa, / era amor verdadeiro, / o meu medo vermelho)”.⁵¹ O poeta evoca suavemente a

⁴⁶ ASSINI, Fabiana. *Um olhar sobre Come un'allegoria de Giorgio Caproni*. Op. cit., p. 19.

⁴⁷ ONOFRIO, Marco. *Giorgio Caproni e Roma*. Roma: Edilazio, 2015, p. 44.

⁴⁸ CAPRONI, Giorgio. *L'opera in versi*. Op. cit., p. 83, grifos meus. “Finita la stagione rossa / ritroverò la passione / di questi mattoni cotti / — l'aria di sangue e il nome / bruciato nei giorni irrotti?”.

⁴⁹ Especificamente a esse respeito, Caproni comenta, em entrevista, que sua relação de pouca familiaridade com Roma se baseava em muitas diferenças e desconfortos em relação à cidade, inclusive o fato de não conseguir encontrar momentos de reflexão enquanto caminhava pela cidade, devido ao barulho, à movimentação de pessoas e carros, mas também em função do maravilhamento que Roma causava. Cf. CAPRONI, Giorgio. “Era così bello parlare”: interviste radiofoniche con Giorgio Caproni. Op. cit., p. 191.

⁵⁰ CAPRONI, Giorgio. *L'opera in versi*. Op. cit., p. 83. “e la mia mira accecata / da quanta polvere infesta!”.

⁵¹ CAPRONI, Giorgio. *L'opera in versi*. Op. cit., p. 74. “Era un grido nel grigio [...] Da un mazzo / di

visão, especialmente pelo uso das cores, e nesse poema o vermelho adota a noção de paixão a que costuma ser associado, mas de modo complexo, pois é também medo. Apesar do uso de parênteses ser um recurso de linguagem amplamente adotado por Caproni, essa é a única composição inteiramente encerrada entre os sinais gráficos, contida naquele momento, isolada da crônica de guerra: uma pausa na cronistória das lápides apagadas.⁵² É curioso que essa ruptura simbolize outro movimento na poética caproniana que, como aponta Peterle, “se desdobra numa escritura que passa a ser perfilada pela ausência de cores, ou cujas cores predominantes passam a ser o cinza, o branco e o preto”.⁵³ Essa pausa, em *Cronistoria*, é um respiro em meio a poemas nostálgicos e bélicos, é quase uma divagação de paixão, de vida que, apesar de tudo, pulsa ainda.⁵⁴

Roma para além dos versos

Ao optar por elementos que se relacionem mais a temas como a solidão, é de se considerar que parte disso, que marca a relação de Caproni com Roma, se deva ao fato de o poeta ter ficado longe da família, esposa e filhos, durante muitos anos. Talvez também por isso ele afirme que nunca tenha conseguido encontrar “uma familiaridade” com a capital, nem conseguido ao menos senti-la, nem mesmo em partes, *sua*.⁵⁵ Entretanto, Caproni fez o possível e o impossível para permanecer na capital⁵⁶ por razões financeiras, visto que lecionar em Roma rendia um salário mais alto, e ainda mais nas periferias, nas *borgate*,⁵⁷ do que nas cidades interioranas; mas o poeta permaneceu ali também devido às oportunidades profissionais enquanto escritor e tradutor, como: a contribuição para jornais e revistas, além da facilidade de conseguir contato com bons editores e outras pessoas do meio literário.⁵⁸ É em Roma que Caproni faz grandes amigos, particularmente do

garofani, un rosso / sanguinoso [...] doloroso l'argento / così vecchio dell'acque / del tuo fiume [...] era fuoco di brace, / era amore verace / la mia rossa paura.”

⁵² Refiro-me ao poema que se inicia com “Finita la stagione rossa”, mais especificamente aos versos da estrofe terceira: “Né Roma avrà più gloria / dalle campagne a fuoco / verdi, ma cronistoria / sulle lapidi spente / dal mio soggiorno — dal gioco / rude che le sue lente / immagini, alzando i massi, / aprirono in dì precari.” CAPRONI, Giorgio. *L'opera in versi*. Op. cit., p. 83, grifos meus.

⁵³ PETERLE, Patricia. *A palavra esgarçada*. Op. cit., p. 15.

⁵⁴ As mulheres, em Caproni, frequentemente estão associadas à vida, bem como as bicicletas e os cavalos, com seu movimento e sua vitalidade. Cf. ASSINI, Fabiana. *Um olhar sobre Come un'allegoria de Giorgio Caproni*. Op. cit.

⁵⁵ CAPRONI, Giorgio. *A porta morgana*. Op. cit., p. 61.

⁵⁶ CAPRONI, Giorgio. *Prose critiche: volume quarto 1963-1989*. Op. cit., 1963.

⁵⁷ Famoso espaço no cinema de Pasolini, que foi um grande amigo de Caproni e quem o ajudou a ganhar maior notoriedade no âmbito literário italiano. A respeito dessas localidades, Caproni comenta que era um ambiente de odor fétido e de condições de vida mínimas.

⁵⁸ CAPRONI, Giorgio. *A porta morgana*. Op. cit., p. 61.

meio literário, como Attilio Bertolucci, Libero Bigiaretti e Pier Paolo Pasolini, figuras com as quais trocou cartas e versos.⁵⁹ Nesses anos iniciais, no final da década de 1930, de adaptação, o poeta se vê afastado da família, que permanece em Gênova, até que ele consiga uma residência permanente, o que só acontece em 1948, quando lhe vem atribuída uma casa pelo INCIS (Instituto Nacional para as Casas dos Empregados Estatais). Entretanto, são suas solidões que ecoam nos espaços romanos: Caproni se vê só em “um sapato demasiado grande — ou ‘grandioso’” para seus pés.⁶⁰ Roma e guerra o exilam mesmo em sua sala, onde permanece taciturno, quase sem se comunicar, e quando o faz, é consigo mesmo, visto que não há mais a possibilidade de ser ouvido.⁶¹

Essa solidão incomunicável, que, de todo modo, busca uma via de expressão, dialoga diretamente com o olhar que Walter Benjamin lança para os combatentes que voltavam da Primeira Guerra Mundial:

No final da guerra, observou-se que os combatentes voltavam mudos do campo de batalha, não mais ricos, e sim mais pobres em experiência comunicável. E o que se difundiu dez anos depois, na enxurrada de livros sobre a guerra, nada tinha em comum com uma experiência transmitida de boca em boca. Não havia nada de anormal nisso. Porque nunca houve experiências mais radicalmente desmoralizadas que a experiência estratégica pela guerra de trincheiras, a experiência econômica pela inflação, a experiência do corpo pela guerra de material e a experiência ética pelos governantes. Uma geração que ainda fora à escola num bonde puxado por cavalos se encontrou ao ar livre numa paisagem em que nada permanecera inalterado, exceto as nuvens; e debaixo delas, num campo de forças de torrentes e explosões, o frágil e minúsculo corpo humano.⁶²

Benjamin e Caproni — respeitadas as diferenças contextuais — tratam da incomunicabilidade resultante dos horrores da guerra,⁶³ evento que provoca um isolamento, um exílio pessoal dos sobreviventes, uma ruína do “eu” (poético, empírico e também social). Benjamin ressalta a mudança do espaço no pós-guerra, evidenciando a estranheza de espaços familiares para aqueles que sobreviveram;

⁵⁹ Como: “Quanto celeste, quanto / bianco, quanto / verde azzurro vedo / nel tuo nome uno e trino”. Caproni escreve para Pasolini; “Anima armoniosa, perché muta e, perché scura, tersa: / se c'è qualcuno come te, la vita non è persa”, Pasolini escreve para o amigo livornês. Cf. ONOFRIO, Marco. *Giorgio Caproni e Roma*. Op. cit., p. 31.

⁶⁰ CAPRONI, Giorgio. *A porta morgana*. Op. cit., p. 61.

⁶¹ ONOFRIO, Marco. *Giorgio Caproni e Roma*. Op. cit., p. 33.

⁶² BENJAMIN, Walter. “O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sergio Paulo Rouanet, prefácio de Jeanne Marie Gagnebin. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 198.

⁶³ Embora, na Itália, se tenha assistido a uma grande profusão de tentativas de comunicar a experiência terrificante da guerra não apenas uma década mais tarde, mas já no imediato pós-guerra.

Caproni, habituado a cidades menores, portuárias e mercantis, não apenas não volta, e não pode voltar, para esses espaços familiares e estabelecidos na memória, como se vê imerso nas mudanças ocorridas numa metrópole, que se torna ainda mais estranhante a seus olhos. O poeta se viu ofuscado por Roma,⁶⁴ por essa metrópole tão distante (geográfica, emocional, cultural e artisticamente) de suas Gênova e Livorno. É na grande Roma que Caproni sente o peso da História e a força do tempo, que o evidenciam enquanto espectador — e não ator — dessas mudanças. Com isso, a solidão arruína os “eus” de Caproni, criando escombros que se refletem em seus versos fragmentados, que têm dificuldade em comunicar esse exílio, por mais que tentem. A lembrança da maior barbárie do século XX ainda evoca o temor de uma retomada (ainda mais catastrófica) desses terrores. Essa memória coletiva é um “pranto mudo de comunhão, de inalcançável união,”⁶⁵ para encerrar com alguns versos de *Cronistoria*.

⁶⁴ ONOFRIO, Marco. *Giorgio Caproni e Roma*. Op. cit., p. 40.

⁶⁵ CAPRONI, Giorgio. *L'opera in versi*. Op. cit., p. 85. “[...] nostro pianto / muto di comunione, / d'irraggiungibile unione”.

Sobre os colaboradores

Agnes Ghisi

Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Literatura na Universidade Federal de Santa Catarina (PPGLit/UFSC), onde desenvolve suas pesquisas no campo da literatura italiana, em particular da poesia italiana. Atualmente pesquisa a poética de Alda Merini. Por dois anos, entre 2017 e 2019, foi pesquisadora a nível de iniciação científica (PIBIC/CNPq), período durante o qual concentrou seus estudos na escrita crítica e poética de Giorgio Caproni.

Alencar Schueroff

Graduado em Letras Português/Inglês (UNIVILLE). Pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), fez mestrado em Educação e doutorado em Literatura, com um trabalho intitulado “João Cabral e Giorgio Caproni: desativações poéticas”. Como parte do estudo, realizou entrevistas e pesquisas em arquivos no Rio de Janeiro e nas cidades de Roma, Gênova e Florença. Publicou pela DIOESC (Diretoria da Imprensa Oficial e Editora de Santa Catarina), em 2017, o livro *Sob o olhar de Landscape*.

Anna Dolfi

Professora emérita da Universidade de Florença (onde ensinou Literatura italiana moderna e contemporânea), é Sócia Nacional da Accademia dei Lincei. Uma das maiores estudiosas de Leopardi, de leopardismo, de hermetismo, de narrativa e poesia do século XX, organizou volumes com perspectiva comparada dedicados a “Formas de subjetividade” sobre temáticas do *journal intime*, da escrita epistolar, da melancolia e da doença melancólica, de neuroses e loucura, de alteridades e do duplo na literatura moderna, e coletâneas sobre o tema do *stabat mater*, o ensaísmo de escritores, a reflexão filosófica na narrativa, o não acabado, o mito proustiano, as bibliotecas reais e imaginárias, a relação entre noturnos e música, literatura e fotografia, judaísmo e testemunho. Depois de dois livros sobre Tabucchi (*Antonio Tabucchi, la specularità, il rimorso*, 2006; *Gli oggetti e il tempo della saudade. Le storie inafferrabili di Antonio Tabucchi*, 2010), organizou para Feltrinelli a última coletânea de ensaios do escritor (*Di tutto resta un poco. Letteratura e cinema*, 2013). Sobre Bassani, são imprescindíveis seus livros em que relê toda a obra à luz da melancolia e das estruturas e projeções do olhar (*Giorgio Bassani. Una scrittura della malinconia*, 2003; *Dopo la morte dell'io. percorsi bassaniani “di là dal cuore”*, 2017). Está no prelo pela Feltrinelli, a organização da edição dos poemas de Bassani. De Giorgio Caproni, organizou a edição *Stanze della funicolare* (Genova, Fondazione Giorgio e Lilli Devoto, 2012) e dedicou a ele o livro *Caproni, la cosa perduta e la malinconia* (Genova, San Marco dei Giustiniani, 2014) além de numerosos ensaios, e um volume do encontro “*Per amor di poesia (o di versi)*”. *Seminario Su Giorgio Caproni* (Firenze University Press, 2018).

Cláudia Tavares Alves

Doutora em Teoria e História Literária pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), com passagem pela Universidade La Sapienza de Roma e pela Universidade

de Bolonha. Atualmente, ensina no Departamento de Língua e Literatura Estrangeiras — Letras Italiano, da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). É também tradutora e, do italiano, traduziu textos de Patrizia Cavalli, Pier Paolo Pasolini, Cesare Pavese, Amelia Rosselli, Franco Fortini, Goliarda Sapienza, entre outros.

Diego Cervelin

Psicanalista, participante das atividades da Escola Brasileira de Psicanálise — Seção Sul. Doutor em Literatura (2016) e mestre em Teoria Literária (2012) pela Universidade Federal de Santa Catarina, também fez mestrado em Estudos Latino-Americanos e Caribenhos (2011) pela Universidade de Leiden, na Holanda. Atualmente, é graduando do curso de Letras-Italiano na Universidade Federal de Santa Catarina. Traduziu o livro *A vida sensível* de Emanuele Coccia (Cultura e Barbárie, 2010), bem como textos de Giorgio Agamben, Furio Jesi, Salvatore Satta.

Elena Santi

Mestra em Italianística pela Universidade de Bolonha (UNIBO), doutora em Literatura pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Atualmente é professora de Língua e Literatura Italiana na Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF). Suas pesquisas se concentram nas áreas de poesia italiana contemporânea, literatura comparada, literatura italiana dos séculos XX e XXI e tradução. Entre suas publicações destacamos o volume *Vozes: cinco décadas de poesia italiana* (Editora Comunità, 2017), organizado com Patricia Peterle. É membro do Núcleo de Estudos Contemporâneos de Literatura Italiana (NECLIT/UFSC).

Enrico Testa

Professor titular de História da Língua Italiana na Universidade de Gênova. Seus interesses de pesquisa se direcionam para a língua literária dos séculos XIX e XX, com particular interesse em Montale, Caproni, Sereni e Sanguineti. Estudou o italiano prático ou de comunicação através dos séculos, o uso depreciativo de etnônimos e o fenômeno do tabu linguístico. Sobre esses assuntos publicou inúmeros livros e ensaios, dentre os quais *Simulazione di parlato* (1991), *Lo stile semplice. Discorso e romanzo* (1997). *Eroi e figuranti. Il personaggio nel romanzo* (2009), *L'italiano nascosto. Una storia linguistica e culturale* (2014), *Montale* (2016), *Bulgaro. Storia di una parola malfamata* (2019). Organizou a antologia *Dopo la lirica. Poeti italiani 1960-2000* (2005). Traduziu Philip Larkin (*Finestre alte*) e Dylan Thomas (*Milk Wood*). É autor de seis coletâneas de poemas. As últimas duas, publicadas como as anteriores, pela Einaudi, são *Ablativo* e *Cairn*, respectivamente de 2013 e de 2018.

Fabiana Assini

É bacharel em Língua e Literatura Italiana pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). É mestra em Literatura pela mesma instituição, e atualmente bolsista CNPq de doutorado em Literatura também na UFSC. Na graduação e mestrado dedicou-se ao estudo da poesia de Giorgio Caproni, em particular à presença feminina em seus versos. No doutorado, estuda a coleção literária “I gettoni” e suas implicações na literatura italiana da segunda metade do século XX. Tem particular interesse nos estudos sobre o mercado editorial brasileiro e italiano. Participa do Núcleo de Estudos Contemporâneos

de Literatura Italiana (NECLIT/UFSC) e do Grupo de Pesquisa “Literatura Italiana Traduzida”.

Francisco Degani

Doutor em literatura italiana pela Universidade de São Paulo (USP), graduado em Língua, Literatura e Cultura Italianas pelo Consórcio ICON, com sede na Universidade de Pisa, atualmente conclui seu segundo pós-doutorado na Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Como tradutor foi vencedor do prêmio Paulo Rónai de tradução, de 2012, da Fundação Biblioteca Nacional, com *Os noivos*, de Alessandro Manzoni (Nova Alexandria, 2012), foi um dos cinco finalistas do prêmio Jabuti de tradução de 2019, com *O conto dos contos*, já tendo traduzido mais de 40 obras. Pela coleção Estudos Italianos, já publicou *Pirandello ‘novellaro’. Da forma à dissolução* (Nova Alexandria, 2009) e *Pirandello e a máscara animal* (Nova Alexandria, 2015). É um dos coordenadores do grupo de pesquisa “Literatura Italiana Traduzida no Brasil” e colabora com o Núcleo de Estudos Contemporâneos de Literatura Italiana da UFSC.

Gesualdo Maffia

Doutor em Letras pela Universidade de São Paulo (USP) e doutor em História Contemporânea pela Universidade de Gênova, foi professor substituto de Língua italiana e de Leitura de texto em língua italiana na Universidade Federal da Bahia. Tem experiência nas áreas de História, Letras e Tradução, com ênfase em História cultural da Itália contemporânea, Língua e Literatura italianas, Literatura brasileira contemporânea. Traduziu recentemente para o português a biografia intelectual de Norberto Bobbio e publicou ensaios sobre Antonio Gramsci e Pier Paolo Pasolini. Autor do livro “Pasolini crítico militante” (Nova Alexandria, 2019). Membro de grupos de pesquisa da italianística brasileira como o de Literatura Italiana Traduzida, participa do projeto de desenvolvimento do Núcleo de Estudos Contemporâneos de Literatura Italiana.

Gustavo Silveira Ribeiro

Ensaísta e crítico literário. É professor de Literatura Brasileira da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Publicou, entre outros, *Poesia contemporânea: reconfigurações do sensível* (Ed. Quixote, 2018), *Uma alegria estilhaçada: antologia comentada da poesia brasileira contemporânea* (Edições Macondo, 2020), *O drama ético na obra de Graciliano Ramos* (Ed. UFMG, 2017), *Toda a orfandade do mundo — escritos sobre Roberto Bolaño* (Relicário Edições, 2016).

Helena Bressan Carminati

Mestra pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura (PPGLit) da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), com o trabalho intitulado “‘Considerai se é isto um homem’: uma leitura de Primo Levi”. Licenciada e bacharela em Língua e Literatura Italiana pela mesma instituição com um trabalho de conclusão de curso também dedicado ao escritor italiano. Atualmente é doutoranda do PPGLit, com sua pesquisa voltada para a produção literária de Elsa Morante e integra o grupo de pesquisadores do Núcleo de Estudos Contemporâneos de Literatura Italiana (NECLIT/UFSC).

José Juliano Moreira dos Santos

Graduando no curso de Licenciatura em Letras Língua Portuguesa e Italiana e suas respectivas Literaturas pela Universidade Federal do Ceará (UFC). Atua como monitor-bolsista de Língua e Cultura Italiana do Programa de Iniciação à Docência-PID (UFC). Foi bolsista do Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica/PIBIC, participando da pesquisa intitulada “Levando o barroco brasileiro para a Itália: a primeira versão italiana de ‘Música do Parnasso’” (2018). Também participou como bolsista PIBIC da pesquisa intitulada “Ut pictura poesis: a forma estética como estratégia de emancipação feminina na literatura da cortesã Veronica Franco” (2019), e como bolsista PIBIC/UFC no projeto “A Divina Comédia hoje: percursos críticos de interpretação dantesca” (2020).

Lucia Wataghin

Doutora em Teoria Literária (2000) e Livre-docente (2011) pela Universidade de São Paulo (USP). É professora da Área e do Programa de Pós-Graduação em Língua, Literatura e Cultura Italianas, da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (USP). É uma das coordenadoras do Grupo de Pesquisa “Literatura Italiana Traduzida”, iniciado em 2010, numa cooperação USP/UFSC, e do GEPLIT, Grupo de Estudos e Pesquisa em Literatura Italiana e Tradução. Publicou artigos e ensaios e organizou livros e revistas na área de estudos de literatura italiana, das relações Itália/Brasil, da recepção e tradução da literatura italiana no Brasil.

Luigi Ferri

Graduado em Filologia moderna na Universidade de Florença, sob a orientação de Anna Dolfi. Atualmente é professor de Letras no sistema escolar em Pistoia. Publicou ensaios sobre Beckett e Proust, entre os quais “Filosofia della visione” e “Occhio Palindromico in ‘Film’”, “Il racconto e il romanzo filosofico nella modernità” (FUP, 2012) e “Nacht und Traum. Filosofia della Notte nella ‘Recherche’”, “Per Enza” (FUP, 2016). Tem artigos dedicados à relação entre cinema e filosofia, especialmente sobre a presença do pensamento heideggeriano no filme *The Tree of Life de Terrence Malick*. Suas pesquisas mais recentes são sobre a terceira geração poética do século XX italiano, com ensaios sobre a obra de Mario Luzi, Alfonso Gatto e Giorgio Caproni. Faz parte do comitê da redação da revista “Luziana” (Serra Editore).

Luigi Surdich

Professor de Literatura Italiana na Universidade de Gênova. Tem estudos críticos sobre Dante, fez as leituras do canto VII do *Inferno* (para as *lecturae Dantis* da *Casa di Dante*, em Roma) e do canto VII do *Purgatório* (para a *lectura Dantis bononiensis*). Dedicou numerosos ensaios à obra de Giovanni Boccaccio, entre os quais os livros *La cornice di amore. Studi sul Boccaccio* (ETS, 1987) e *Boccaccio* (Laterza, 2001). Do mesmo autor organizou a edição comentada do *Filostrato* (Mursia, 1990) e a seção a ele dedicada na *Antologia della poesia italiana*, organizada por Cesare Segre e Carlo Ossola (Einaudi-Gallimard, 1997). Tem ainda estudos dedicados a Edmondo De Amicis, Giovanni Faldella. No que diz respeito a autores do século XX, dedicou-se a Gabriele D’Annunzio, Guido Gozzano, Dino Campana, Italo Calvino, Natalia Ginzburg, Alfonso Gatto, Vittorio Sereni, Giovanni Giudici, Edoardo Sanguineti, Gina Lagorio, Marcello Venturi, Antonio

Tabucchi. Publicou importantes ensaios sobre a obra de Giorgio Caproni: *Giorgio Caproni. Un ritratto* (Costa & Nolan, 1990), *Le idee e la poesia. Montale e Caproni* (il melangolo, 1998), *Poesie del Novecento* (il melangolo, 2018). Escreveu o posfácio da nova edição de *Il “Terzo libro e altre cose”* de Giorgio Caproni (Einaudi, 2016). Organizou o volume “*Era così bello parlare*”. *Conversazioni radiofoniche con Giorgio Caproni* (il melangolo, 2004), participou do livro *Genova ch'è tutto dire. Immagini per “Litania”*, di Giorgio Caproni (Il canneto editore, 2011) com as fotografias de Patrizia Traverso.

Luiza Kaviski Faccio

Mestre em Literatura, com bolsa CNPq-Brasil, no Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), com a pesquisa “O contato com o outro na poesia de Enrico Testa”. Graduada em Letras — Língua e Literatura Italiana, no departamento de Língua e Literatura Estrangeira na mesma instituição. Participou como bolsista PIBIC no projeto de pesquisa “Giorgio Caproni: a palavra esgarçada, potencialidades da poesia italiana”. É integrante do Núcleo de Estudos Contemporâneos de Literatura Italiana (NECLIT/UFSC).

Marco Carmello

Leciona no Departamento de estudos românicos, franceses, italianos, tradução e interpretação da Universidade Complutense de Madri, onde é Professor Contratado Doutor. É autor de: *Extragrammaticalità Note critiche, linguistiche e filosofiche sull'ultimo Pizzuto* (Torino, 2021); *Lo spazio sospeso del Supplente di Angelo Fiore* (Palermo, 2014) e *La poesia di Elsa Morante. Una presentazione* (Roma, 2018). É autor de ensaios sobre Carlo Michelstaedter, Carlo Emilio Gadda, Luigi Di Ruscio, Giorgio Manganelli, Giorgio Caproni, Benedetto Croce. Além de literatura italiana, ocupa-se de teoria e estética da literatura, da relação entre literatura e filosofia, de estilística, de retórica e de filosofia da linguagem, e também de literatura comparada, campo no qual presta particular atenção às relações entre a Itália e as culturas hispanófonas e lusófonas.

Mariana Ianelli

Mestre em Literatura e Crítica Literária pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP), autora de dez livros de poesia, três de crônicas, dois infantis e um de ensaio. Edita mensalmente a página *Poesia Brasileira* no jornal literário *Rascunho*. Colabora há mais de dez anos com artigos e resenhas literárias nos cadernos culturais (*O Globo*, *Estado de S. Paulo*, *Valor Econômico* e *Rascunho*). Tem participação em coletâneas de ensaios no Brasil (“O livro de horas de Etty Hillesum”, em *Mística e Literatura*. Faustino Teixeira (org.). São Paulo: Fonte Editorial, 2015) e na Espanha (“A poesia à sombra da asa do anjo”, em *Quadern Cecília Meireles*. Marcel Ayats, Josep Gerona, Esteban Martínez, Quilo Martínez e Josep Maria Ripoll (org.). Barcelona: Sabadell, 2019).

Patricia Peterle

Professora da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC) e também atua no Programa de Pós-Graduação em Língua, Literatura e Cultura Italianas da Universidade de São Paulo (USP). É pesquisadora do CNPq. Possui pós-Doutorado em História pela Universidade Estadual Paulista (UNESP) e em Poesia Italiana pela Universidade de Gênova. É autora de

no limite da palavra (2015), *A palavra esgarçada: poesia e pensamento em Giorgio Caproni* (2017). É uma das organizadoras do recente livro *Krisis — Tempos de Covid-19* (2020) e da antologia *Vozes: cinco décadas de poesia italiana* (2017). Traduziu textos e organizou edições de Giorgio Agamben, Roberto Esposito, Giovanni Pascoli, Giorgio Caproni, Ippolito Nievo, Enrico Testa, Valerio Magrelli, Eugenio De Signoribus, Andrea Zanzotto e Maria Grazia Calandrone (este último no prelo).

Prisca Agustoni

Professora associada de língua e literatura italiana na Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF), onde também integra o programa de Pós-Graduação “Estudos Literários”, em que atua nas áreas de pesquisa em criação literária e no campo das poéticas contemporâneas em perspectiva comparada. Organizou e traduziu em português uma primeira coletânea de poemas de Fabio Pusterla (*Argéman: antologia poética*, Macondo, 2018) com apoio da Fundação Suíça para a cultura Pro Helvetia. Traduziu em português inúmeros poetas italianos, publicados em revistas literárias com as quais colabora, assim como poesia de língua portuguesa na Itália. Em 2021 foi publicada na Itália, pela editora Utopia, sua tradução do romance *Antonio*, da escritora Beatriz Bracher, e no Brasil, pela editora Nós, o conto autobiográfico *A analfabeta*, de Agota Kristof. É poeta, escreve e se auto traduz em italiano, francês e português. Seus títulos mais recentes são *L'ora zero* (Lietcolle-pordenonelegge, 2020) e *O mundo mutilado* (Quelônio, 2020).

Rodrigo Câmara Guimarães

Graduando no curso de Licenciatura em Letras, com habilitação em Português-Italiano e suas Literaturas pela Universidade Federal do Ceará (UFC) e aluno da Casa de Cultura Italiana (UFC). Atuou como bolsista voluntário PIBIC no projeto “Ut pictura poesis: a forma estética como estratégia de emancipação feminina na literatura da cortesã Veronica Franco” (2019). Também atuou na qualidade de bolsista PIBIC/UFC fomentado pelo CNPq no projeto “A Divina Comédia hoje: percursos críticos de interpretação dantesca” (2020) e como bolsista PIBIC/ICT-Funcap no projeto “A *Divina Commedia* segundo Boccaccio: Problemas em aberto” (2021).

Yuri Brunello

Professor de Literatura Italiana na Universidade Federal do Ceará (UFC) e, na mesma instituição, é membro permanente do Programa de Pós-Graduação em Letras, do qual foi coordenador entre 2019 e 2021. É doutor pela Universidade “La Sapienza” de Roma. Em 2015 foi *visiting scholar* na Stanford University (EUA), enquanto cinco anos antes tinha sido *visiting researcher* na Concordia University of Montreal (Canadá). Foi aluno regular da University of Notre Dame (EUA) na disciplina Literary criticism. Tem ministrado conferências em instituições acadêmicas internacionais como a City University of New York, a University of Oxford (Reino Unido) e a University of Toronto. Publicou a monografia *Nelson Rodrigues pirandelliano* em 2016 e, em 2017, organizou a edição italiana dos escritos de Gramsci sobre Pirandello. Publicou artigos e ensaios sobre Dante e a literatura barroca.

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Laura Emilia da Silva Siqueira CRB 8-8127)

No reverso do verso / Patricia Peterle, Helena Bressan Carminati, Agnes Ghisi
(organização). 1. ed. — Florianópolis: Rafael Copetti Editor, 2022.
342 p. ; il. ; 16 x 23 cm.
Vários autores.

ISBN 978-65-86877-24-3

1. Literatura italiana: crítica literária. 2. Poesia italiana: crítica literária.
I. Peterle, Patricia. II. Carminatti, Helena Bressan. III. Ghisi, Agnes.

CDU 821.12

CDD 850.070

Índices para catálogo sistemático:

1. Literatura italiana: crítica literária
2. Poesia italiana: crítica literária
850.070



1ª edição brasileira 2022

Esta obra foi composta por Paulo Artes em Minion Pro e Din-Medium,
impressa sobre papel Pólen Soft 80 g. com capa em cartão supremo 250 g.
pela Ideograf para Rafael Copetti Editor em janeiro de 2022.



Mariana Ianelli ■ Helena Bressan Carminati ■ Cláudia Tavares Alves ■ Gesualdo Maffia
Gustavo Silveira Ribeiro ■ Marco Carmello ■ Elena Santi ■ Luiza Kaviski Faccio
Prisca Agustoni ■ Yuri Brunello ■ José Juliano Moreira dos Santos
Rodrigo Câmara Guimarães ■ Enrico Testa ■ Anna Dolfi ■ Luigi Surdich
Lucia Wataghin ■ Patricia Peterle ■ Luigi Ferri ■ Alencar Schueroff
Fabiana V. Assini ■ Agnes Ghisi

Elsa Morante ■ Enrico Testa ■ Fabio Franzin ■ Fabio Pusterla
Giorgio Caproni ■ Giovanni Raboni ■ Primo Levi ■ Pier Paolo Pasolini
Veronica Franco ■ Vittorio Sereni

RAFAEL COPETTI
·EDITOR·

