

ARQUIVOS POÉTICOS

Patricia Peterle
Silvana de Gaspari (org.)

Arquivos poéticos:
desagregação e potencialidades do Novecento italiano



© 2015 Patricia Peterle, Silvana de Gaspari (org.)

Este livro segue as normas do Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa de 1990, adotado no Brasil em 2009.

Coordenação editorial

Isadora Travassos

Produção editorial

Eduardo Sússekind

Rodrigo Fontoura

Sofia Soter

Victoria Rabello

Revisão

Aline Fogaça

Os ensaios reunidos nesse volume também estão disponíveis em língua italiana no volume *Archivi poetici: disgregazione e potenzialità del Novecento italiano*.

CIP-BRASIL. CATALOGAÇÃO-NA-FONTE
SINDICATO NACIONAL DOS EDITORES DE LIVROS, RJ

A795

Arquivos poéticos : desagregação e potencialidades do novecento italiano / organização Patricia Peterle, Silvana de Gaspari. - 1. ed. - Rio de Janeiro : 7Letras, 2015.

ISBN 978-85-421-0352-6

1. Poesia - História e crítica. 2. Literatura - História e crítica. 3. Crítica literária.
I. Peterle, Patricia. II. Gaspari, Silvana de.

15-22515

CDD: 809

CDU: 82.09

2015

Viveiros de Castro Editora Ltda.

Rua Visconde de Pirajá, 580/ sl. 320 – Ipanema

Rio de Janeiro – RJ – cep 22410-902

Tel. (21) 2540-0076

editora@7letras.com.br – www.7letras.com.br

Sumário

Em foco: poesia italiana <i>Patricia Peterle</i> <i>Silvana de Gaspari</i>	7
“ <i>Mentre mi dileguo</i> ”: o eu lírico, o outro, a “ <i>corrente impetuosa / di frammenti di sogni</i> ” <i>Fabio Pierangeli</i>	11
A entrada do terceiro. Pessoa, língua, poesia <i>Enrico Testa</i>	22
As várias fronteiras de Vittorio Sereni <i>Prisca Agustoni de A. Pereira</i>	42
Tangenciando “ruinosamente” Giorgio Caproni <i>Patricia Peterle</i>	55
A mulher e a cidade: versos a Lina, a Rina e a Annina. Tangências Saba e Caproni <i>Lucia Wataghin</i>	73
Dos <i>fragmentos</i> aos <i>fundamentos</i> . A viagem em direção à metafísica na poesia de Mario Luzi <i>Alfredo Luzi</i>	82
Confins na poesia de Eugenio Montale e Dante Alighieri <i>Silvana de Gaspari</i>	93
Montale e Drummond: possíveis projeções <i>Aurora Fornoni Bernardini</i>	103

Murilo Mendes e o antifascismo: o problema do sacrifício <i>Susana Scramin</i>	113
O poeta no romance <i>Il fuoco</i> e em outros romances <i>Sergio Medeiros</i>	123
Sobre os autores & tradutores	133

Em foco: poesia italiana

Poesia é pensamento, é um espaço de confluência de vários tempos e de diferentes imagens, mesmo que incompletas. Poesia é também a crítica que a linguagem faz de si mesma. Todos esses pontos fundamentais, colocados em diferentes momentos do *Novecento* literário, não só italiano, são trazidos para o debate nestas páginas.

O presente volume aborda, portanto, questões metodológicas do próprio campo da poesia, a relação entre poesia e imagem, a questão da memória, os desdobramentos do lirismo no século XX, o diálogo com a tradição literária, a linguagem poética como ruína da língua e outras perspectivas, através do variado leque de poetas lidos, relidos e colocados em discussão. Os versos de Umberto Saba, Eugenio Montale, Cesare Pavese, Giorgio Caproni, Vittorio Sereni, Mario Luzi, Edoardo Sanguineti dialogam entre si, na medida em que foram reunidos neste volume, em contínua tensão – mais ou menos conflituosa. E são colocados ao lado de outras tantas operações, que trazem ainda os versos de Carlos Drummond de Andrade, Murilo Mendes, Marco Lucchesi, passando por Dante Alighieri, Furio Iesi, Gabriele D'Annunzio, Heidegger, Giorgio Agamben, Jean-Luc Nancy, Massimo Cacciari, Marc Augé... Sem dúvida, esta é uma amostra considerável da produção poética italiana, ao longo do século XX, porém, não é a única possível. É certo que seria uma tarefa impossível, num único encontro, dar ainda conta de outros poetas como Dino Campana, Giuseppe Ungaretti, Camillo Sbarbaro, Pier Paolo Pasolini, Antonio Delfini, Franco Fortini, Andrea Zanzotto, Paolo Volponi, Giovanni Giudici, Attilio Bertolucci, Elio Pagliarani e outros mais, que não puderam ser contemplados por razões de tempo e logística. Por isso, fica aqui registrado, acima de tudo, o compromisso de manter e aprofundar os estudos nesse campo nos próximos anos.

O objetivo maior do congresso internacional *Arquivos poéticos: desagregação e potencialidades do Novecento italiano*¹ foi o de propor um espaço

¹ Para maiores detalhes sobre o evento, veja o site disponível em: <<http://potencialidadesda-poesiaitaliana.blogspot.it>>.

profícuo para a reflexão e o debate sobre a poesia italiana moderna e contemporânea, no panorama acadêmico brasileiro. Para tal, foram convidados professores de universidades brasileiras, que pudessem operar tanto no plano mais específico da literatura italiana quanto num outro mais transversal, colocando a literatura italiana em contato com outras, em particular a brasileira, e professores de universidades italianas, para uma maior discussão e estabelecimento de pontes de contato reais entre as pesquisas realizadas e as em andamento, em ambos os países. A cada palestrante, partindo da sua especificidade, linha teórica e autores mais ou menos caros, foi dado o desafio de refletir, sobretudo, a partir das duas palavras-chave presentes no título: *desagregação* e *potencialidades*. Para uma poesia que conta com uma grande tradição lírica, a problemática central do evento foi como pensar esse desatar dos fios, os desdobramentos desses fios e, enfim, os plurais rearranjos que a contemporaneidade pode oferecer.

As discussões realizadas ao longo do encontro, realizado em março de 2014, pelo Departamento de Língua e Literatura Estrangeiras e pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura, da Universidade Federal de Santa Catarina, com o apoio do CNPq e da CAPES, agora podem ser compartilhadas com outros professores e pesquisadores.

A presente coletânea reúne as palestras dos professores convidados, apresentadas e entregues às organizadoras. Este volume pretende ser um registro, não totalizante, das trocas e discussões realizadas ao longo dos dias do evento. É importante lembrar que, graças ao apoio dado pelas agências de fomento, as falas, durante o evento, tiveram tradução simultânea, do português para o italiano e do italiano para o português, facilitando ainda mais o entrosamento dos participantes. Do mesmo modo, para dar continuidade à interação e troca intelectual, cultural e linguística, os nove ensaios podem ser lidos tanto em português como em italiano (ver o volume *Archivi poetici*), ficando a escolha a critério do leitor. O texto introdutório é assinado pelo Prof. Fabio Pierangeli, da Università di Roma Tor Vergata, a quem agradecemos pela gentileza e parceria com a UFSC desde 2010.

O conjunto plural e singular dos autores aqui reunidos, Enrico Testa (Università di Genova), Prisca Agustoni (UFJF), Patricia Peterle (UFSC), Lucia Wataghin (USP), Alfredo Luzi (Università di Macerata), Silvana de Gaspari (UFSC), Aurora Fornoni Bernardini (USP), Susana Scramim (UFSC), Sérgio Medeiros (UFSC), oferece um amplo cenário das múltiplas entradas nesse campo fascinante que é o da poesia italiana.

As organizadoras agradecem a toda a equipe de alunos da graduação e da pós-graduação que cooperou com o evento e à equipe de tradutores e revisores que tornaram possível este volume. Agradecem, ainda, o auxílio dado pelas agências de fomento à pesquisa – à Capes e ao CNPq, que vêm apoiando e contribuindo para o crescimento da área de italianística no Brasil, e têm incentivado grande parte das pesquisas – ao Departamento de Língua e Literatura Estrangeiras, à Pró-Reitoria de Pós-Graduação e à de Pesquisa, além do Programa de Pós-Graduação em Literatura da UFSC.

As organizadoras

“*Mentre mi dileguo*”: o eu lírico, o outro,
a “*corrente impetuosa / di frammenti di sogni*”

Fabio Pierangeli

La carta é o título da poesia de abertura da antologia *Azzurro elementare. Poesie 1992-2010*, lançada pela BUR, por um dos poetas mais interessantes das últimas gerações, Pierluigi Cappello (1967):

*Resta la carta mentre mi dileguo
specchio di me ma che non è me stesso
rimedio oppure tedio quando intesso
trame di me scrivendomi e m'inseguo*¹

Os versos ficam, o poeta desaparece. Imprimiu o seu rosto, como em um espelho, entregando-se, eterno narciso, a uma possível alteridade, mesmo que o “outro” fosse apenas seu potencial leitor. Pode dizer ser ele mesmo ou não sê-lo completamente; gira em torno de uma trama, conhece a urdidura, sente seu tédio e também prevê o remédio. Em um tédio indolente, esperando, como na viagem montaliana, um imprevisto.

Versos sugestivos de Cappello, convenientes para introduzir o tema central do congresso organizado, com inteligência e dedicação, por Patricia Peterle e Silvana de Gaspari, segundo o *imput* do ensaio introdutório de Enrico Testa, tão sábio quanto límpido em marcar os nós teóricos e linguísticos centrais da modernidade, não somente literária, mas também cultural, de forma geral.

Os poetas que atravessam o século XIX tendo, ao centro, numa escala europeia e mundial, o magnífico Hölderlin-Scardanelli e o sumo Leopardi que, contudo, com *La ginestra* e *Il tramonto della luna*, mostrava muito claramente outras vias percorráveis, voz no deserto (*il fiore del deserto*), substancialmente inaudível, e encontram o ponto de irradiação do século XX em Pascoli, excelências em Saba, em Ungaretti, em Montale, em Pavese, em Sereni (para citar os autores discutidos aqui com seus companheiros

¹ CAPPELLO, Pierluigi. *Azzurro elementare. Poesie 1992-2010*. Milano: BUR Contemporanea, 2013, p. 17.

brasileiros), para se ater longamente no universo poético de Giorgio Caproni, e encontrar, em Mario Luzi, uma possível via alternativa que contemple, em um “*viaggio terrestre e celeste*”, metas ideais, avistadas como horizonte ao longe, invocando a poesia a fim de que ela volte a se colocar como guia para o homem entediado e perdido dos nossos tempos.

Percurso centrado no lirismo do sujeito, na sua capacidade de ouvir (“*se polve e ombra sei, tant’alto senti?*”), complicada por uma relação sempre mais crítica com a realidade, tanto que modifica a linguagem (recuperemos o célebre ensaio de Contini sobre a língua em Pascoli), fazendo dela, por vezes, balbúcio de uma criança ou de um adulto em estado de confusão e regressão.

Testa escreve, sustentando o seu discurso a partir de um observatório cognoscitivo da história do pensamento, da filosofia, mas mantendo rente o foco na expressão própria da poesia, a linguagem:

Segundo alguns intérpretes, mesmo a poesia lírica, que é também o gênero em que há a preeminência do sujeito e em que, em termos leopardianos, toma forma a “expressão livre e direta de todo sentimento vivo e bem sentido do homem”, apresentaria, entre seus versos, uma pessoa não unitária, mas marcada por uma íntima difração: “A poesia tem [...] desde sempre feito da alienação a condição normal do ato de palavra. Ela é um discurso em que o *Eu* não fala, mas recebe de outro lugar a sua palavra (palavra ‘inspirada’, em que o espírito, o ‘sopro’ vem diretamente à linguagem)”: Musa, Amor, Deus ou Beatriz, quem dita a palavra poética é, segundo uma antiga tradição ocidental, sempre um outro que não coincide com o sujeito da linguagem. Um desdobramento interior, por sua vez, imbricado pela – tão óbvia quanto fundamental – não coincidência entre eu textual e eu empírico ou, para ser ainda mais claro, entre o eu da poesia e o eu individual do autor.

Motivos, entendidos bachtinianamente e spitzerianamente, prototemas arquetípicos operantes em um paradoxo epocal, no qual o indivíduo parece estar sempre mais sozinho, podendo, telematicamente, colocar-se em contato com qualquer um, na esfera do mundo conhecido.

Como Testa retomou várias vezes, juntamente a outros estudiosos:

Na história da poesia italiana do século XX, um momento importante em que se questiona a pessoa poética, determinada por várias razões e motivos (atenção ao evento externo, adoção sempre mais frequente da língua falada, exigência de se confrontar com as mudanças históricas e sociais, recurso a estruturas compositivas de tipo dramático e narrativo), se dá, como dito em outros momentos, por quem escreve e por outros estudiosos, por volta dos anos 60. Nessa década (um pouco antes e um pouco depois, por certo

período, mas também em seguida), o incômodo, normalmente declarado, em relação às tradicionais coordenadas da escritura lírica e às suas ramificações simbolistas e herméticas, é nítido e evidente. E não só determina, como é sabido, a criação, em poesia, de personagens autônomos e distintos, muitas vezes intérpretes com discursos bem caracterizados, mas envolve ainda o estatuto do eu que continua, em alguns momentos, às voltas com as segundas vozes ou com o alter ego ou seus antagonistas, que “falam” nos versos.

Uma “difração dos parâmetros do ‘lirismo’”, da qual o prestigiado linguista, ensaísta, poeta ele também, segue os rastros, com Caproni, Sanguineti, Pasolini e, de certo modo, Sereni (com as devidas diferenças evidenciadas por Prisca Agustoni), no centro do discurso, realçando forças opostas, em uma luta poética com êxitos diversos, entre vanguardas, retornos às tradições, aproximações a linguagens populares, em uma tentação da anulação niilista de toda definição do eu, a lembrada *Cognizione del dolore* de Gadda, que trovejava, no final da década, *L’impossibilità a dire: Io*, contrabalanceada pelo emergir do que Testa, com persuasão, define, sinteticamente, terceira pessoa.

Uma lição de método: chega-se à definição, testando-a através dos indícios transmitidos pela linguagem (gramática e estilo), na qual se esconde o ponto de vista sobre a realidade do autor, consciente ou não.

O inefável e o improvável, por afasia, como para *L’Innommable* de Beckett, “com a sequência de perguntas que embaralha, do início ao fim, as coordenadas do nosso ser no mundo: ‘E agora, onde? Quando? Quem? Sem me perguntar. Diria eu’. Mais uma vez, pessoa espaço e tempo vão ao encontro de uma dissolução, portanto, ‘sim, é ali, não se sabe quem, não se sabe onde’”, tornam-se nuances de uma mesma busca, inquietos de um mesmo edifício que, quem sabe, se esbarram cotidianamente, mas não se conhecem.

Entre o nenhum e o qualquer um, se insinua a possibilidade de entrever um guia com autoridade, o outro, o terceiro, que caminha ao seu lado, não resolvendo o problema: se se trata de uma sombra maligna ou de um anjo. Não por acaso, Testa cita o Deleuze de *Crítica e clínica*: “[...] a literatura só começa quando nasce em nós uma terceira pessoa que nos destitui do poder de dizer Eu”.²

“*Fra l’ultima parola detta / e la prima nuova da dire / è lì che abitiamo*”: versos que ocupam o espaço da contracapa da antologia de Cappello, com o eu que se transforma e procura apoio no nós do ser poesia, do abraço

2 DELEUZE, Gilles. *Crítica e clínica*. Tradução Peterl Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 1997, p. 13.

possível com os outros que são e que somos; tomara também nos objetos ou no que resta da natureza. No acinzentado das cidades e das existências sem razão, a sua aparição permanece uma verdadeira e própria epifania, como nos festivos limões de Montale ou nos fios de grama de Caproni, nos quais reside um respiro surpreendente, improvisado e impetuoso, de comoção difícil de censurar na elucubração bizarra do intelectualismo de vanguarda.

Não imune a essa sensação, nos parece também o Testa poeta. Agrada-me citar, em homenagem aos estudiosos da nossa tradição poética italiana no Brasil, de *Ablativo*, traduzido para o português pelos organizadores do congresso: Patricia Peterle, Silvana de Gaspari, Andrea Santurbano, publicado por Rafael Copetti Editor:

o cãozinho na corrente
o gato perseguindo a lagartixa
as sempre-vivas floridas no barranco
o pôr-do-sol na vidraria...
Quadros comuns.
Mas, então, por que nos enternecem
até as lágrimas?
Talvez porque ali brilhe
algo de nosso e de perdido
que voou veloz por entre as sombras? ³

Não poderia ser algo de consistente a se esconder nessas pequenas aparições, um dom, a *Res amissa* de Caproni? Se se aceita que este volume não somente seja o último, mas uma espécie de testamento, cultivado no grão das palavras, colhido na longa carreira do poeta tosco-ligure,⁴ a poesia do *Novecento* assume uma outra perspectiva.

E, ainda caproniana, me parecem as “orações ao verde”, de Testa, na sua *Gramática*, que parecem, não pedidos, mas vigias, no tempo do egoísmo arrogante das nossas reuniões, como “corrente impetuosa / de fragmentos de sonhos”. No inferno o que não é inferno, como escrevia Calvino, no fim de *Cidades invisíveis*. Com curiosidade e atenção é necessário dar-lhes espaço quando acontece, impetuosamente.

Também para Peterle, um ponto de chegada para o amálgama da poesia com os lugares, pode ser observado na obra poética de Giorgio Caproni,

³ TESTA, Enrico. *Ablativo*. Tradução Patricia Peterle, Silvana de Gaspari, Andrea Santurbano. São Paulo: Rafael Copetti Editor, 2014, p. 13.

⁴ Expressão que indica a relação de Giorgio Caproni com a região da Toscana, por ter nascido em Livorno, e com a Ligúria, por ter adotado Gênova.

passando por Leopardi e por alguns poetas brasileiros. Reconnectando-se aos estudos de Testa sobre Caproni, Patricia Peterle tem, ao centro, a cidade de Roma, para chegar ao coração da temática do congresso:

Nem transcendência nem imanência, o espaço da porosidade, onde as coisas *acontecem*, é aquele, justamente onde há atrito, contato, o da relação; e para haver uma relação é necessário o outro. A centralidade do eu é aqui colocada em xeque. Em *Metamorfoses* (1944), – interessante saber que um exemplar desse livro faz parte da biblioteca pessoal de Caproni – Murilo Mendes já anuncia essa perda em “Estudo para o caos”: “Procurei meu rosto, não o achei. / Depois a treva foi ajuntada à própria treva”. Se todo elemento de cultura é um elemento da barbárie, a perda da centralidade desse eu na poesia é um sintoma das muitas identidades que se buscaram e que fracassaram. O ideal das identidades gera exclusão, pois tende a ver e reconhecer o que é *semelhante*. As experiências do século da barbárie colocam em jogo, portanto, tanto essa busca quanto o próprio sujeito dela.

O traço da epistemologia nietzschiana e benjaminiana reafirma-se como um rio cársico na poesia de Luzi. Mas o poeta toscano reage à hipótese da morte de Deus e do fim da visão platônico-cristã, colocando-se em uma posição *intersticial* – segundo a plurissemântica definição de Alfredo Luzi: “na qual a experiência da escrita ocupa o espaço entre física e metafísica, e o tempo entre tornar-se e ser” –, entrevê, nos detritos, descritos com precisão, nos poetas trazidos para o congresso, fundamentos invisíveis, dos quais se pode partir de novo. Se a metafísica pareceria inatingível, também na exaltação da luz, da beleza, da arte, sobretudo em *Viaggio terrestre e celeste di Simone Martini*, a poesia é evocada para resistir à fragmentação e “a manter a fé em seu papel de testemunho da vivente contrariedade do real, salvando os fragmentos de história do nada e transformando-os em elementos fundantes de um *canto salutare*”.

Também no ensaio de Alfredo Luzi, é evidenciado o pensamento e a estética do poeta a partir da construção de uma minuciosa rede verbal, que tem como centro uma dialética, expressa por dois polos opostos: fragmento e fundamento, e o seu relativo levantamento de sinônimos. De *La barca* (1935) até *Viaggio terrestre e celeste di Simone Martini* (1994), já estão presentes as primeiras provas em pares de núcleos isotópicos, que correspondem à oposição individuada, “determinando assim uma dupla polaridade semântica da escrita que oscila entre ‘dispersão’ e ‘condensação’”, em uma série notável de variantes.

Um fundamento metafísico, recuperado ao menos como intenção, liberando da estala conoscitiva. Visão a se colocar em dialética, por oposição, com a expressão de Berardinelli, citada no início da reflexão de Sergio Medeiros sobre a figura do poeta nos romances de D'Annunzio:

Não estou convencido se sei o que podemos entender essencialmente por poesia. Mesmo porque definir “essencialmente” algo requer uma fé nas “essências” que eu não tenho. Quando falamos de poesia, entendemos um espaço que se define continuamente no interior do sistema dos gêneros literários. Assim, parafraseando e invertendo um dito de Pasolini (segundo o qual “a prosa é a poesia que a poesia não é”), eu poderia dizer que a poesia é também aquele tipo de prosa que a prosa não consegue ser. As fronteiras da poesia como gênero literário se dilatam e se restringem de acordo com a atitude de cada autor (nas diversas situações ou contingências históricas), que inclui ou exclui da linguagem poética aquilo que também pode ser dito (e é dito) em outros gêneros literários.

Nessas tentativas, na epifania muitas vezes inconsciente de “uma terceira pessoa”, anjo incógnito, limpa-chaminés, ou talvez objeto da memória, a poesia se aproxima da prosa, justamente no âmbito mais caro à lírica da mais alta tradição italiana. Isso é discutido por Lucia Wataghin, na sua fala sobre as presenças femininas que, de Lina, de Saba, chegam mais uma vez a Caproni, com as inesquecíveis Rina e Annina, através de tangências casuais ou diretas, fruto, às vezes, de um olhar renovador da tradição, inclusive a *stilnovista*, na sempre válida teoria de vasos comunicantes no grande universo da poesia, capaz de incidir perfis no mármore da realidade. Também nesse caso, a relevância metodológica se alinha à minuciosa pesquisa textual, em um confronto cauto, pertinente, exaustivo.⁵

Uma terceira pessoa qualificada em outras experiências poéticas, o ambíguo e esplêndido tu-eu montaliano, rico de êxitos e nuances, do detrito marinho ao anjo da salvação, talvez ocasionais, fundados por outros dados de partida, religiosa, para Rebora e em um certo Ungaretti, de um realismo, aberto ao que resta do povo nos dialetais, apoiada por uma

5 Por muitos aspectos, escreve Wataghin, “pode-se falar de tangências entre Saba e Caproni: não apenas pelo abandono de tons áulicos ou pela aproximação do léxico ao cotidiano e ao prosaico, mas também pela “facilidade’ mélico-prosaica” que, em ambos, se conjuga com “um psicologismo extremamente complexo e confuso”, pelo uso da métrica e da sintaxe em função de contrapeso, como se fosse um tipo de correção em direção à lírica do léxico cotidiano; pela importância e pela natureza da rima “fácil”, porém, surpreendente e rica de significado (ambos dedicam reflexões aprofundadas em relação às funções da rima e a fazem de tema em algumas poesias).”

reação ao pascolismo de alguns *vociani* e *frammentisti*, no Pavese formigante de pessoas e de profissões (incluído o dos de “pernas para o ar” e dos vagabundos) de *Trabalhar cansa*. O escritor *langarolo* é objeto da análise de Susana Scramim, na sua peculiaridade mais específica, o aflorar do mito e dos seus arquétipos ancestrais dentro da realidade mais concreta, já no primeiro amadíssimo livro, exatamente *Trabalhar cansa*, com a emblemática poesia *Mito*, onde as idades do homem só e as da história (de algum modo voltamos a Hölderlin) se confrontam sugestivamente. Através da lição de Furio Jesi, de Kerényi e de Jung, a estudiosa constrói um paralelo com Murilo Mendes, presente juntamente a Marco Lucchesi em um outro ensaio já citado, justamente sobre a ideia de nascimento da civilização, a partir da imaginação mitológica e mitográfica.

De Montale tratam Silvana de Gaspari (Montale e Dante) e Aurora Bernardini (Drummond de Andrade e Montale, com afinidades muitas vezes surpreendentes), recordando uma tradição preponderante na poesia italiana, mas, sobretudo, ilustrando um dos temas centrais do poeta lígure, que treme subterraneamente na sua poesia, e recorda o papel, em todos os tempos, mas, especificamente, nos anos difíceis do *Novecento*, quando se poderia sobreviver ao tempo somente se “nascesse por milagre”. Segundo Montale, o artista não pode se perder atrás de modismos, ele deveria se manter fiel ao seu próprio eu poético. Contudo, o problema filosófico permanece idêntico: o que distingue um eu poético, qual a sua autêntica identidade, qual o seu papel na sociedade dos homens? Mesmo se a poesia é, geralmente, o fruto da solidão e do crescimento do poeta, escreve de Gaspari, nem por isso deve se fechar em si e para si: “inclusive porque há poesias que são feitas para serem apresentadas em praça pública, diante de uma multidão, que não se preocupa em decifrá-las, mas que para e se volta para ouvi-las, atribuindo-lhes o espaço que elas merecem, já que o destinatário da obra poética é imprevisível.”

Uma outra linha, minoritária, no *Novecento* poético, é a inexoravelmente apagada ou pelo suicídio (Carlo Michelstaedter, mas também, por exemplo, Antonia Pozzi e, em parte, Amelia Roselli) ou pelas guerras mundiais ou coloniais (penso em Slataper e Berto Ricci), para citar autores sobre os quais tive a oportunidade de refletir. É Michelstaedter, citado por Prisca Agustoni, cuja vida termina em 1910, muito cedo, com somente 23 anos, parece-me, o emblema de uma poesia esmagada pelos acontecimentos, demasiadamente alta para sobreviver no ninho pascoliano, entre as

nostálgicas memórias dos queridos extintos, nos jogos cultos e citacionistas da parábola vanguardista, pós-modernista ou do refluxo sentimental.

Um modelo poderia vir, não por Beckett (seja-nos permitido o anacronismo), mas por Ibsen, pelos textos inspirados pelas alturas e pelas profundidades do mar e das montanhas, com Brand, o homem dos grandes desafios, como Carlo Michelstaedter intui, tirando-o da sua obsessão protestante: “Ibsen quer do homem que ele saiba romper a cerca de mentira que o aperta, que saiba querer a sua verdade, que saiba fazê-la triunfar; ele deve combater a mentira que está nele e educar a vontade”.⁶ Pensemos na dinâmica imagética da poesia mais madura de Michelstaedter, *I figli del mare*, de claro caráter ibseniano na grande metáfora da água: os versos opõem o porto seguro à fúria da tempestade, que é o verdadeiro porto, às lutas com a vida, para os dois protagonistas, nórdicos e crísticos, Itti, clara referência ao símbolo cristão do peixe, e Senia, a estrangeira e a lua pagã.

O itinerário poético, como também o de maturação intelectual e humana do rapaz de Gorizia, com a monografia que se tornou um clássico da filosofia e do pensamento do século XX, *La persuasione e la rettorica*, chega a indicar uma única via a ser percorrida, através da ideia sublime do flamejamento, do fazer de si mesmo chama, onde o combustível sempre mais rapidamente eficaz alimenta a ansiedade de absoluto, dentro da instabilidade do instante. No eixo metafórico viagem-vida, fosso e tempestade, procura de uma companhia, necessidade de encontrar sozinho a estrada, em direção ao alto e dentro dos abismos, se desenrola, não somente nas poesias, a visão do mundo do *goriziano*. O homem deve construir para si uma via para “conseguir viver”, não para se mover entre os outros, não para pedir prêmios, para participar dos conchavos dos malvados, ou seja, não para participar da sociedade nos seus interesses egoístas, às custas de ficar sozinho no deserto, homem a quem o mundo inteiro diz não. “Esta sua razão quer conhecer a ela mesma e, em si, tudo, com isso, quando aparecer a meta, verá com olhos claros que a sua meta é você mesmo, como é o princípio assim é o fim, e a sua força irá conflagrar em chama luminosa

6 O juízo é expresso em uma reflexão sobre Tolstói (usa-se a grafia de Michelstaedter) já publicado por Gaetano Chiavacci. In: MICHELSTAEDTER, Carlo. *Opere*. Firenze: Sansoni, 1958. Cita-se da recente edição de escritos vários de Sergio Campailla, que organizou a iluminante introdução a MICHELSTAEDTER, Carlo. *La melodia del giovane divino*. Milano: Adelphi, 2010, p. 207. “Ibsen vuole dall'uomo che egli sappia rompere la cerchia di menzogna che lo stringe, che sappia volere la sua verità, che sappia farla trionfare; egli deve combattere la menzogna che è in lui ed educare la volontà”.

na perpétua serena imobilidade do seu espírito.”⁷ A meta entrevista é um reino livre da força da gravidade, ao qual se almejaria chegar, nas *Poesie*, diferentemente da ascética convicção de *La persuasione e la rettorica*, em companhia de uma presença feminina, de um lado guia, do outro guiada, quase arrastada, dentro do vórtice do desafio.

Na V estrofe de *I figli del mare*, parece ouvir ressoar o sino pascoliano, a voz que adverte sobre um retorno à ordem burguesa, dentro dos laços afetivos da família e da sociabilidade, nos quais os termos “doces e queridas coisas”, designam a sufocante, lânguida, melancolia, colocada nas portas de um vazio geracional, do qual se quer desativar a dor do rasgo e da rebelião. Uma afetividade, ligada ao culto dos mortos, pronta para sufocar as aspirações dos jovens, onde quer que estas se apresentassem com instâncias demolidoras de uma ética construída sobre a mentira e sobre o compromisso. A via para se reencontrar é árdua. Se Senia é tentada pela resignação e abaixa a cabeça, quem sabe com tímidos acenos crepusculares e corazzinianos, Itti a conduz em direção a uma estrada sem o pascoliano “bordão”, do qual deve necessariamente emergir a coragem de navegar, assumido todo o peso da própria dor. Os versos configuram-se, muito claramente, como o resultado poético do pensamento que ia amadurecendo em *La persuasione e la rettorica*. Abandona a triste praia, exorta Itti, e no mar serás sereia:

*Se t'affidi senza timore
ben più forte saprò navigare,
se non copri la faccia al dolore
giungeremo al nostro mare.*

*Senia, il porto è la furia del mare,
è la furia del nembo più forte,
quando libera ride la morte
a chi libero la sfidò.*⁸

Não por acaso, Prisca Agustoni cita Michelstaedter como paradigma da busca da persuasão, da autenticidade do eu, uma das últimas tentativas de amarrar o eu às fronteiras das colunas de Hércules, para navegar próximo dos limites e do precipício, verdadeiro além-outro. A evidência

7 MICHELSTAEDTER, Carlo. *La melodia del giovane divino*, op. cit., p. 59. “Questa tua ragione vuol conoscere se stessa e in sé ogni cosa, per cui quando a te apparirà la meta vedrai con chiari occhi che la meta di te sei tu stesso e come è il principio così è la fine, e la sua forza conflagrerà in fiamma luminosa nella perpetua serena immobilità del tuo spirito.”

8 MICHELSTAEDTER, Carlo. *Poesie*. Milano: Adelphi, 2010, p. 84.

do trágico na história realça o nível da pergunta. Se, por um lado, Patricia Peterle pode evocar o célebre axioma de Adorno sobre a impossibilidade da poesia, depois do extermínio nos campos de concentração nazistas, os testemunhos poéticos de quem combateu pela ilusão de ter uma pátria ou foi mártir ou prisioneiro da sádica violência, restam, inegavelmente, entre os mais altos de sempre. Agustoni nos lembra como a poética de Vittorio Sereni se liga aos cruciais eventos bélicos vividos pela geração dos anos difíceis (o celebrado *Diario di Algeria*), para ter o seu êxito maior com *Gli strumenti umani*:

Esta sensação, expressa na citação retirada da sua terceira e importante antologia *Gli strumenti umani*, publicada em 1965, de defasagem entre si e o momento histórico no qual vive, é um *continuum* no seu trabalho com as palavras e as ideias, e constitui um dos traços marcantes de uma obra que espreita o século XX, o atravessa carregando dignamente as próprias feridas – não apenas biográficas, mas poéticas, como veremos mais à frente – e sai mudado, modificado, sempre alerta e atento ao “*trepido vivere nei morti*”. Uma sensação, diríamos, de não compartilhamento, de estranhamento, um sentir-se “em atraso”, na fronteira, exatamente, entre dois movimentos – o do eu, que nos leva, talvez, ao limiar da autenticidade em direção às vertigens da plenitude existencial, assim como descreveu, em 1910, Michelstaedler, no seu esplêndido e intenso ensaio *La persuasione e la rettorica* – e os do tema da existência, assim como é, no seu contexto histórico pouco reconfortante, que nos conduz através do abismo da alienação de nós mesmos, o perigo do escorregador em direção ao vazio, um vazio incolor, impossibilidade de aderir à vida e as inseguras certezas baseadas nos valores consumistas propagados pela modernidade do “boom” econômico do pós-Segunda Guerra Mundial.

Assim, Sereni representa uma “saída italiana, mas de respiro universal”, à indicação proposta por Enrico Testa, consciente da impossibilidade de uma lírica totalizante, “*il soggetto lirico è sottoposto ad una messa in questione radicale delle sue pretese assolutistiche*” e obriga portanto a uma revisão “em negativo” da capacidade da voz lírica – única e concentrada sobre si mesma – em carregar verdade, beleza, sentido ou algo que se aproxime de um desses objetivos ideais da lírica.”

Como dizer que a lição de Michelstaedter não pode ser imitada nos dias de hoje, se não, quem sabe, com uma “teologia negativa” ou, mais normalmente, de negação, das prerrogativas do absoluto, com raras exceções.

Por outro lado, nos últimos anos, assistimos a uma tal progressão de escrituras poéticas, de livros editados, de circulação de versos através da internet, que toda tentativa de sintetizar a efetiva relevância da poesia na

sociedade é vã. As prestigiadas coleções dos editores históricos não são mais o único púlpito de circulação oficial da mensagem. Entre as miríades de livros absurdos, cheios do sentimental eu lírico, empenhado em um jogo de pensamentos que se autodefine poesia, sem nenhum respeito pela seriedade da comunicação imposta por séculos de alta tradição, encontram-se pérolas de valor absoluto que o saturado mercado de mil poetas para dez leitores confina a publicações quase que clandestinas.

A poesia estará nas estradas, como intitula o volume de um desses poetas, Rocco Auciello, impetuosamente, para além e acima dos nossos conhecimentos. Então, não devemos parar, como neste volume, de nos interrogar sobre a poesia, ou sobre o que mais nos está no coração, hoje e sempre.

Tradução Silvana de Gaspari

A entrada do terceiro. Pessoa, língua, poesia¹

Enrico Testa

1.

Dizer que a escritura literária é, pelo menos em parte, e evitando incôngruas generalizações, um interrogar-se sobre a categoria de pessoa, entendida na sua mais simples acepção de sujeito ou identidade, não é certamente algo dos dias de hoje. É impossível arrolar uma lista de textos que, desde o século XIX, certificam o abandono de uma noção do eu sólida e fundamentada em indiscutíveis bases, fazendo do eu uma problemática e um elemento de crise. Para tal, é suficiente pensar em alguns episódios capitais do mais inquieto romantismo alemão (dos memoráveis contos de Hoffmann à dupla terminal de Hölderlin-Scardanelli), na operação “perfeitamente dobrada e que se desdobra”, realizada pelo homem do subsolo do Dostoiévski² ou, ainda, no apólogo sobre o estado larval ao qual o eu é reduzido (morto – ressurgido – morto novamente), apresentado por Balzac em *Coronel Chabert*. E, em tempos mais recentes, chega-se à declarada aversão – uma verdade investida – do eu (“o mais lúrido dos pronomes!”), expressa por Carlo Emilio Gadda, no romance *Cognição da dor*.

Segundo alguns intérpretes, mesmo a poesia lírica, que é também o gênero em que há a preeminência do sujeito e em que, em termos leopardianos, toma forma a “expressão livre e direta de todo sentimento vivo e bem sentido do homem”,³ apresentaria, entre seus versos, uma pessoa não unitária, mas marcada por uma íntima difração: “A poesia tem [...] desde sempre feito da alienação a condição normal do ato de palavra. Ela é um discurso em que o *Eu* não fala, mas recebe de outro lugar a sua palavra

(palavra “inspirada”, em que o espírito, o “sopro” vem diretamente à linguagem)”:⁴ Musa, Amor, Deus ou Beatriz, quem dita a palavra poética é, segundo uma antiga tradição ocidental, sempre um outro que não coincide com o sujeito da linguagem. Um desdobramento interior, por sua vez, imbricado pela – tão óbvia quanto fundamental – não coincidência entre eu textual e eu empírico ou, para ser ainda mais claro, entre o eu da poesia e o eu individual do autor.

Mesmo com todas as possíveis distinções, em que ressoam perceptíveis ecos órficos, e mesmo com as várias prospecções estratigráficas da pessoa enxertada no discurso poético, permanece, contudo, o fato de que é o sujeito poetante que se apresenta, segundo a conhecida definição hegeliana, “como centro e conteúdo real próprios da poesia lírica”.⁵ Um tipo de escritura em que o eu cessa sobre si “como interioridade” e fala de si de uma forma pessoal, elegendo como ponto arquimédico não um evento qualquer, mas “o estado de ânimo que se reflete”. O poeta lírico, “em contraste” com o “mundo externo”, “se encerra, partindo dele, no seu interior, numa totalidade autônoma de sentimentos e representações”. Um sentido, ou aspiração, de totalidade, que segue os mesmos passos da encenação da relação entre indivíduo e realidade (até desaguar em Baudelaire, com a recusa dessa última) e, por conseguinte, com o constante evidenciar, por meio do predomínio do primeiro polo da relação, do aspecto egocêntrico da escritura.⁶

Essa figura lírica da pessoa poética, monológica, tonalmente decidida e gramaticalmente inabalável, apesar dos movimentos estilísticos às vezes “baixos” e temáticas também negativas, ou criticamente dirigidas ao mesmo eu representado, não é, contudo, a única. Outras fisionomias, pouco a pouco, apareceram (já na poesia inglesa do século XIX, com a estrutura do “monólogo dramático” de Robert Browning), menos ancoradas na costa narcisista, a partir da qual tomam o primeiro impulso, mais complexas ou “fissuradas” pelos dados heterogêneos e por uma variada série de relações com dimensões e elementos (mundo, história, dramas, fantasmas, nomes próprios e sinais do “concreto”), antes praticamente impensáveis. Em suma,

1 Todas as citações no corpo do texto foram traduzidas diretamente do ensaio em italiano, só não foram traduzidos fragmentos de poemas e versos para não se perder a análise proposta pelo autor. [NT]

2 GIVONE, S. *Dostoevskij e la filosofia*. Roma-Bari: Laterza, 2006 (primeira edição 1984), p. 106.

3 LEOPARDI, G. *Zibaldone di pensieri*. Edição crítica comentada e organizada por G. Pacella. Milano: Garzanti, 1991, vol. II, p. 2351 (n. 4234).

4 AGAMBEN, G. *Introduzione*. In: VALÉRY, P. *Monsieur Teste*. Milano: Il Saggiatore, 1980, p. 20.

5 HEGEL, F. *Estetica*. Milano: Feltrinelli, 1978; citações das páginas 1479 e 1372-73.

6 Sobre gênero egocêntrico na poesia moderna, ver MAZZONI, G. *Sulla poesia moderna*. Bologna: Il Mulino, 2005, em particular p. 203-205. Sobre o sujeito lírico, ver os ensaios publicados em RABATÉ, D. (Org.). *Figures du sujet lyrique*. Paris: Presses Universitaires de France, 1996.

uma “pessoa” diferente, uma identidade em precário equilíbrio ou em clamante crise, um sujeito sempre a ponto de se perder no embate com o que é opaco, hostil ou ironicamente familiar, distinto de si.

Na história da poesia italiana do século XX, um momento importante em que se questiona a pessoa poética, determinada por várias razões e motivos (atenção ao evento externo, adoção sempre mais frequente da língua falada, exigência de se confrontar com as mudanças históricas e sociais, recurso a estruturas compositivas de tipo dramático e narrativo), se dá, como dito em outros momentos, por quem escreve e por outros estudiosos, por volta dos anos 1960.⁷ Nessa década (um pouco antes e um pouco depois, por certo período, mas também em seguida), o incômodo, normalmente declarado, em relação às tradicionais coordenadas da escritura lírica e às suas ramificações simbolistas e herméticas, é nítido e evidente. E não só determina, como é sabido, a criação em poesia, de personagens autônomos e distintos, muitas vezes intérpretes com discursos⁸ bem caracterizados, mas envolve ainda o estatuto do eu que continua, em alguns momentos, às voltas com as segundas vozes ou com o alter ego ou seus antagonistas, que “falam” nos versos.

Objeto das páginas a seguir é, justamente, essa segunda modalidade de possível difração dos parâmetros do “lirismo” (categoria talvez mais congruente, pela sua estereotipia de fórmulas, de “poesia lírica”). Para tal, e para isolar possíveis traços da pessoa na poesia, elege-se aqui a perspectiva de tipo linguístico, em detrimento de outras.⁹ A atenção será focada, por meio de uma série de casos notáveis,¹⁰ no que Émile Benveniste chamava, desde

7 Ver particularmente a *Introduzione*. In: TESTA, E. (Org.). *Dopo la lirica. Poeti italiani 1960-2000*. Torino: Einaudi, 2005, pp. V-XXX.

8 Esse aspecto é discutido em TESTA, E. *Per interposta persona. Lingua e poesia nel secondo Novecento*. Roma: Bulzoni, 1999, mais especificamente nas pp. 11-32.

9 Múltiplas e ativas, por exemplo, em COLANGELO, S. *Il soggetto nella poesia del Novecento italiano*. Milano: Bruno Mondadori, 2009.

10 As edições dos textos poéticos citados ao longo do texto nas notas: PASCOLI, G. *Poesie*. Organizado por L. Baldacci. Milano: Garzanti, 1974; PASOLINI, P. P. *Tutte le poesie*. Organizado por W. Siti, ensaio introdutório de F. Bandini e cronologia de N. Naldini. Milano: Mondadori, 2003; CAPRONI, G. *L'opera in versi*. Edição crítica organizada por L. Zuliani, introdução de P. V. Mengaldo e cronologia e bibliografia de A. Dei. Milano: Mondadori 1998; SERENI, V. *Segnalibro. Poesie 1951-1981*. Milano: Feltrinelli, 1982; SANGUINETI, E. *Il gatto lupesco. Poesie (1982-2001)*. Milano: Feltrinelli, 2002; SANGUINETI, E. *Varie ed eventuali. Poesie 1995-2010*. Pós-fácio de N. Lorenzini. Milano: Feltrinelli, 2010 (as três coletâneas de Sanguinetti são indicadas nas citações, ao longo do texto, respectivamente com I, II e III).

o título, em um famoso ensaio de 1958, “a subjetividade na linguagem”.¹¹ Ou, melhor dizendo, serão levados em consideração os fenômenos que fazem parte do quadro da enunciação,¹² que também instauram, no domínio da escritura, uma situação de discurso e que acentuam a relação de palavra com o *partner*, “seja ele real ou imaginado, individual ou coletivo”.¹³

É um repertório de fenômenos tão vasto que compreende, em primeiro lugar, os índices de pessoa (os pronomes e a relação *eu-tu*) e os índices de exposição (demonstrativos, advérbios e adjetivos com função espaço-temporal, como *qui* [aqui] e *ora* [agora], por exemplo, que se aproximam pela propriedade de se definirem somente em relação à situação de discurso em que são produzidos), e as formas temporais determinadas em relação ao *ego* e às várias funções destinadas a influenciar o destinatário (locutor real ou fantasmagórico) como, por exemplo, só para citar um caso, a interrogação. E, ainda, a estrutura do diálogo, também fictício, incluindo o monólogo, e algumas modalidades fraseológicas, como *forse* [talvez], *probabilmente* [provavelmente] etc., que visam modular o fluxo, a tonalidade e os acentos do discurso.

2.

Serão examinados aqui somente alguns aspectos, em particular os dêiticos,¹⁴ do quadro figurativo da enunciação, relacionado à subjetividade na

11 BENVENISTE, É. *La soggettività nel linguaggio* [1958]. In: BENVENISTE, É. *Problemi di linguistica generale*. Milano: Il Saggiatore, 1971 [1966], pp. 310-319.

12 A distância de anos continua fundamental, tanto pela lúcida introdução ao problema quanto pela útil tabela dos índices de subjetividade linguística, o volume de KERBRAT-ORECCHIONI, C. *L'énonciation de la subjectivité dans le langage*. Paris: Armand Colin, 1980.

13 BENVENISTE, É. *L'apparato formale dell'enunciazione* [1970]. In: BENVENISTE, É. *Problemi di linguistica generale II*. Milano: Il Saggiatore 1985 [1974], p. 102.

14 Sobre os dêiticos em poesia, nos dedicamos há alguns anos no ensaio “*Sur la corde de la voix*”. *Funzioni della deissi nel testo poetico*. In: RAPALLO, U. (Org.). *Linguistica, pragmatica e testo letterario*. Genova: Il Melangolo, 1986, pp. 113-146. Uma pesquisa sobre a dêixis na poesia de Leopardi (da qual, contudo, emerge uma subjetividade ou pessoa “forte” bem diferente dos casos indagados em seguida) é conduzida em ZUBLENA, P. *L'infinito qui. Deissi spaziale e antropologia dello spazio nella poesia di Leopardi*. In: GAIARDONI, C. (Org.). *La prospettiva antropologica nel pensiero e nella poesia di Giacomo Leopardi*. Atti del XII Convegno internazionale di studi leopardiani (Recanati 23-26 settembre 2008). Firenze: Olschki, 2010, pp. 365-376. Em perspectiva gramatical, sobre a dêixis ver VANELLI, L.; RENZI, L. *La deissi*. In RENZI, L.; SALVI, G.; CARDINALETTI, A. (Orgs.) *Grande grammatica italiana di consultazione. III. Tipi di frase, deissi, formazione delle parole*. Bologna: Il Mulino, 1995, pp. 261-375; e DE CESARE, A.-M. *Deittici*. In: SIMONE, R. (Dir.). *Enciclopedia dell'Italiano*. Istituto dell'Enciclopedia Italiana: Roma, 2010, pp. 345-347.

linguagem e, portanto, à constituição da categoria de pessoa. A análise será integrada por um elemento, às vezes pouco considerado na análise, tanto do processo enunciativo quanto da textualidade poética e da trama vocal implicada nessa última pela imersão do eu e da sua tensão expressiva. Referimo-nos às interjeições, categoria de palavras invariáveis com valor de frase, usadas para expressar emoções ou estados subjetivos do falante, como recita qualquer dicionário. Luca Cignetti, corretamente, na voz dedicada às interjeições, na *Enciclopedia dell'Italiano*, as define, recuperando um estudo de Isabella Poggi, de 1995,¹⁵ como “expressões dêiticas” que, enquanto tais, requerem, para fins de interpretação, uma referência ao contexto situacional e, ainda, acrescentamos nós, à “situação de discurso”.¹⁶ Por outro lado, se o que caracteriza a enunciação é, como escreve ainda Benveniste, no *Apparato formale dell'enunciazione*, a intensificação do contato com aquele a quem se refere, as interjeições, com o seu conteúdo emotivo e com o seu estatuto bifronte (expressão de um estado do *eu* e, ao mesmo tempo, um apelo ao *tu*, quase um chamar da sua atenção, um *sentì!* [*escuta!*], expresso em forma icástica), não podem deixar de ser elencadas no catálogo dessas formas.¹⁷

Um dos momentos mais fortes, do papel jogado pelas interjeições, no traçado enunciativo do texto poético do século XX é, sem dúvida, representado por Giorgio Caproni. De fato, na sua produção, tais fenômenos linguísticos alcançam picos que, em outros textos, são dificilmente identificáveis. Pasolini foi o primeiro a falar sobre esse propósito de “possibilidade comunicativa”, que se identifica “com uma antiga figura de ‘*pathos*’

15 POGGI, I. *Le interiezioni*. In: RENZI, L.; SALVI, G.; CARDINALETTI, A. (Orgs.). *Grande grammatica italiana di consultazione*, op. cit., pp. 403-26. E também POGGI, I. *Le interiezioni. Studio del linguaggio e analisi della mente*. Torino: Boringhieri, 1981. Ao qual se soma o fundamental volume EHLICH, K. *Interjektionen*. Tübingen: Niemeyer, 1986.

16 CIGNETTI, L. *Interiezione*. In: SIMONE, R. (Dir.). *Enciclopedia dell'Italiano*, op. cit., pp. 671-674; citação da p. 673.

17 Certamente, é preciso proceder também aqui com cautela. Ainda mais em relação aos textos literários em prosa (onde, por exemplo, nos discursos diretos de romances, novelas e contos, os simuladores de oralidade têm efeito) e, em particular, aos poéticos. Porque – dito de forma muito simples – as interjeições não são todas iguais e não têm todas o mesmo teor enunciativo (basta pensar em *deh*, que já advertimos como um gesto linguístico quase engessado) e por ser o seu lugar na frase e no verso sem significado. Tomemos um exemplo clássico: Pascoli. Na sua escritura, emerge nitidamente a relevância particular que a interjeição tem quando assume a função, por assim dizer, de interromper o andamento da frase, encistando-se no discurso como um descarte vocal (e, ainda, interjeição deriva do latim *interiectio*: “ato de jogar no meio”). É o caso destes três versos de *Il saluto* (nos *Nuovi poemetti*): “*Salutò laia, il pozzo, a tutte l'ore / gemente e fresco, e la sua casa oh! tanto / e tanto amata! ma non era amore*” (p. 430).

implícita no quente ímpeto da interjeição”.¹⁸ Em tal sentido, a fase textual mais significativa é representada pela seção *I lamenti* que, desde o título, veicula explícitos aspectos vocais, dos *Anni tedeschi*, em *Passaggio d'Enea*, publicado em 1956.¹⁹ É suficiente olhar para o primeiro dos 14 sonetos, que compõem a seção (p. 115). Ele representa uma singular estrutura em anel, baseada, além da repetição da palavra-chave (“*i nomi*”) de todo o bloco macrotextual, na presença das interjeições, tanto no *incipit* do primeiro verso (“*Ahi i nomi per l'eterno abbandonati / sui sassi*”) quanto, reduplicada, no último: “*Unico frutto, / oh i nomi senza palpito – oh il lamento*”. Em geral, a ocorrência dos fenômenos interjetivos, na textualidade caproniana, apresenta duas colocações privilegiadas: incitação vocal na abertura do poema, palavra primeira e chave entoacional (esse caso repete-se outras vezes); e “queda” no meio da sequência sintática. Um exemplo desse último caso é: “*E nell'impeto chiuso ahi l'accento / ch'urge – la grande stanza della morte*” (p. 118), que também está presente no *Seme del piangere*, enquanto, no famoso soneto intitulado *1944*, tem-se, simultaneamente, presença no primeiro verso e fragmentação da linha discursiva: “*Le carrette del latte ahi mentre il sole / sta per pungere i cani*” (p. 126).

O quanto tais fenômenos se enxertam, quase naturalmente, com outros pertencentes ao domínio “institucional” da enunciação, pode ser demonstrado pela leitura do terceiro dos *Lamenti* (p. 117):

*Io come sono solo sulla terra
coi miei errori, i miei figli, l'infinito
caos dei nomi ormai vacui e la guerra
penetrata nell'ossa!... Tu che hai udito
un tempo il mio tranquillo passo nella
sera degli Archi a Livorno, a che invito
cedi – perché tu o padre mio la terra
abbandoni appoggiando allo sfinito
mio cuore l'occhio bianco?... Ah padre, padre
quale sabbia coperse quelle strade*

18 Estamos em 1952, com um ensaio publicado em “Paragone” n. 36, que abre uma nova estação da crítica. O ensaio foi depois republicado em PASOLINI, P. P. *Passione e ideologia (1948-1958)*. Garzanti: Milano, 1960 (do qual se cita: p. 424); e agora é possível ler em PASOLINI, P. P. *Scritti sulla letteratura e sull'arte*. Organizado por W. Siti e S. De Laude. Milano: Mondadori, 1999, pp. 1165-1169.

19 Sobre o pequeno cancionário formado por *I lamenti* e, particularmente, sobre as relações internas entre métrica e sintaxe, veja-se, sobretudo, SURDICH, L. “*I lamenti*” in *forma di sonetto*. In: DEVOTO, G.; VERDINO, S. (Orgs.). *Genova a Giorgio Caproni*. Genova: S. Marco dei Giustiniani, 1982, pp. 55-75.

*in cui insieme fidammo! Ove la mano
tua s'allentò, per l'eterno ora cade
come un sasso tuo figlio – ora è un umano
piombo che il petto non sostiene più.*

Aqui há uma densidade de concentração de dados de enunciação: a focalização sobre o *ego*, colocado na posição mais eminente possível, e a aberta e muito elementar predicação da sua condição; a relação com o *tu*, outra figura decisiva da dêixis pessoal, com sua interação e reforço fônico; a presença das “grandes funções sintáticas”, ligadas à prospecção enunciativa:²⁰ exclamação, interrogação aberta pelo vocativo,²¹ e, além disso, a exclamação introduzida, justamente, pela interjeição, *Ah*, e pela *geminatio* do locutor; e, ademais, na estrutura muito compacta do soneto monobloco caproniano, indicador topodêitico no primeiro verso e indicador cronodêitico, também dessa vez com uma interação, no fechamento: *ora*, no terceiro e no penúltimo verso.

Para além das possíveis considerações de caráter linguístico, há de se dizer que estamos diante de uma situação temática e textual bifronte, talvez interpretável nos termos que seguem. O soneto é uma execução perfeita, na sua clareza de tenor quase didascálico, de condição primária, da grande poesia lírica, como a perfilaram e realizaram filósofos e poetas do século XIX: preeminência, em graus diferentes no curso do texto, do sujeito poeta; solidão e separação do *ego*; e a sua relação com o mundo, que tende à crise e à recusa desse; prospecção na direção de um *tu* cindido entre recuperação memorial e seu atual desaparecimento (na beira da ausência); conversão do finito no universal (eloquentes as indicações de espaço: o global e o muito genérico “*sulla terra*” [sobre a terra]; e de tempo “*ora*” [agora], acompanhado por “*per l'eterno*” [pelo eterno]. Esses elementos, de tipo totalizante, são contrabalançados por elementos com outras marcações: a concreta referência à experiência da guerra, não transfigurada ou transladada em imagens vagas, mas presente no seu corpóreo enxertar-se no eu (“*la guerra / penetrata nell'ossa*”); outro concreto dado toponomástico, inclusive duplo (os “*Archi*” e “*Livorno*”), que escapa a qualquer generalidade dos espaços; a atenção para com a figura do outro captada, ainda

20 BENVENISTE, É. *L'apparato formale dell'enunciazione*, op. cit., p. 101.

21 O modo mais explícito de “*un rapporto vivo e immediato dell'annunciatore con l'altro in riferimento al momento dell'enunciazione*” BENVENISTE, É. *L'apparato formale dell'enunciazione*, op. cit., p. 102.

com prevalência de dados corpóreos, no momento da morte, o abandono da terra, os olhos virados para cima (“*l'occhio bianco*”), o retirar da mão de quem assiste a seu agonizar (“*la mano / tua s'allentò*”).²²

Em suma, é de se dizer que o tecido da lírica deixa transparecer um forro que não é mais só lírica e deixa, ainda, entrever uma figura do eu ou pessoa que, na junção entre guerra e luto, vai ao encontro, mesmo na sua inicial exposição gramatical, de uma decidida deflação de poderes, forças e recursos autônomos e substanciais atribuídos antes ao sujeito. É uma deflação fundada sobre a “exaustão”, sobre o sentido de inadequação da linguagem (os “*nomi ormai vacui*”), sobre a petrificação do eu poetante (“*come un sasso*”). Todos os aspectos se abrem, mesmo a distância, ao destino da voz recitante das últimas coletâneas, e que já ali assinalam uma deslocação fundamental, na qual, como de costume, é a gramática a nos guiar: o trânsito do *eu* ao *tu* e ao *nós* e, no final e de forma decidida, a terceira pessoa, “*tuo figlio*”, e do *io sono* ao *è*. É a entrada do sujeito no status da terceira pessoa, ingresso no “evento não iluminado do que acontece quando se conta” quase uma didascálica e progressiva (justamente no seu desenvolvimento textual) execução do princípio de que “escrever equivale a passar da primeira à terceira pessoa”.²³

Mais uma rápida observação a respeito do soneto caproniano. Já no *incipit*, o texto propõe a estrutura primária do evento enunciativo, com um singular, e fundante, efeito de refração entre dado linguístico da subjetividade e o constituir-se semântico da sua “inacabada” pessoa: a *ego-hic-nunc-origo* descrita por Karl Bühler em *Sprachtheorie*, de 1934.²⁴

22 Se os vários sinais negativos apenas listados (sobretudo “*la terra abbandonata*”, que parece irrefutável) representam o desaparecimento da figura paterna, o texto põe mais um problema ao qual, pelo que sabemos, os leitores de Caproni não deram até aqui importância. O poema é acompanhado nos papéis da data “12/3/47”, e é publicado pela primeira vez na revista *Poesia*, VII, junho 1947. O pai, Attilio, morre, em Bari, em 22 de fevereiro de 1956. O *Lamento III* é, então, a encenação de uma *anticipatio mortis*? Uma preanúnciação do poeta, ditada pelo sentimento de velhice e fragilidade do pai? Do vir menos do seu sustento? Daqui (além das possíveis interpretações psicanalíticas que deixamos para os outros) o surgir da imagem do “*figlio-sasso [che] precipita in un incubo di caduta inarrestabile*”, DEI, A. *Giorgio Caproni*. Milano: Mursia, 1992, p. 77.

23 BLANCHOT, M. *L'infinito intrattenimento*. Torino: Einaudi, 1977 [1969], p. 506.

24 Tradução italiana: BÜHLER, K. *Teoria del linguaggio*. Roma: Armando, Roma 1983. Sobre o *origo* de Bühler, sobre os *Zeigzeichen* e, em geral, sobre a dêixis continuam essenciais as páginas dedicadas a tais questões em Conte, M.-E. *Condizioni di coerenza. Ricerche di linguistica testuale*. Nova edição com o acréscimo de dois ensaios, organizada por GARAVELLI, B. Mortara. Alessandria: Edizioni dell'Orso, 1999 (primeira edição 1988); cf. pp. 11-27 e 59-74.

Certamente, não é um evento raro na poesia italiana *novocentesca*.²⁵ Outro caso, que pode ser identificado na obra de um autor bem distante de Caproni, por várias razões, é o de Edoardo Sanguineti, como no texto que é a parte conclusiva de *Reisebilder 10* (I, p. 114):

[...] questo
che sono io, qui, adesso, in questa terrazza chiusa di Berlino,
irrespirabile serra di un settimo piano, nel tramonto di una domenica
domestica (perduto un film di Ford alla TV), aspettando la visita
della dottoressa Beelke (una genovese sposata a un tedesco Manfred pittore):
un marito imbottigliato nel Cutty Sark, se ricordi: ma con una troppo debole
[rabbia
(me l'hanno detto già due donne, oggi):
con lo scheletro fatto di fiammiferi:

Os versos de Sanguineti são quase uma encenação da situação de discurso e da sua ancoragem contextual na sua primária exposição. A sequela de pronome, advérbios temporais e espaciais e de demonstrativos, atua uma definição da originária situação dêitica do indivíduo, que é um dos temas dominantes na poesia de Sanguineti, sempre atenta a se interrogar sobre a própria identidade e sobre seus limites,²⁶ e a oferecer, com fadiga e laboriosamente, um mínimo de estabilidade à “*patente dell’ego*”, *Cose 12* (II, p. 350). A emissão na textualidade de uma destruição tal de sinais da enunciação parece responder a uma função em que o dado estilístico é inextricável ao temático: a criação de um anamórfico falado-escrito que quer sempre dar conta da origem concreta, material e materialista, do fazer do texto (longe de qualquer sigla de vagueza ou de qualquer hipóstase simbolista). Convocando nele discursos que, normalmente, lhe deram vida e realidade (mesmo verbal) que, ao mesmo tempo, figura e transfigura, um contínuo “perseguir” o mundo externo, que de todo modo intervém no campo visual da pessoa que “fala” na página até desfigurar qualquer pressuposta autonomia ou hipotético princípio substancial. A pessoa que transparece nas poesias de Sanguineti revela, de fato, uma singular tangência (testemunhada

25 Veja-se, por exemplo, o início desses dois versos das pasolinianas *Ceneri di Gramsci*: “Ed ecco qui me stesso... povero, vestito / dei panni che i poveri adocchiano in vetrine”, vol. I, p. 819.

26 Cf. “grido: chi fui? / chi sono?”, *Bisbidis 18* (II, p. 28), “lo sai tu, cara te, chi sono io?”, *Corollario 18* (II, p. 276), “dove finisce il mio io, non lo so, io”, *Stracciafoglio 31* (I, p. 262). Sobre os traços da pessoa na escritura sanguinetiana, assim como para outras problemáticas aqui presentes, consultar TESTA, E. *Una costanza sfigurata. Lo statuto del soggetto nella poesia di Sanguineti*. Novara: Interlinea, 2011.

mesmo com precisos embates intertextuais) com o que pode ser definido, na esteira de alguns clássicos – remotos e modernos – da disciplina, como “noção etnográfica de pessoa”. Uma perspectiva em que o eu é, concomitantemente, elemento compositivo e provisório, ponto de incidência de vários dados (coisas fatos encontros discursos) e, na sua irrenunciável tensão em se dar um sentido, fruto de um “modelamento” que é, como escreve James Clifford, “artificial e terrivelmente sério”,²⁷ não garantido por uma base sólida predeterminada, mas encontro entre agentes da mutabilidade e procura por uma forma, instável ponto de equilíbrio, contínua “tradução” de dados e sugestões do real, conjectural figura que, do vazio da essência, refloresce misturando, no destino relacional, a força inventiva.²⁸

E eis Sanguineti, no curso de sua longa história poética, falando dos “*stracci / e i ritagli del mio io*” (*Glosse 15*, II, p. 123), que precisam ser relocalados em ordem em “*un’immagine di me, ristrutturata da te*”. A subjetividade, nos seus versos, aparece mista e relacional, marcada por um vazio e, numa maior contiguidade com os estudos antropológicos, privada de substância: “*lo so, però, che è la sostanza / che mi manca (ci manca)*” (*Cose 12*, II, p. 350). Além disso, repetidamente, parece entrever consequência das premissas já identificadas, uma noção do eu como de um sujeito submisso a periódicas “manutenções”. Análogo às habitações dos Estados socialistas, há a necessidade, de vez em quando, de um “*remont*” (assim em *Postkarten 58*, I, p. 218), de uma reconstrução de destino incerto, de um retoque, como acontece com o “*proprio testamento*” (*Stracciafoglio 19*, I, p. 250), de um processo de “*restauro*” (*Corollario 46*, II, p. 305). É, enfim, um contínuo reorganizar os pedaços, cobrir as fissuras, recosturar as lacerações. Mais uma vez, em sintonia com o paradigma da subjetividade etnográfica, a

27 CLIFFORD, J. *I frutti puri impazziscono. Etnografia, letteratura e arte nel secolo XX*. Torino: Bollati Boringhieri, 1993 [1988], p. 131. Mas a referência canônica à questão é o famoso ensaio de 1938 de Marcel Mauss (muito citado por Sanguineti, tanto nos versos quanto na prosa) intitulado *Una categoria dello spirito umano: la nozione di persona, quella di “io”*. In: MAUSS, M. *Teoria generale della magia e altri saggi*. Introdução de C. Lévi-Strauss. Torino: Einaudi, 1965 [1950], pp. 349-381. A bibliografia sobre o assunto é muito extensa. São úteis algumas sugestões em AUGÉ, M. *Persona*. In: *Enciclopedia*, vol. XI. Torino: Einaudi, 1980, pp. 651-672 (o ensaio foi recuperado e ampliado em AUGÉ, M. *Genio del paganesimo*. Torino: Bollati Boringhieri, 2008 [1982], pp. 172-201). Há notícias de outras contribuições sociológicas e antropológicas sobre as mesmas questões em TESTA, E. *Una costanza sfigurata*, op. cit., 2011.

28 Sinteticamente: “*Tutte le riflessioni sulla nozione di persona giungono a questa conclusione: pensare l’individuo equivale sempre a pensarlo già in relazione con l’altro*” AUGÉ, M. *Persona*, op. cit., 1980, p. 666.

identidade – o eu ou pessoa – configura-se não como uma realidade determinada e preexistente, mas, com base nas análises de Clifford e de tantos outros, como “o produto de um trabalho”.²⁹

E, no curso de tal processo, se tornam inevitáveis tanto a obsessiva exposição do sujeito, por meio dos sinais gramaticais da dêixis e da enunciação escrita, quanto as contínuas tentativas, com notáveis ganchos intertextuais, de definição do si, mas também a objetivação do eu deslocado, essencialmente da primeira à terceira pessoa e, portanto, na adoção de uma autoanalítica distância interior, a um personagem. Esse último é um traço sobre o qual o autor insistiu mais de uma vez. Em *Stracciafoglio* 5 (I, p. 235), lê-se: “(e non è poi l’alterità del soggetto soggettivamente intesa, è chiaro, / che interessa): il sugo, nel guardarsi, è sapersi guardare: (è l’oggettivazione / che si ottiene): (è l’oggettivazione che si propone, ecc.)”, enquanto que em *Scartabello* 39 (I, p. 321) encontra-se, depois, “eh, passo la vita a definirmi, / ahimè”,³⁰ essa gnoma conclusiva: “lavoro trasponendo (e trasponendomi)”. Nesse percurso, chega-se à teorização do “caro signor Myself”, em *Codicillo* 22 (II, p. 32). Aqui, onde também são lembrados, na posição eminente do primeiro verso, os nomes de Mauss e Benveniste (como epítome, antes de mais nada, de todo o discurso conduzido até esse momento), se afirma, em claras letras, que o “io ipse stesso” é “la migliore persona dello schermo”, para depois acrescentar, assinalando ulteriormente processualidade, difração e o escorregar do sujeito, que é “la meglio intercambiabile, e la meglio / fruibile e fungibile”. Isso implica tanto um “princípio de substituíbilidade de qualquer ego-portador”,³¹ quanto uma complexa, e não linear, relação ou trânsito, entre figura textual e figura “empírica”.³²

29 CLIFFORD, J. *I frutti puri impazziscono*, op. cit., p. 131.

30 As duas interjeições do verso citado são só um episódio da vastíssima fenomenologia interjetiva presente, em sintonia com a bulimia lexical característica do autor, nos textos de Sanguineti. De uma rápida sondagem feita sobre *Il gatto lupesco* (há que se fazer ainda um trabalho sistemático), emergem tanto uma notável variedade de imagens de formas quanto um alto índice de presenças. Alguns exemplos: “eh, ti ricordi di te?” p. 48, o metalinguisticamente articulado “sopra alcuni eh’ pausatamente ribattuti” p. 63, “ah, ma che inferno inferno che mi vivo” p. 66, a abertura de texto “ahi, ma che tetro strillo era già quello” p. 107, “uh, rise L., di nuovo” p. 117, “puah, disse il Topolino al Surmolotto” p. 239, “mi sparò un suo: ohòh ma ohibò!” p. 349, “ahimè! che catastrofe!” p. 379. Ver também o *ohimè*, na sequência, p. 93, e escansão de *ahilà!, ohilà! e uhilà!*, na p. 112 e a paroxística concreção de *ahiohimemi*, na p. 276.

31 AYMONE, R. *Poetica e critica dell’ “io” in Sanguineti*. In: PIETROPAOLI, A. (Org.). *Per Edoardo Sanguineti: “good luck (and look)”*. Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane, 2002, p. 44.

32 A melhor glosa ao texto é oferecida pelo próprio Sanguineti, nas páginas da *Presentazione* a FOSCOLO, U. *Lettere scritte dall’Inghilterra (Gazzettino del bel mondo)*. Milano: Mursia, 1978,

Porém, o dinamismo do sujeito, da pessoa que se fez personagem, cumpre, também, no seu périplo de deslocamentos, outra passagem. Estendendo ainda mais o arco da “transposição”, semântico e imaginativo, entrega a si mesmo o próprio desejo representativo à dimensão alternativa, à qual pertence biologicamente no momento da escritura: “faz-se morto”, coloca-se (caso também frequente em outros poetas) em uma dimensão póstuma. Figura extrema da terceira pessoa como *não pessoa*, presença esvaziada da ausência, ou, melhor dizendo, estereoscópica escansão da escritura que veste o eu de panos de “aquele que é ausente”,³³ aquele que, na linha dos versos, está para não mais estar e que já não está por estar, mas, ainda, sob outras formas e no domínio do impensável.³⁴ Em Sanguineti, passa-se, assim, da “descoberta” de *Postkarten* 67 (“ma qui ho scoperto che / non ho più età: che sono morto molte volte, almeno: / e che adesso, che potrai dire /

pp. 5-8; em particular, onde, sobre os sinais de Stendhal, se lê: “Questo è un Foscolo che ha attraversato l’una e l’altra delle sue maschere fondamentali [Jacopo e Didimo], e che, in sostanza, per la prima volta, tenta in pubblico l’operazione che si trova rispecchiata in tanti fogli del suo mirabile epistolario: giocare sopra le “lettere d’uomo ad uomo”, a viso scoperto, senza mediazioni. E farsi così personaggio, occultarsi dietro la maschera indecifrabile del proprio volto, calarsi nel proprio genere vero, di sempre, recitando dinanzi a un singolo destinatario, in un teatro privato, ma aperto a uno spettatore d’eccezione, a un lettore testimoniale, comparsa muta e ineludibile. Il che, volendo, ci riporta ancora, circolarmente, a Stendhal. Il migliore beylismo critico si è curvato pensoso e sbalordito di fronte alla famosa proliferazione pseudonimica di Stendhal. Un interprete particolarmente attento è poi giunto alla conclusione che il paradosso dell’egotismo consiste nel fatto che il parlare di sé, indiscretamente, si risolve proprio nel miglior modo per nascondersi: “Mr Myself” è sempre, alla fine, il travestimento più certo” p. 7.

33 “Una teoria linguistica della persona verbale non può costituirsi altro che sulla base delle opposizioni che differenziano le persone; e si riassumerà interamente nella struttura di tali opposizioni. Per metterla in luce si potrà partire dalle definizioni usate dai grammatici arabi. Per questi, la prima persona è al-mutakallimu, ‘colui che parla’; la seconda al-muhātābu, ‘colui al quale ci si rivolge’; ma la terza è al-yā’ibu, ‘colui che è assente’ [...] La ‘terza persona’ non è una ‘persona’; è anzi la forma verbale che ha la funzione di esprimere la non-persona [...] Una caratteristica delle persone ‘io’ e ‘tu’ è la loro unicità specifica: l’ ‘io’ che enuncia, il ‘tu’ al quale ‘io’ si rivolge sono ogni volta unici. Ma ‘egli-esso’ (fr. ‘il’) può essere un’infinità di soggetti – o nessuno. È per questo che il ‘je est un autre’ di Rimbaud è l’espressione tipica di ciò che è veramente l’alienazione’ mentale, dove l’io è privato della sua identità costitutiva” BENVENISTE, É. *Struttura delle relazioni di persona nel verbo* [1946]. In: BENVENISTE, É., *Problemi di linguistica generale*, op. cit., pp. 272-275.

34 Por outro lado, para complicar esse sistema complexo de presenças e desaparecimentos, pode ser lembrado também – em geral e não mais só como referência para Sanguineti – que “nel momento in cui l’opera si distacca dal suo autore, tutto il suo essere viene raccolto dalla significazione che l’altro ad essa accorda. Per l’autore, l’opera [...] è del tutto semplicemente rinviata all’effimero” RICOEUR, P. *Sé come un altro*. Milano: Jaca Book, 1993 [1990], p. 249. Em relação a isso, a referência fundamental é Hegel, que escreve (na *Fenomenologia dello spirito*. Firenze: La Nuova Italia, 1990, I, p. 337): “L’opera è in generale qualcosa di effimero che si estingue per il controgio di altre forze e di altri interessi, e che rappresenta la realtà dell’individualità piuttosto come delegante che come compiuta”.

tutto, proprio, non essendo più vivo davvero, non ho più niente da dire, ecco”, I, p. 227) à certificação de si, desenvolvida nos termos do estado intermediário entre vida e morte, a condição da *larva* entregada em *Scartabello* 45: “*invidio / i vivi in quanto vivi, i morti in quanto morti: / e, al più alto grado, / invidio me, che tu invidi, in quanto invidiabilmente escluso da due schiere: / (vivo, durevolmente, gioia mia, la mia piccola morte in miniatura)*”, I, p. 327. A partir dos anos 1980, a fisionomia da pessoa é ainda mais obscurecida, assumindo cada vez mais os traços da “*ombra*” (*Rebus* 4, II, p. 44) ou os de uma duvidosa consistência existencial (“*vivo ancora per te, se vivo ancora*” *Corollario* 6, II, p. 264), e, enfim e explicitamente, os delineamentos do morto “*un molle morto*”, *Cose* 8 (II, p. 346), “*sono uno zero, un’ombra, un niente, un foro*” *M4* (III, p. 120).

No cruzamento entre sinais linguísticos da subjetividade e harmonias semânticas dos seus tratamentos, a história da poética de Sanguineti mostra, querendo lê-la sintomaticamente, no curso dos eventos literários italianos da segunda metade do século XX, como o tema da pessoa se transformou em um ponto central da escritura. Um tema tão mais relevante enquanto sondado, de formas inéditas em relação ao passado, como problema ou questão, elegendo como sinais cardinais do eu uma consistência precária e uma fragilidade não dissimulável. Primeira pessoa em que o frágil primado inaugura o próprio destino de terceira pessoa. Em sintonia com o fato, de mais amplo raio, que “a autoanálise avança sempre precedida pela sua sombra”.³⁵

A importância de tal prospecção temática, na textualidade e no “discurso” da poesia do final do século passado, pode ser facilmente deduzida em alguns exemplos, quer, mais uma vez, de Caproni, quer de Vittorio Sereni. Vemos, do segundo, *Il poggio*, em *Stella variabile* (p. 257):

*Quel che di qui si vede
– mi sentite? – dal
belvedere di non ritorno
– ombre di campagne scale
naturali e che rigoglio
di acque che lampi che fiammate
di colori che tavole imbandite –
è quanto di voi di qui si vede
e non sapete
quanto più ci state.*

³⁵ AUGÉ, M. *Persona*, op. cit., p. 653.

A vasta tessitura de traços de enunciação (o *qui* no início e no fim, o *voi*, as exclamações, o grande relevo do “*mi sentite?*”, interrogativo colocado em inciso) responde às cadências semânticas do negativo (o “*belvedere di non ritorno*”) e do enigmático da situação (a ignorância do *voi* nos três últimos versos), que acabam por submeter a uma torção representativa a função ainda latamente mimética à qual tais fenômenos linguísticos respondiam nos textos de Sanguineti. Sabemos, pela data e pelo lugar do autógrafo (“*Bocca di Magra-Milano | 3-6 luglio '77*”), que a poesia nasceu no “lugar das férias” e, como testemunham as referências naturais, é nele ambientada. Mas a pressão do *non* desloca temas e figuras para outra órbita, na qual o estatuto das pessoas desaparece. Enquanto o eu se faz remoto e praticamente irreconhecível (daqui a pergunta do segundo verso), são próprias dos locutores a distração ou a falta (no fundo, o núcleo lógico do “argumentar” poético é a tautologia que nada diz das figuras humanas senão a falta delas de conhecimento sobre o tempo que resta). *Il poggio*, ainda, em origem, fazia parte de um díptico (intitulado *Due poesie* e publicado em “*Tuttolibri*” n. 30-31, de 6 de agosto de 1977) com *In salita*, um dos textos serenianos em que é mais nítida a intenção de definição exercitada sobre o sujeito, atribuída ao estatuto “misto” do não mais vivo, mas também não ainda morto: “*Ma ero / io il trapassante, ero io, / perplessa non propriamente amaro*” (p. 256).

Estamos, portanto, no âmbito de um sempre maior radical questionamento do princípio da pessoa e, ao mesmo tempo, de um sempre mais denso interrogar-se sobre os sinais indiciais e, em geral, sobre o aparato formal ligado à acentuação do *ego* e à sua situação de discurso. Eis, então, as perguntas que sustentam por inteiro *Andantino*, de Caproni (“*Ma ero io, era lui?*” e “*ma lui / (od ero io?) lui / già s’era alzato: sparito, / senza che io lo avessi incrociato*”, p. 369-370), que abrem paradigmaticamente, resumindo o que foi dito até aqui, do espaço do eu ao ataque da terceira pessoa. E eis Sereni, que se pergunta, em *Requiem*, “*Ma allora ma dunque sei tu / che mi parli / da sotto la cascata di fogliame e fiori, / proprio tu che respondi?*” (p. 250). Ou ainda, de forma mais radical, afirma, em *Altro posto di lavoro*: “*Non vorrai dirmi che tu / sei tu o che io sono io*” (p. 253). Desses versos serenianos, é possível deduzir, talvez, um dado de certa importância: neles os fenômenos de enunciação parecem ter uma função totalmente anômala em relação àquelas tradicionais, poderia se dizer, uma função desconstrutiva. Contudo, é necessário tentar ser mais preciso. “Desconstrutiva” não

significa nada se não se enquadra o objeto sobre o qual é exercitada a *ratio* demolidora. E tal objeto é a categoria da *presença*, por séculos, essencial, tanto para o pensamento como para a poesia; na verdade, o quanto consegue garantir com o seu “eu-agora-aqui” a posição de sujeito no espaço e no tempo e o seu reconhecimento e consistência. Tal função desconstrutiva é, de modo especial, ativa na extrema fase da poesia caproniana, que é atropelada no seu deslizar pelas referências de *ego*, *hic* e *nunc*.³⁶ Em *Radura* (p. 466), é explícita a declaração da ausência da função dêitica.

Dove ci siamo persi...
Dispersi...

Non
è un'indicazione.

Non
un'interrogazione.

Un'esclamazione,
forse.
(O uno sgomento.)

Un vento
friabile scalza la fronte
già smantellata.

È paura?

.

Il bosco s'è mutato
in allarmata radura.

Em um universo textual e mental onde não existe mais “*il morso della presenza*” (*Foglie*, p. 447), prossegue-se de dissolução em dissolução: “*In una via di Lima. // O di qui. / Non importa*” (*Asparizione*, p. 407); “*Il mio viaggiare / è stato tutto un restare / qua, dove non fui mai*” (*Biglietto...*, p. 427). E ainda, “*Non conta / l'ubicazione*” (*L'ubicazione*, p. 612). E, em relação ao sujeito, diz-se: “*Io, / che non sono mai stato*” (*Parata*, p. 686), enquanto que, em *Versi controversi* (p. 621), registra-se, depois de uma interrogação metalinguística, que tem por objeto o parâmetro das coordenadas espaciais

³⁶ Mas tem também um emblema de síntese no último verso de *Intervista a un suicida* di Sereni, p. 165: “*Nulla nessuno in nessun luogo mai*” (com negação progressiva de pessoa, espaço, tempo).

(“*Il dove / non esiste?*” c. a.), a atribuição da forma primária do mecanismo dêitico – demonstrativo este – a um dado do qual, ao contrário, declara-se a inexistência e do qual reafirma-se o caráter atópico: “*Tutta quest'erba felice / di nessun luogo... // Tutto / questo inesistente mare / così presente...*”.

Na realidade, a operação conduzida por Caproni em relação aos indicadores da enunciação, é, no seu conjunto, mais complexa e sutil do que pode transparecer da *tabula rasa* sugerida pelas citações apenas catalogadas. Tal operação talvez possa ser descritível nos seguintes termos, se ainda tivermos presente *Radura* e prestarmos atenção ao que é substituído pela “*indicação*”, na realidade, de desorientação aqui representada, encontramos, no seu lugar: “*Un'esclamazione, / forse*”. É um dado que acreditamos não ser marginal, ainda mais se lembrarmos dos muitos sinais de marcação do eu, recorrentes na poesia de Caproni, desde o *Muro della terra* em diante, já em *Andantino*, mesmo em contradança com *ele*, ou nos versos apenas citados de *Parata*, em que o *ego*, mesmo em negativo, é, pelo menos gramaticalmente, exibido. Ou ainda, para dar outro exemplo, uma sequência na qual o pronome de primeira pessoa se entoa numa cadência tonal quase litânica, como em: “*E io, / io allora, qui, / io cosa rimango a fare, / qui dove [...] ormai / – di tanti – non c'è più nessuno [...]*” (*Lasciando Loco*, p. 347). Parece-nos que Caproni realiza uma espécie de cisão, dentro do aparato formal da enunciação, entre os sinais indiciais da presença (que se orientam na direção de uma catalepsia dêitica) e sinais da voz que, ao contrário, emergem nítidos e decididos por meio de várias soluções. Desde os frequentíssimos módulos, justamente, de exclamação, de interrogação, do vocativo, mas também por meio dos construtos fragmentados ou interrompidos (quase sintomas da falta de ar cognoscitivo e vocal), de formas monologantes (com tanto de auto-alocação, como em *Il pesce drago*, p. 696),³⁷ de convocações de imaginários interlocutores (“*Fate / senza di me*” em *Rifiuto dell'invitato*, p. 663) ou de *incipit* como “*Paura di che?*”, verso de exórdio de *Tra parentesi*, p. 565, e muito mais.

Essa fragmentação interna ao esquema enunciativo (calar, de um lado; enfatizar, do outro) é talvez o modo estilístico ou a chave compositiva por meio da qual a pessoa das últimas coletâneas capronianas, de um lado, se

³⁷ Que o monólogo descenda da enunciação é articuladamente ainda esclarecido por Benveniste, que, a esse propósito, fala de “*enunciazione sui-riflessiva*” (In: *L'apparato formale dell'enunciazione*, op. cit., pp. 103-104). E a observação vale, com mais razão, para a textualidade das poesias de Sanguineti, muitas vezes fundadas na explícita e “*dramática*” cisão do *ego*.

reduz abstratamente, desenganchada de qualquer tipo de ancoragem situacional, de outro, assume tonalidades remotas e espectrais que a caracterizam ainda mais, como se tivesse origem numa região neutra: ora na fronteira com o *aldilà* (onde domina a “*morte della distinzione*”, *Controcanto*, p. 619), ora “*già dentro la morte*” (*Poesia per l’Adele*, p. 478), ora, sua extrema Thule, ressoando como anacrônico eco proveniente do “*oltre [...] l’oltre dell’oltremorte*” (*Quattro appunti 2.*, p. 765).

3.

Tentemos, agora, tirar do discurso alinhavado até o presente momento algumas considerações conclusivas. Examinar em poesia os mínimos fenômenos gramaticais apenas descritos – os elementos da enunciação e, particularmente, os dêiticos – acreditamos equivaler a tocar uma espécie de nível também antropológicamente primário da linguagem. Isto é, o fundado sobre o originário colocar-se do sujeito no espaço e no tempo e, portanto, necessariamente conectado – também, ou talvez ainda mais nos casos de “esvaziamento” ou de crise – à noção de pessoa e à sua representação *per verba*.³⁸

Emblemáticas desse nível, ao mesmo tempo, “profundo” e de simplíssima evidência, são algumas formas nucleares (quase de *abc* do estar no mundo), regidas pelo verbo *ser* (ora explícito e ora subentendido), como, resumindo, o início do terceiro dos *Lamenti* caproniani, o pasoliniano verso auto-reflexivo – quase uma sequência-espelho do *ego* – “*Ed ecco qui me stesso...*” ou a fórmula sanguinetiana “*questo / che sono io, qui, adesso*”. A esses episódios tantos outros poderiam ser acrescentados. É suficiente, por ilustrar um aspecto até agora na sombra, e preparar, contemporaneamente, nessa argumentação, o seu ‘reverso’, a referência a outro texto de Sanguineti, *Corollario 51* (II, p. 310):

*la sera di domenica 28, seduto sul velluto, me ne stavo, solingo, in una sala
del Café Diglas, presso un dragone rampante (un ufficiale: cornuto l’elmo,
[argentea
la divisa): mi trangugiavo, bollente e salatissima, una Gemüsesuppe, integrata
da un pesce ignoto: e ho pensato: ecco che sono qui:
sono qui apposta (ho pensato),*

³⁸ “È nel linguaggio e mediante il linguaggio che l’uomo si costituisce come soggetto; poiché solo il linguaggio fonda nella realtà, nella sua realtà che è quella dell’essere, il concetto di ego”. BENVENISTE, É. *La soggettività nel linguaggio*, op. cit., p. 312.

*per pensare che sono qui: (per dirlo a te): (per scriverlo, per te): e adesso, vedi,
tutto è compiuto:*

se ti è testimoniato con parole, il mio vissuto vero è proprio questo:

A poesia tem, pelo menos dentro do nosso quadro expositivo, uma relevância particular, determinada por alguns fatores: o duplicar-se dos planos e dos tempos, narrativos e discursivos, com sucessiva transição do contar o detalhe e o “insignificante” fato lembrado no presente da enunciação; a reedição da “fórmula da existência” apenas descrita, e da sua exposição gramatical e situacional (“*ecco che sono qui*”); a evidência (quase a citação de um princípio fundamental da linguística e pragmática, originalmente convertido numa achatada instância amorosa) do fato básico de que o sentido da língua está na relação com o locutor; a conjunção entre mimese da enunciação escrita (o “*scrivere, per te*”), complicada, por sua vez, pelo retorno ao princípio generativo da palavra (“*ho pensato*”); e, enfim, a declaração que abraça, num único nó, a função testemunhal das palavras à existência. De um lado, um sobressalto humanista que dá à poesia um valor, apesar de rasante, à postura testamentária e, do outro, se é dado o justo peso ao efeito conceitual do “*mio vissuto*” (fatos experiências viagens encontros), a reemersão da ideia de pessoa, já vista antes, como frágil e efêmera, “ponto de convergência de diversas necessidades”.³⁹

De outro modo, tal noção, sempre em Sanguineti, é atacada por impulsos desconstrutivos, às vezes com a passagem do *ego* para uma função de complemento (como “*il liquame del mio me*”, II, p. 14 o “*questo mio me*”, II, p. 15), às vezes com lapidárias definições marcadas pela fragilidade ou pela negação de consistência como “*questo ego labile e lapsile*”.⁴⁰ Em todo caso, mesmo quando, como em *Corollario 51*, é colocada em ação uma resistência

³⁹ AUGÉ, M. *Persona*, op. cit., p. 657.

⁴⁰ Em II, p. 107: “*lapsile*” é neologismo de Sanguineti (que amava se definir, como se sabe, um “lexicomaniaco”), cunhado a partir do participio passado do verbo latino *labor*: “vacilas”, “cair”, “escorregar” (do qual *lapsus*: “escorregão”, “queda”, “erro”). O *ego* do qual se trata, então, deve ser entendido como “vacilante” ou que está “a ponto de cair”. O termo está ausente tanto no *Grande dizionario della lingua italiana* quanto no *Grande dizionario italiano dell’uso*, mas também – e é muito mais significativo – no *Supplemento 2004* do primeiro, dirigido justamente por Sanguineti, e nos dois volumes, respectivamente de 2003 e de 2007, de atualização do segundo (*Nuove parole italiane dell’uso* e *Nuove parole italiane dell’uso II*), com o qual Sanguineti ainda colaborou, com G. C. Lepschy. Todavia, está presente tanto no *Grande dizionario della lingua italiana* quanto no *Grande dizionario italiano dell’uso*. O lema “*lapsi*” é definido, no segundo, nos seguintes termos: “*Cristiani apostati perseguitati nel III sec., sotto Decio e Valeriano*”. Levando em consideração a competência lexicográfica e cultural de Sanguineti, é difícil imaginar que ele tivesse conhecimento do termo. Isso

do eu, essa pertence, constituindo o *recto* tênue de memória clássica de um verso denso de moderna tragicidade, a um geral sistema de escritura bem consciente da fragilidade da pessoa e do ofuscar dos seus parâmetros linguísticos e contextuais. O que é, enfim, expresso, com uma traumática nitidez inesquecível, por Beckett, na abertura de *L'Innommable*, com a sequência de perguntas que embaralha, do início ao fim, as coordenadas do nosso ser no mundo: “E agora, onde? Quando? Quem? Sem me perguntar. Diria eu”. Mais uma vez, pessoa espaço e tempo vão ao encontro de uma dissolução, portanto, “sim, é ali, não se sabe quem, não se sabe onde”.

Um não saber que, na poesia italiana aqui representada, dá origem, por um lado, a um uso desconstrutivo dos marcadores dêiticos (que reencontram, assim, a sua primeira natureza de sinais “vazios”),⁴¹ por outro, colocando em ação uma série de transposições e objetivações do si, que abrem o espaço do texto para o impessoal (larva, morto, transpassante, “além morto”) ou para a deslocação do sujeito em terceira pessoa, em quase-personagens que, na sua irreduzível estranheza, penetram no próprio coração da obra.⁴² É, em suma, “a entrada do terceiro”.⁴³ Ou melhor, para evitar confusões e arbítrios, e lembrando sempre que estamos no campo ficcional da escritura, é a inserção de uma contradição no dizer, não mais num único sentido, como no reino da *egologia*, que empurra os outros

para os limites da coisa. E ainda, é “*l'ora della sospensione dell'essere in possibilità*”, “memória que recolhe a ausência na presença (no nosso caso, a instância da poesia que temos diante), e “comparação dos incomparáveis” (basta pensar em Caproni) e, enfim, verdadeiro núcleo de concentração da escritura – “tematização do Mesmo a partir da relação com o Outro”.

Nesse quadro, se se pensa que “a categoria de pessoa constitui o alvéolo do fluxo de um ininterrupto poder de separação e subordinação entre os homens”,⁴⁴ a literatura ou a poesia (ou melhor, certa literatura e certa poesia) descartam da via mestres identidades absolutas, vozes impositivas, canônicas, interessadas e autossuficientes armadilhas das divisões e das exclusões.⁴⁵ E, nessa prática, prospectam, transpondo e transpondo, uma série de pessoas terceiras ou de figuras do impessoal que se despedem das formas da senhoria ou da majestade até virar de ponta cabeça, à perfeição (ou cupinizar a madeira, substância semântica), o antigo significado latino do *ele*: não mais, aqui, o padrão, “aquele que é eminentemente si mesmo (*ipsissimus*, em Plauto, designa o senhor)”,⁴⁶ mas sintoma de vertigem e, ainda, singularidade de vida, mesmo flébil ou confusa, e passagem transitiva à multiplicidade. Imagem, também, da escritura literária que, tanto no seu princípio quanto no seu destino, na sua concreção de palavras como na sua decifração, não tem outro lugar senão o espaço que se distende entre *ninguém e qualquer um*.

Tradução Patricia Peterle

acrescentaria ao seu “ego lapsile”, além dos traços já assinalados, aqueles também do “erro” (tais cristãos tinham renegado a fé para fugir dos suplícios) e da ‘persecução’.

41 Os “*indicatori (di persona, di tempo, di luogo)*” como “*un insieme di segni ‘vuoti’, non referenziali in rapporto alla ‘realtà’, sempre disponibili, e che diventano ‘pieni’ non appena un parlante li assume in ogni situazione del suo discorso*” são tratados em BENVENISTE, É. *La natura dei pronomi* [1956]. In: BENVENISTE, É. *Problemi di linguistica generale*, op. cit., p. 304.

42 Tais notas conclusivas sentem a ausência da leitura de ESPOSITO, R. *Terza persona. Politica della vita e filosofia dell'impersonale*, Torino: Einaudi, 2007. Um livro importante, apesar de muito propenso ao pensamento do “negativo”, e, a nosso ver, excessivamente crítico em relação a Lévinas. Uma posição diferente sobre os mesmos problemas, declinados numa perspectiva que une à ética a pesquisa da narração, é desenvolvida por RICOEUR, P. *Sé come un altro*, op. cit. São emblemáticas do esforço de mediação do autor e também do distanciamento de qualquer remota forma de compadecimento “decadente”, as duas sequências, reproduzidas aqui a título de exemplo: “*Come potrebbe un soggetto d'azione conferire una qualificazione etica alla propria vita, nella sua interezza, se questa vita non fosse composta, e come lo potrebbe essere se non, precisamente, in forma di racconto?*”, pp. 251-252, “*La ‘crisi’ dell'ipseità non dovrebbe avere come effetto quello di sostituire l'odio di sé alla stima di sé*”, p. 262. O livro de Ricoeur dedica também páginas decisivas ao personagem (embora o da narrativa), em particular cf. pp. 231-244; e, recuperando Benveniste e a linguística pragmática, a enunciação e aos dêiticos: pp. 119-136.

43 LÉVINAS, E. *Altrimenti che essere o al di là dell'essenza*. Milano: Jaca Book, 1983 [1978], p. 196. Também as citações sucessivas provêm da mesma obra, desde p. 197.

44 ESPOSITO, R. *Terza persona*, op. cit., p. 124.

45 Sobre a relação entre literatura e terceira pessoa, ver também DELEUZE, Gilles. *Crítica e clínica*. Tradução Peterl Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 1997, p. 13: “[...] a literatura só começa quando nasce em nós uma terceira pessoa que nos destitui do poder de dizer Eu”.

46 BENVENISTE, É. *Il vocabolario delle istituzioni indoeuropee. I. Economia, parentela, società*. Torino: Einaudi, 2001 [1969], p. 64.

As várias fronteiras de Vittorio Sereni

Prisca Agustoni de A. Pereira

Se a ideia da fronteira está inscrita no trabalho poético de Vittorio Sereni como evidência, enquanto seu exórdio no panorama literário italiano acontece através da antologia de 1941, que trazia este mesmo título,¹ de outra parte, seu percurso poético é caracterizado por uma série de passagens de fronteira, compreendidas no sentido histórico, filosófico e simbólico. De fato, o ponto de partida do discurso poético sereniano é a experiência, a própria experiência – o eu, portanto, como ponto de análise, no seu percurso histórico. Mas, neste sujeito da história, e, através dele, é possível vislumbrar as aventuras – quase um século – da história europeia e de um período particularmente intenso da sociedade e cultura italianas.

A ideia, portanto, do deslocamento, da viagem, na obra sereniana, será considerada por nós dentro dessa veste simbólica e tentaremos percorrer as diversas “passagens de fronteiras” feitas pelo poeta através das palavras.

Quando se fala em fronteira, é crucial situar, logo de início, a posição de “*entre-deux*” de Sereni: originário de uma Luino, situada geograficamente na fronteira com a Suíça, às margens do Lago Maior, criado, então, em equilíbrio entre o sentimento de participação e adesão à história contemporânea (na margem italiana) e o de estranhamento da história (na margem suíça). Dito isto, podemos verificar que, durante as duas grandes guerras, vários intelectuais encontraram exílio político no território helvético, mas, em termos de participação ativa e ideologicamente definida, a Suíça foi notória por sua política de neutralidade, e, nesse sentido, o fato de viver exatamente na fronteira, mas do lado de quem não tinha escolhido – não podia definir-se como “neutro” – deve ter feito a diferença na formação cultural e política do jovem Sereni.

O autor nasce junto à Primeira Guerra Mundial e cresce durante a Segunda Guerra Mundial – da qual será triste protagonista (como soldado), mas, sobretudo, vítima, durante a longa prisão na Argélia, de 1943 a

1945, que será evocada poeticamente na antologia *Diario d'Algeria*, editada em 1947.² Entre essas duas margens estreitas e incômodas (a Primeira e a Segunda Guerra Mundial), forma-se o intelectual e poeta, primeiro em Brescia e depois em Milão (onde estudou Letras, mas, sobretudo, onde fez as primeiras e mais importantes amizades literárias), e se forja o homem, “filho de uma época” (como diria Szymborska) por ele repudiada, quando escreve. Na poesia “*nel sonno*”: “*non lo amo il mio tempo, non lo amo*”.³

Essa sensação, expressa na citação retirada da sua terceira e importante antologia *Gli strumenti umani*, publicada em 1965, de defasagem entre si e o momento histórico no qual vive, é um *continuum* no seu trabalho com as palavras e as ideias, e constitui um dos traços marcantes de uma obra que espreita o século XX, o atravessa carregando dignamente as próprias feridas – não apenas biográficas, mas poéticas, como veremos mais à frente – e sai mudado, modificado, sempre alerta e atento ao “*trepido vivere nei morti*”.⁴ Uma sensação, diríamos, de não compartilhamento, de estranhamento, um sentir-se “em atraso”, na fronteira, exatamente, entre dois movimentos – o do eu, que nos leva, talvez, ao limiar da autenticidade em direção às vertigens da plenitude existencial, assim como descreveu, em 1910, Michelstaedler, no seu esplêndido e intenso ensaio *La persuasione e la rettorica* – e os do tema da existência, assim como é, no seu contexto histórico pouco reconfortante, que nos conduz através do abismo da alienação de nós mesmos, o perigo do escorregador em direção ao vazio, um vazio incolor, impossibilidade de aderir à vida e as inseguras certezas baseadas nos valores consumistas propagados pela modernidade do “*boom*” econômico do pós-Segunda Guerra Mundial.

Uma sensação, por outra parte, já presente desde seu exórdio poético, em 1941, com *Frontiera*, disponível nas numerosas reflexões que giram em torno da ideia da morte como uma sombra que ameaça o viver. Estamos, na verdade, em plena guerra.

Por outro lado, a crise da lírica e o desdobramento do valor do “poético”, advertido com força na poesia europeia depois da Segunda Guerra Mundial, encontra adesão também no território poético italiano, e Sereni caracteriza-se como um expoente, junto aos companheiros da “terceira

2 SERENI, V. *Poesie*, op. cit.

3 SERENI, V. *Poesie*, op. cit., p. 147.

4 SERENI, V. *Poesie*, op. cit., p. 40.

1 SERENI, V. *Frontiera*. In: SERENI, V. *Poesie*. Organizado por Dante Isella. Milano: Arnoldo Mondadori Editori, 1995. Em nosso artigo, usaremos sempre esta referência bibliográfica.

geração”⁵, que propõem uma saída italiana, mas de fôlego universal, com os olhos apontados para a realidade histórica europeia, através da aporia instaurada após o *dictum* adorniano. Não existe mais espaço nem ouvidos para uma voz lírica totalizante, fechada em si mesma, de descendência hegeliana – como esperava Adorno: “*il soggetto lirico è sottoposto ad una messa in questione radicale delle sue pretese assolutistiche*”⁶ e obriga, portanto, a uma revisão “em negativo” da capacidade da voz lírica – única e concentrada sobre si mesma – em carregar verdade, beleza, sentido ou algo que se aproxime de um desses objetivos ideais da lírica.

Depois do final da Segunda Guerra, e lutando com uma Europa em fase de reconstrução material, moral e filosófica, os poetas titubeiam diante do cruzamento: narrar o que é narrável – mesmo se quase nada resta das cinzas da história – ou aderir ao *dictum* de Adorno que, sob a influência dos horrores dos campos de extermínio, decretava a impossibilidade de escrever poesia depois de Auschwitz. Diante dessa situação, a urgência de reflexão se concentrou sobre o grau de performance da palavra poética, ou seja, sobre a capacidade inerente da poesia de se inserir na vida e de propor novas formas de pensamento e de sentimento, crucial para definir o futuro de uma Europa em ruínas.

A esse propósito, é interessante observar como Giulia Disanto sugere que a poesia, em determinados casos, represente “*l'osservatorio sensibile della tragicità*”,⁷ ou seja, o discurso lírico se posiciona como discurso capaz de filtrar a sensibilidade da tragédia, quando não, de antecipá-la. Essa percepção encontra ressonância nas reflexões do brasileiro Marcos Siscar, quando sublinha, em seu ensaio *Poesia e crise*, a função poética de dramatizar o presente, que corresponde ao aparecimento de “[...] um ponto de vista sobre o lugar onde estamos, sobre nossas condições de ‘comunidade’, [...] a poesia nomeia o desajuste sem fugir de suas contradições”⁸.

Se unirmos as reflexões de Siscar, relativas à função da poesia e a sua condição de crise (como algo de inerente à natureza da lírica desde a modernidade), às reflexões adornianas relativas à função de resistência da lírica diante da retificação do mundo e do avançar do “progresso”, concluímos

5 Como veremos mais detalhadamente a seguir, na citação de Enrico Testa.

6 TESTA, E. (Org.). *Dopo la lirica. Poeti italiani 1960-2000*. Torino: Giulio Einaudi Editore, 2005, p. XI.

7 DISANTO, G. *La poesia al tempo della guerra*. Milano: Franco Angeli, 2007, p. 15.

8 SISCAR, M. *Poesia e crise*. Campinas: Editora Unicamp, 2010, p. 11.

que o discurso lírico encarna a capacidade de formalizar o mal-estar da sociedade e do indivíduo antes dele. Esse discurso também assume a função de crítica social, porque fala com a voz de um “rei sem reino”⁹, de uma época sentida como hostil – fato que, desde Baudelaire, constitui um tema clássico da tradição lírica moderna.

Também Michale Hamburger (2007) é unânime ao afirmar que a tendência da lírica no pós-Segunda Guerra europeu sofre um reconhecimento negativo, no sentido que passa a expor suas próprias incertezas e desafios. Assim agindo, a poesia manteria acesa a tensão que caracteriza as relações entre o indivíduo e a história.

Trata-se do “*crollo del mito della dicibilità piena del soggetto*” – para falar com as palavras de Enrico Testa, na introdução da antologia organizada por ele, *Dopo la lirica. Poeti italiani 1960-2000*. Segundo Testa, autores como Sereni, Caproni e Orelli de *Sinopie* reagem a esse momento de crise do dizível com a proposta – quase nas pontas dos pés – de narrar uma experiência, a própria, mas desprovida de luzes heroicas e de sentimentos de vítima ou autopiedade que imobilizam a cena. Pelo contrário,

introduzem, através de lacerantes contos alegóricos e narrações suspensas e que causam estranhamento (expressões da redefinição total de toda a transfiguração simbólica do real), fortes elementos de descontinuidade, também métrica, em um quadro do século XX todo jogado, até a guinada dos anos Sessenta, em chave lírica e modernista.¹⁰

Sereni não é, portanto, porta-voz de uma verdade absoluta, pelo contrário, essa verdade absoluta não há mais razão de existir, nem mesmo na Itália, se aceitamos a lição de Montale dos *Ossos de Sépia*. Aquilo que ainda se pode fazer, apesar de tudo e de todos, é viver.

Numa carta de 1961, Sereni escreve: “Não tenho uma coisa para afirmar em absoluto, uma minha ‘verdade’ a ser transmitida. Tenho contas a pagar com a experiência”¹¹. Nesse sentido, há, sim, muita poesia a ser escrita, muita

9 SISCAR, M. *Poesia e crise*, op. cit., p. 12.

10 TESTA, E. (Org.). *Dopo la lirica. Poeti italiani 1960-2000*, op. cit., p. XIV. “*immettono, attraverso scheggianti racconti allegorici e narrazioni sospese e stranianti (espressioni dell'azzerramento di ogni trasfigurazione simbolica del reale), forti elementi di discontinuità, anche metrica, in un quadro del Novecento tutto giocato, sino alla svolta degli anni Sessanta, in chiave lirica e modernista.*”

11 SERENI, V. apud TESTA, E. (Org.). *Dopo la lirica. Poeti italiani 1960-2000*, op. cit., p. 4. “*Non ho una cosa da affermare in assoluto, una mia 'verità' da trasmettere. Ho dei conti da saldare con l'esperienza.*”

vida vivida, muitas feridas por sentir. Como escreve Gilberto Lonardi, “o expor-se inerte à experiência é única garantia de conhecimento verdadeiro”, e este conhecimento dá direito a uma voz poética “que está sempre mais na ferida, no espinho, no tormento”.¹²

O problema que se desencadeia, não apenas na Itália, é a tentação do silêncio, do vazio, do “sólido nada”¹³ – como diz Mengaldo –, a alienação, consequência de tal radicalidade do olhar e da voz, um ceticismo que, como já vimos, Hamburger afirma ser constitutivo do pós-Segunda Guerra europeu. No capítulo, “Uma nova austeridade”, do ensaio *A verdade da poesia*, Hamburger afirma que

A nova antipoesia – produto da Segunda Guerra Mundial, assim como a bem diversa antipoesia dadaísta foi produto da Primeira Guerra Mundial – surgiu de uma aguda desconfiança de todos os recursos com os quais a poesia lírica mantivera sua autonomia. Para os novos antipoetas, não bastava que a poesia fosse tão bem escrita quanto a prosa. Ela deveria também ser capaz de comunicar de maneira tão direta quanto a prosa, sem recorrer a uma linguagem especial, que se distinguisse, sobretudo, por seu caráter altamente metafórico.¹⁴

Trata-se de considerar as possibilidades de renovação de uma lírica que tem destituído as verdades absolutas neorromânticas em favor de uma leitura da realidade em chave mais inclinada ao *Tractatus logico-philosophicus* de Wittgenstein (1918), entre outros, escrito pelo filósofo enquanto se encontrava no fronte de guerra como soldado, quando este afirma, dito com outras palavras, que é preciso manter sob silêncio tudo aquilo do qual não podemos falar, e que os objetos podem apenas ser nominados, ou seja, os signos representam os objetos, portanto, podemos apenas falar sobre eles: não podemos inserir os objetos dentro das palavras. Nesse sentido, as proposições podem apenas dizer *como* são as coisas, e não *o que são* as coisas.

A experiência do silêncio diante do indizível é um obstáculo debatido durante aqueles anos e Sereni parece superar definitivamente esse obstáculo na antologia *Gli strumenti umani*, de 1965, porém, depois de quase 20

12 LONARDI, G. *Di alcuni grandi temi sereniani*. In: SERENI, V. *Poesie*, cit, p. XC. “*Isporsi inerte all'esperienza è unica garanzia di conoscenza vera*” [...] “*che sta sempre più nella ferita, nello spino, nello strazio*”.

13 Título de um artigo de Mengaldo dedicado à obra de Sereni, e reproposto por Dante Isella. In: SERENI, V. *Poesie*, op. cit., p. LXVII.

14 HAMBURGER, M. *A verdade da poesia*. São Paulo: Cosac e Naify, 2007, p. 307.

anos de significativo “silêncio” poético. Veremos à frente qual será a saída escolhida por Sereni.

Sintomática, nesse sentido, é a esplêndida antologia da austríaca Ingeborg Bachmann, *Die gestundete Zeite* (1953),¹⁵ que exemplifica o sentimento de suspensão e de profundo escoramento no tempo, a consciência de viver no entorno da vida, e nunca no coração pulsante dela. Nos versos que compõem essa antologia, reconhecida unanimemente pela crítica como uma voz fundamental da nova poesia alemã do pós-guerra, se leem as perplexidades existencialistas – presentes também no *Diario d'Algeria* – do sujeito que vive “fora do seu tempo”, como em atraso em relação à história, como no poema “todos os dias”, a seguir:

*La guerra non viene più dichiarata,
ma proseguita. L'inaudito
è divenuto quotidiano. L'eroe
resta lontano dai combattimenti. Il debole
è trasferito nelle zone del fuoco.
La divisa di oggi è la pazienza,
medaglia la misera stella
della speranza, appuntata sul cuore.
Viene conferita
quando non accade più nulla,
quando il fuoco tambureggiante ammutolisce,
quando il nemico è divenuto invisibile
e l'ombra d'eterno riarmo
ricopre il cielo.
Viene conferita
per la diserzione dalle bandiere,
per il valore di fronte all'amico,
per il tradimento di segreti obbrobriosi
e l'inosservanza
di tutti gli ordini.*¹⁶

Mesmo que a guerra tenha acabado e o processo de reconstrução material da Europa esteja em curso, o poeta – aquele que é contemporâneo, segundo Agamben (2009) – “deve manter fixo o olhar no seu tempo [...], para nele perceber não as luzes, mas o escuro [...], e escrever mergulhando a

15 *Il tempo dilazionato*, na edição Guanda de 1978. In: BACHMANN, I. *Poesie*. Organização e tradução Maria Teresa Mandalari. Parma: Guanda, 1978.

16 BACHMANN, I. *Poesie*, op. cit.

pena nas trevas do presente”,¹⁷ nas feridas, nas cinzas da história. E Bachmann ecoa, quando escreve, na composição que dá título à antologia, que “*s'avanzano giorni più duri*”, e alerta: “*non ti guardare intorno – Allacciati le scarpe – Rimanda indietro i cani [...] s'avanzano giorni più duri*”.¹⁸ O poema *Fall ab, Zeit* leva consigo o sentimento do momento histórico compartilhado por Sereni: “*Staccati, cuore, dall'albero del tempo*”, porque, nos pede, “*cosa testimonia alla fine il tuo cuore? Tra lo ieri e il domani oscilla – silenzioso e strano – e il suo battito – è già la sua caduta fuori dal tempo*”.¹⁹

Esse oscilar “fora do tempo” ecoa nos versos de *Diario d'Algeria*, nos mortos que “*non sanno d'essere morti – i morti come noi*”,²⁰ ou na sensação de estranhamento que “*tutto è pronto per l'eternità*”,²¹ onde resta, ao eu lírico, como único desejo, baluarte de uma identidade em crise, o desejo da salvação-salvamento: “*e tu mia vita salvati se puoi – serba te stessa al futuro – passante e quelle parvenze sui ponti – nel baleno dei fari*”.²² A abertura do *Diario*, do seu *Diario d'Algeria*, condiz com o sentimento de escoramento de Bachmann, a compor um silencioso diário da Europa, provavelmente compartilhado por muitos contemporâneos, onde o eu, expulso do centro, na sonolência do livre arbítrio, se vê como de fora, em aparências sobre pontes, em brilhos, em breves iluminações. A este eu lírico, já situado alegoricamente na “periferia” (é o título do trecho) e que flerta com a juventude simbolizada aqui por uma cidade “ao pôr-do-sol” – em uma visão, portanto, invertida da plenitude, normalmente vista como o momento de plena luz – não resta mais que desejar a sobrevivência, não mais a felicidade, a plenitude, a adesão do eu às coisas e ao mundo.

Assim como escrevia Bachmann, também o herói de Sereni “*resta lontano dai combattimenti*”. Pode parecer paradoxal, observada a biografia de Sereni, mas, na realidade, em seus versos, não há nem o mínimo aceno de heroísmo. Ao contrário, essa presença, no campo de batalha, parece reforçar mais ainda a ideia de um limbo, uma derrota do sujeito (Sereni, mas

não apenas ele) que assiste, como “*osservatore sensibile della tragedia*”²³, ao desmoronar dos mitos e dos valores sobre os quais tinha sido edificada uma civilização. A poesia “*Italiano in Grecia*” é representativa desse sentimento de derrota, quando escutamos: “*Europa Europa che mi guardi – scendere inerme e assorto in un mio – esile mito tra le schiere dei bruti, – sono un tuo figlio in fuga che non sa – nemico se non la propria tristezza – o qualche redi-viva tenerezza*”.²⁴ A Europa observa imóvel e incapaz de reagir (no âmbito coletivo) o descer inerme do indivíduo, a queda livre de um seu filho (no âmbito pessoal), que não adere à “história”, mas é súcubo dela. Estes versos lembram os de Sbarbaro, na antologia *Pianissimo*, editada em 1914, com os quais parecem dialogar em voz baixa:

*Giaci come
il corpo, ammutolita, tutta piena
d'una rassegnazione disperata.
Non ci stupiremmo,
non è vero, mia anima, se il cuore
si fermasse, sospeso se ci fosse
il fiato...
[...]
La vicenda di gioia e di dolore
non ci tocca. Perduto ha la voce
la sirena del mondo, e il mondo è un grande
deserto.
Nel deserto
io guardo con asciutti occhi me stesso.*²⁵

E Sereni escreve: “*sono morto – alla guerra e alla pace*”.²⁶ É evidente que acontece aqui a destruição de uma mitologia particular e coletiva ao mesmo tempo, através do choque dos dois planos, o pessoal e o da história, em um processo de escritura de um diário que não é mais apenas o da Argélia, mas talvez do coração da Europa, aquele coração que Bachmann fez cair “fora do tempo”, e que outro importante poeta, que pensou a Europa, o polonês Miłosz, identifica com uma terra “no fundo da qual repousa o veneno dos séculos”,²⁷ um veneno que o austríaco Georg Trakl, quem sabe, profetiza-

17 AGAMBEN, G. *O que é contemporâneo? e outros ensaios*. Trad. Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009, p. 62.

18 BACHMANN, I. *Poesie*, op. cit., p. 39.

19 BACHMANN, I. *Poesie*, op. cit., p. 25.

20 SERENI, V. *Poesie*, op. cit., p. 78.

21 SERENI, V. *Poesie*, op. cit., p. 80.

22 SERENI, V. *Poesie*, op. cit., p. 59.

23 SERENI, V. *Poesie*, op. cit., p. 15.

24 SERENI, V. *Poesie*, op. cit., p. 63.

25 SBARBARO, C. *Pianissimo*. Venezia: Editora Marsilio, 2001, p. 27.

26 SERENI, V. *Poesie*, op. cit., p. 76.

27 MIŁOSZ, C. *Não mais*. Seleção, tradução e introdução Henryk Siewierski e Marcelo Paiva de Souza. Brasília: Editora UnB, 2003, p. 34.

mente, no distante 1914 – simultaneamente com Sbarbaro – intuiu e antecipou, como poeta que capta com sensibilidade a tragédia, quando escreveu magistralmente no trecho “Grodek”: “Hoje uma dor violenta alimenta a chama ardente do espírito: – os netos que ainda não nasceram”.²⁸

Esse sentimento de perda e comoção desaparece, em Sereni, nas antologias sucessivas. Passam-se quase 20 anos entre *Diario d’Algeria* e *Gli strumenti umani*, 20 anos nos quais são absorvidos o *pathos* e a *pietas* em troca de um sentir mais maduro e amadurecido do tormento humano.

Se, no *Diario d’Algeria*, o sujeito lírico se escutava e tinha ternura por seu próprio caminho – talvez ainda inconsciente do caminho da história futura e ocupado pelo árduo trabalho de sobreviver, como dizíamos antes – em *Gli strumenti umani* e mais ainda em *Stella variabile* (1981), esse olhar se exacerba em tragédia. Com a distância do tempo e do “*sguardo di rimando*”, faz-se mais crua a análise da sociedade na qual ele vive, numa época do bem-estar e do cancelamento do sentido crítico, uma época que é “*vero anno zero*”, em que as “*nuove belve*” engolem tudo, “*si mangiano cuore e memoria queste belve onnivore*”.²⁹

Enrico Testa liga a dicção poética italiana de Sereni, Caproni e Luzi, em sua fase de maturidade, a uma capacidade de revezar a tendência ao silêncio, de desviar a tentação do advertir de Bachmann:

impulsionados pela exigência primária de dar conta da própria sorte e experiência individual e guiados por uma preênsil mobilidade interior, irredutível à recensão de crônica do “mundo” como ao vertical e abstrato desapego deste, recuperam, assim, para a poesia, um sentido que outros (em primeira fila os teóricos da “morte da literatura”) achavam perdido ou impossível. E conseguem isso justamente convertendo o “medo de evadir do tecido da história em ato” [...] em uma nova forma de coragem: a adesão ao dolorido e mutável perfil do existir e às suas dimensões capitais: o passar do tempo, a realidade da natureza, as mudanças da sociedade.³⁰

28 TRAKL, G. *De profundis*. Tradução Cláudia Cavalcanti. São Paulo: Iluminuras, 1994, p. 79.

29 SERENI, V. *Poesie*, op. cit., p. 176.

30 TESTA, E. (Org.). *Dopo la lirica. Poeti italiani 1960-2000*, op. cit., p. X. “*spinti dall’esigenza primaria di dar conto della loro sorte ed esperienza individuale e guidati da una prensile mobilità interiore, irriducibile alla recensione cronachistica del “mundo” come al verticale e astrattivo distacco da esso, recuperano così alla poesia un senso che altri (in prima fila i teorici della “morte della letteratura”) davano per perduto o impossibile. E riescono a ciò proprio convertendo il “timore di evadere dal tessuto della storia in atto” [...] in una nuova forma del coraggio: l’adesione al doloroso e mutevole profilo dell’esistere e alle sue dimensioni capitali: lo scorrere del tempo, la realtà della natura, il modificarsi della società.*”

Se a lírica alemã, exangue, chocada e emudecida depois de ter admitido o horror da civilização (um oroboro que morde sua própria cauda), conseguiu fugir do impasse e da tentação do silêncio absoluto com os versos como lâminas ensanguentadas de Paul Celan, um abecedário essencial da dor não ostentada, porém, macerada e estoica, a lírica italiana do século XX se abre em direção a um ditado que acolhe, hesitante, as vozes dos outros como ecos que perturbam as certezas e fazem de alter ego à própria perplexidade existencial e histórica. Nesse sentido, a lírica italiana sai do solilóquio e se lança, mesmo que em tom menor, para uma encenação mais dramática, mais teatral, exatamente na qual chama os outros para participar do espetáculo, como um pierrô que não derrama lágrimas de narcisismo, porque afetado por uma excessiva consciência histórica, cultiva, portanto, um forte sentido da tragédia. Ecoa novamente aquele “algo” que Sbarbaro já intuía ou antecipava – mas era pura intuição – e aqui, pelo contrário, se transmuta em dolorida consciência histórica, desprovida de maneirismos e “bordados” modernistas ou simbolistas.

Não é casual que em *Gli strumenti umani* seja clara a temática do sono, do sonâmbulo, do tédio (nas composições *Nel sonno*, *La sonnambula*), assim como o tema do ser inerte na história, como lemos no trecho *Intervista a un suicida* ou *Una visita in fabbrica*. Nessa longa composição, Sereni dá voz aos operários, os deixa falar, e há “*il più buono, l’inerte*”, que quer mostrar a parte melhor da vida na fábrica. Porém, Sereni não dá chance para a persuasão, porque, logo depois, nega: “A parte melhor? Não existe. Ou é um sentido – de si sempre em regresso no trabalho – ou apagado nele, feliz do pão dos outros – que apenas com a mente lúcida tem gosto amargo”.³¹ É um eu modesto, de periferia, inferior, porém, com um simulacro de humanidade contraditória, lida aqui como fragmento da incompletude do eu, de todos “aqueles que andavam lá fora como um enxame”, “fechados numa ordem, sóbrios e rápidos, – atacados a um fio de bem estar, – sem perder um golpe”.³²

O diálogo com os mortos, nessa antologia, torna-se presença constante, e indica talvez a tentativa de completar – se possível – o olhar sobre o mistério da vida, mas sem voos metafísicos aparentes. A morte, certo,

31 SERENI, V. *Poesie*, op. cit., p. 127. “*La parte migliore? Non esiste. O è un senso – di sé sempre in regresso sul lavoro – o spento in esso, lieto dell’altrui pane – che solo a mente sveglia sa d’amaro.*”

32 SERENI, V. *Poesie*, op. cit., p. 126. “*quelli che sciamavano là fuori*”, “*chiusi in un ordine, compassati e svelti, - relegati a un filo di benessere, - senza perdere un colpo.*”

existe mais como realidade que se impõe do que como elemento que cava. Em “*La spiaggia*” lê-se, de fato, no término da antologia: “*Non – dubitare, – m’investe della sua forza il mare – [i morti] parleranno*”.³³ Até o indagar a natureza – *leitmotiv* da obra sereniana – torna-se aqui uma lente de introspecção mais aguda, como se quisesse escutar sem falsas ilusões (talvez ecoando a herança de Leopardi) o destino humano inscrito nas leis e na sabedoria da natureza.

O constante interrogar a morte, e, no caso específico do verso citado, o interrogar os mortos, parece também insinuar a ideia de uma voz dialogante, mesmo silenciosa, com a qual interagir, um eco que volta de um além que não é, nem ele, metafisicamente concebido como absoluto. Pelo contrário, parece uma voz que volta, sinal de um algo que continua mesmo além do limiar do desconhecido, uma espécie de espelho – o ignoto, exatamente – que nos dá de volta uma imagem diferente e de estranhamento da realidade. Nesse sentido, talvez até a morte, esse limite frequentemente pensado como radical e definitivo, se configure na obra de Sereni como uma dimensão dialógica, capaz de dar mobilidade e construir, ela também, um precário sentido “*dello scorrere del tempo*”.³⁴

Por outro lado, a língua, que já tinha se entristecido da leveza de *Frontiera* até *Diario d’Algeria*, aqui se faz híbrida, nova, numa mistura de “*liricità alta e prosa*”³⁵ ao reflexo de um “*compenetrarsi e scontrarsi di un’annunciazione metafisica (non orfica) e di una esistenziale, o storico-esistenziale*”, citando novamente Mengaldo em seu já mencionado artigo “*Il solido nulla*”.³⁶ A língua e o ditado poético presentes em *Gli strumenti umani* se encarregam de hospedar a dúvida, o contracanto – no sentido da tradição italiana –, para se identificar melhor com os outros, com os “*manovratori che lavorano con la spranga allo scambio*”,³⁷ identificados com os derrotados pela vida. *Gli strumenti umani*, assim como acontece em *Il Congedo*, de Giorgio Caproni, manifestam essa tendência para uma coloquialidade que é nivelamento de um registro “alto”, fechado em si mesmo, e de um registro “baixo” – sem a capacidade do voo metafísico. Puro viver, então. Na fronteira entre a poesia e a prosa.

33 SERENI, V. *Poesie*, op. cit., p. 184.

34 TESTA, E. (Org.). *Dopo la lirica. Poeti italiani 1960-2000*, op. cit., p. X.

35 MENGALDO, P. V. apud SERENI, V. *Poesie*, op. cit., p. LXX.

36 MENGALDO, P. V. apud SERENI, V. *Poesie*, op. cit., p. LXX.

37 SERENI, V. *Poesie*, op. cit., p. 127.

E ele, o poeta, Sereni, pobre manobrista das palavras, trabalha “no avesso”, como observava Montale a propósito de *Strumenti umani*, como lemos no ensaio de Gilberto Lonardi, “De alguns grandes temas de Sereni”, contido na já citada edição crítica da poesia de Sereni, organizada por Dante Isella,³⁸ um avesso, se comparado aos valores alienantes que alimentam a sociedade moderna e contemporânea. Como profeta, despido de sua áurea órfica, Sereni se despede falando-nos de um sono alegórico, dele e da Itália, desta Itália adormecida em seus jardins urbanos, degradada pelo bem-estar que entedia, como lemos nestes versos da poesia “*nel sonno*”:

*L’Italia, una sterminata domenica.
Le motorette portano l’estate
Il malumore della festa finita.
Sfrecciò vano, ora è poco, l’ultimo pallone
E si perse: ma già
Sfavilla la ruota vittoriosa.
E dopo, che fare delle domeniche?
Aizzare il cane, provocare il matto...
Non lo amo, il mio tempo, non lo amo.
L’Italia dormirà con me.
In un giardino d’Emilia o Lombardia
Sempre c’è uno come me
In sospetti e pensieri di colpa
Tra il canto di un usignolo
E una spalliera di rose...³⁹*

São versos, estes, que nos levam mais uma vez ao centro habitado, a Milão que Sereni conhecia bem, onde outro poeta, igual a ele, meu e nosso contemporâneo, Stefano Raimondi, observa, suspeita, se interroga e tece pensamentos de culpa. Para Sereni, estes versos, na fronteira entre poesia e prosa, entre a mordida da existência e o nada “que nos resta na boca”:⁴⁰

Ma dove sono in questa città le cose che tengono vicini, quelle che al sole fanno luce e nel buio fanno respirare piano e dopo forte? Lo vedo da qui il fiato dei muri, gli abbracci delle vie, le carezze fonde e scure degli scantinati e non è di questo che ho paura. Vai pure dove vuoi, mi dici;

38 LONARDI, G. apud SERENI, V. *Poesie*, op. cit., p. XCVII.

39 SERENI, V. *Poesie*, op. cit., p. 147.

40 RAIMONDI, S. *Interni con finestre*. Milano: La Vita Felice, 2009, p. 69.

*ma verso dove, verso cosa ancora e dove sono
le sirene delle guerre, quelle che spaventano,
che avvertono, che fanno stare sotto un altro fiato
chiuso? Dove, in quale angolo, palo, su quale
semaforo aspettano di gridare?
E potevano, sì potevano restare intere fin dentro
la loro voce e potevamo, sì potevamo stare vivi.⁴¹*

Tradução Leonardo Rossi Bianconi

Tangenciando “ruinosamente” Giorgio Caproni¹

Patricia Peterle

La poesia consiste nella visione d'un particolare inavvertito, fuori e dentro noi.

GIOVANNI PASCOLI

*La porta
che, dalla trasparenza, porta
nell'opacità...*

GIORGIO CAPRONI

O termo ruína remete a vestígio, fragmento, resto, enfim, a resíduos do que foi e já não é mais. Uma ausência presente, cujas imagens aparecem, a todo o momento, numa intermitência como um claro/escuro. Ruínas de um passado impossível de ser reconstruído, que, porém, sobrevive e per-vive justamente pela potencialidade inerente a esses restos. Mais do que Histórias Verdadeiras, se assim se pode dizer, aqui, a atmosfera da história é dada pela possibilidade de existência de um evento; a história é a possibilidade de acontecer, independentemente se alguma coisa ocorra ou não.² Ecos, vibrações, vozes silenciosas são movimentos, outras vidas e memórias de tempos naufragados. Um naufrágio que está ali, adormecido, talvez esquecido, mas pode vir à tona a qualquer momento. Eis a potência: pequenos cacos, restos, lidos por meio da escritura. “As ruínas são, como a arte, um convite para sentir o tempo”.³

De fato, a ruína não possui uma única, definida e clara temporalidade e geografia, ela está numa espécie de “zona franca”, composta por várias camadas que, uma vez expostas a quem as vê, – que se expõe também a elas e as lê – abrem-se a novos caminhos. Uma espécie de limiar – um dentro

¹ O presente texto é fruto do projeto de pesquisa “Arquivos poéticos de Giorgio Caproni”, financiado pelo CNPq (Edital Universal, 471054/2013-5).

² Para a discussão deste aspecto, ver *La Storia Finita*. In: NANCY, J. L. *La comunità inoperosa*. Tradução Antonella Moscati. Napoli: Cronopio, 2002, pp. 195-227.

³ AUGÊ, M. *Rovine e macerie*. Tradução Aldo Serafini. Torino: Bollati Boringhieri, 2004, p. 97. Esta e as demais citações dos textos cuja bibliografia é em língua italiana foram traduzidas por mim para o português.

⁴¹ RAIMONDI, S. *Interni con finestre*, op. cit., p. 68.

e fora ao mesmo tempo – marcado por tensões. Tensões, alteridades, um tempo no tempo, no qual a história não pode mais ser vista como um projeto (sempre buscando uma totalidade ou uma projeção dela). O que está em jogo quando se olha para esses vestígios do que já foi e não é mais, de um mundo clivado, é o próprio processo do pensamento sobre os restos que se tem diante de si, e que podem alterar esse mesmo “si”. Nesse sentido, a ruína pode também ser vista, pela sua incompletude, apesar da aparente fragilidade, como uma demora. Um espaço onde ocorre a suspensão do presente e se opera uma efetiva relação, enfim, um abrigo onde se dá a convergência dos tempos, um existir que não é, mas *acontece*, e se dá a partir de um contato, de um contágio.

As ruínas acrescentam à natureza algo que não pertence mais à história, mas que permanece temporal. Não existe paisagem sem olhar, sem a consciência da paisagem. A paisagem das ruínas, que não reproduz integralmente nenhum passado e alude intelectualmente a uma multiplicidade de passados, de alguma forma duplamente metonímica, oferece ao olhar e à consciência a dúplice prova de uma funcionalidade perdida e de uma atualidade maciça, mas gratuita. Confere à natureza um sinal temporal e a natureza, por sua vez, acaba por desestorizá-lo.⁴

Os versos do soneto *Torso Arcaico de Apolo*,⁵ de Rainer Maria Rilke, apontam para traços da incompletude e da resistência da ruína: “Não sabemos como era a cabeça, que falta, / de pupilas amadurecidas. [...] pois ali ponto não há / que não te mire. / Força é mudares de vida.”. Mesmo sem cabeça, há resquícios da intensidade do olhar pela própria posição do torso e “não há [ponto] que não te mire”. O poeta é contagiado pelo bloco de mármore, há uma exposição. O olhar do poeta não propõe uma reconstituição

4 AUGÈ, M. *Rovine e macerie*, op. cit., pp. 37-38, “*Le rovine aggiungono alla natura qualcosa che non appartiene più alla storia, ma che resta temporale. Non esiste paesaggio senza sguardo, senza coscienza del paesaggio. Il paesaggio delle rovine, che non riproduce integralmente alcun passato e allude intellettualmente a una molteplicità di passati, in qualche modo doppiamente metonimico, offre allo sguardo e alla coscienza la duplice prova di una funzionalità perduta e di un'attualità massiccia, ma gratuita. Conferisce alla natura un segno temporale e la natura, a sua volta, finisce col destoricizzarlo traendolo verso l'atemporale.*”

5 *Torso arcaico de Apolo*: “Não sabemos como era a cabeça, que falta, / de pupilas amadurecidas. Porém / o torso arde ainda como um candelabro e tem, / só que meio apagada, a luz do olhar, que salta e brilha. Se não fosse assim, a curva rara / do peito não deslumbraria, nem achar/caminho poderia um sorriso e baixar / da anca suave ao centro onde o sexo se alteara. / Não fosse assim, seria essa estátua uma mera / pedra, um desfigurado mármore, e nem já / resplandecera mais como pele de fera. / Seus limites não transporia desmedida / como uma estrela; pois ali ponto não há / que não te mire. Força é mudares de vida.” In: BANDEIRA, M. *Alguns poemas traduzidos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2007, p. 36.

do torso, mas é *afetado* por esse objeto, pelo seu traço inapreensível. É o torso que olha, mira, adentra. O movimento aqui é o do ser que é contagiado, que se abre e se modifica, chegando ao seu limite. A esse respeito, pode ser lembrado um fragmento de Walter Benjamin:

O verdadeiro método de tornar as coisas presentes é representá-las em nosso espaço (e não nos representar no espaço delas). [...] As coisas, assim, representadas, não admitem uma construção de grandes coisas do passado [...]. Não somos nós que nos transportamos para dentro delas, elas é que adentram a nossa vida.⁶

A incompletude é a sua força, um passado cuja reminiscência/resistência só é possível por meio de um existir em/com outros. E a verdade se reduz a zero, como diz Benjamin, num outro texto, o sentido só se dá por meio das fissuras e falhas, pela prática da exposição e interação entre um fora e um dentro. Do bloco às fissuras, do leque fechado a seu desdobramento, o que se tem é uma espécie de “revelação”: “a faculdade da fantasia é o dom de interpolar o infinitamente pequeno, descobrir para cada intensidade, como extensiva, sua nova plenitude comprimida, em suma, tomar cada imagem como se fosse a do leque fechado, que só no desdobramento toma fôlego [...]”⁷. Desdobramento que se distancia de uma ideia já preconcebida (Ideia), caracterizada por uma ordem estrutural, com seus arcontes, e se abre para outra, cujo espaço é o das insurgências, de uma desordem produtiva, que não está em busca de signos, mas de sinais: “um gesto em direção ao sentido do sentido, um gesto em direção a uma exterioridade inaudita, inapropriável [...]”⁸. É esse saber de singularidades, colocado pela literatura, que se deseja pontuar.

Uma experimentação do possível? Um exercício, sem dúvida, do pensamento, que para Antoine Compagnon é também visto como “exercício de reflexão e experiência de escrita” e, assim, “a literatura responde a um projeto de conhecimento do homem e do mundo”⁹. Projeto que só existe

6 BENJAMIN, W. *Passagens*. Organização da edição Willi Bolle; colaboração na organização Olgária Matos; tradução do alemão Irene Aron e do francês Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009, p. 240.

7 BENJAMIN, W. *Antiguidades*. In: BENJAMIN, W. *Rua de mão única*. Tradução Rubens Rodrigues Torres Filho; José Carlos Martins Barbosa. 5. ed. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1995, p. 41.

8 NANCY, J. L. *La comunità inoperosa*, op. cit., p. 180. “*gesto verso il senso del senso, un gesto verso un'esteriorità inaudita, inappropriabile [...]*”.

9 COMPAGNON, A. *Literatura pra quê?* Tradução Laura Taddei Brandini. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012, p. 31.

pelo seu próprio limite de projetar, de projeção. É nesse meio aparentemente caótico que o inventário pelo inventário, apesar de toda a organização e sistematização, com todos os bens arrolados, é uma ilusão. O mecanismo de colocar um dado ao lado do outro, numa sequência homogênea e vazia, dá lugar a um tempo saturado de “agoras”, que, por seu próprio movimento, lê a história a contrapelo. “A verdadeira imagem do passado perpassa veloz. O passado só se deixa fixar, como imagem que relampeja irreversivelmente, no momento em que é reconhecido”.¹⁰ A ruptura com uma perspectiva linear, de um inventário – acumulação – que perde significado, fica mais evidenciada na célebre imagem do anjo da história benjaminiano que, no lugar da cadeia de acontecimentos, vê catástrofe, ruína sobre ruína, cacos dispersos, fragmentos nos quais ele se encontra imerso. A imagem de um torso na galeria de um colecionador pode ser recuperada, enfim, pistas, sinais que devem ser explorados, como numa escavação, onde os inúmeros extratos podem levar a um novo começo.

A presença dos restos é inquietante, um desassossego, justamente porque ratifica o espaço vazio, uma ausência. A grandiosidade geográfica do Império Romano, a imponência de alguns monumentos, a engenharia das construções para a época, a forte presença e monumentalidade da igreja, o contato com outras culturas, a idade de ouro do Renascimento e ainda o Barroco convivem hoje na contemporaneidade romana por meio dos seus restos.

Quando se mistura, como hoje em Roma, uma presença insistente da natureza (não só os parques, os jardins, os claustros, as colinas arborizadas, mas também o mato e as papoulas que se infiltram no coração da cidade, invadindo os contornos do Tibre e os sítios arqueológicos), tem-se a impressão (sobretudo no cair da noite, quando as atividades tornam-se mais discretas e os passantes mais raros) de uma espécie de imensa ruína sem idade, na qual quem passeia inocentemente pode experimentar a pura fruição de um tempo que nenhum monumento e nenhum sítio conseguem aprisionar.¹¹

10 BENJAMIN, W. *Sobre o conceito de História*. In: BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política*. Tradução Paulo Sérgio Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense, 1996, p. 224.

11 AUGÊ, M. *Rovine e macerie*, op. cit., p. 104, “Quando vi si mescola, come oggi a Roma, una presenza insistente della natura (non solo i parchi, i giardini, i chiostri, le colline boschive, ma anche le erbacce e i papaveri che si intrufolano nel cuore stesso della città, invadendo i lungotevere e i siti archeologici), si ha l'impressione (soprattutto al calar della notte quando le attività si fanno più discrete e i passanti più rari) di una sorta di immensa rovina senza età, nella quale chi passeggia innocentemente può provare il puro godimento di un tempo che nessun monumento e nessun sito riescono a imprigionare.”

Ruínas que inspiram e servem de motivação para artistas, poetas, escritores e pintores e, ao mesmo tempo, se transformam em “obras de arte” estáticas para aqueles turistas, cujo interesse maior é o inventário linear, “homogêneo e vazio”, de uma viagem.¹² “A cidade de Roma parece-me totalmente inacessível. Como se habitasse um lugar secreto”.¹³ Essa afirmação do poeta e crítico Marco Lucchesi coloca uma pergunta: como ler, interagir com Roma, sabendo que o significante do termo Roma não se encerra num único significado, mas, na verdade, possui vários. A cidade se expõe para quem transita por suas ruas, da mesma forma que esse transeunte pode ser contaminado por aquilo que ele vê e ouve no seu devagar. O contato dos espaços da cidade com os passos, o corpo que a corta, é uma *excrição*; é a cidade que se *excreve* no corpo andante, e este se mistura com ela.¹⁴ Continua Lucchesi:

Além dos poemas de Sergio Corazzini. Das fontes de Bernini. Dos sermões de Padre Antonio Vieira. Dos quadros de De Chirico. Todas as Romas da cidade de Roma. [...] A Roma das minhas raízes toscanas e *cariocas*... [...] Uma chave para procurar entender essa parte que trago dentro de mim, inacessível e para sempre adiada.¹⁵

A aliteração na segunda linha da citação parece criar um jogo de espelhos a partir da repetição do nome da cidade: Roma, Roma, Roma. Roma ou as várias e infinitas Romas suscitam, aqui, para Lucchesi, o que está para o fora dela(s), “as raízes toscanas e *cariocas*”, algo que o poeta carrega consigo e também perpassa pelo inacessível, fazendo-o talvez (re)pensar seus próprios limites. Já para outro poeta brasileiro, essa mesma cidade traz um embate com o humano. É numa entrevista em meio às ruínas das termas de Diocleciano, concedida ao dramaturgo Jorge Andrade, que Murilo Mendes,

12 Ver a esse respeito as páginas dedicadas por M. Augê ao turismo no já citado *Rovine e macerie*.

13 LUCCHESI, M. *La Roma di Gibbon e tutte le Rome*. In: AVELLA, A. *Dal Pane di Zuccherò al Colosseo: intellettuali brasiliani a spasso per le vie di Roma*. L'Aquila: Japadre, 2006, p. 102. “La città di Roma mi pare del tutto inaccessibile. Come se abitasse un luogo segreto”.

14 Refere-se à discussão de Jean-Luc Nancy: *Corpus*. Organizado por Antonella Moscati. Napoli: Cronopio, 1995. Ao longo do texto serão usados *excrição*, *excrever* e *excrita* para tratar dessa “escrita do fora”.

15 LUCCHESI, M. *La Roma di Gibbon e tutte le Rome*. In: AVELLA, Aniello. *Dal Pane di Zuccherò al Colosseo*, op. cit., p. 102, “Al di là delle poesie di Sergio Corazzini. Delle fontane di Bernini. Dei sermoni di Padre Vieira. Dei quadri di De Chirico. Tutte le Rome della città di Roma. [...] La Roma delle mie radici toscane e *cariocas*... [...] Una chiave cercare di comprendere questa parte che mi porto dentro, inaccessibile e per sempre rinviata.”

ao falar de Roma, afirma: “Para mim, é um lugar verdadeiramente inspirante, bom para se pensar nos limites do humano”.¹⁶ Inspiração e limites do humano, êxtase e esvaziamento, angústia e melancolia são, portanto, sensações e sentimentos que afloram diante da monumentalidade das construções e das fragilidades da história e do homem que observa. Por conseguinte, os restos não significam só o que foi destruído – seja pelo tempo ou pelo próprio homem –, mas apontam, sobretudo, para uma restância. Na quinta seção de *Ipotesi, Cidade*, a primeira poesia, é, justamente, dedicada a Roma, cidade em que Murilo Mendes morou por alguns anos (1957-1975).¹⁷

*I topi gli scarafaggi in assetto di guerra
circondano i cesari che rotolano sull'asfalto
dove slittano le automobili in assetto di guerra
mentre lo scirocco disturba i transistor vicini
ed i turisti col canocchiale rotto
si godono le scolopendre nei ruderi piranesi*¹⁸

Aberturas e heterogeneidades são o que podemos perceber nesse cruzamento de planos, proposto por Murilo Mendes. A tentativa do poeta de encontrar uma forma no caos faz com que o seu olhar se desvie da monumentalidade e onipotência do espaço romano, que passa a ser visto por meio de uma lente desfocada, como a luneta quebrada utilizada pelos turistas. Aliás, o fato de a luneta estar quebrada, não servir para ver melhor, não aproximar o que está distante, e sim aumentar os detalhes, que sem aquela prótese não seriam visíveis, já é um sinal de como o poeta olha para Roma. A vista não capta o que os olhos dos turistas geralmente buscam, ou seja, os grandiosos monumentos, símbolos de uma imagem que foi construída e se busca renovar, uma história que é contada e se repete. Na verdade, o olhar sofre um desvio. Desvio que leva para a borda, para uma extremidade onde estão ratos, baratas e centopeias que dominam a cena, em pé de guerra. O aspecto visual está na base de *Ipotesi*, e a tensão estabelecida entre a Roma grandiosa e a Roma dos ratos e baratas, animais de um submundo, nos fazem lembrar os versos de Manuel Bandeira em

16 ANDRADE, J. Murilo, um poeta da liberdade. *Realidade*, São Paulo, ano 7, n. 77, p. 81, abr. 1972.

17 Como se sabe, o período romano do poeta brasileiro foi intenso: professor de literatura brasileira na Università di Roma La Sapienza, escreveu também vários textos críticos sobre literatura e artes. Para uma reflexão mais aprofundada sobre as atividades em Roma do poeta, ver AMOROSO, M. B. *Murilo Mendes: o poeta brasileiro em Roma*. São Paulo: Editora UNESP, 2013.

18 MENDES, M. *Ipotesi*. Organização de Luciana Stegagno Picchio. Roma: Zone Editrice, 2004, p. 121.

Saudação a Murilo Mendes, quando diz que o poeta de Juiz de Fora é o poeta conciliador dos contrários.

Roma, nos versos acima, é lida também por meio das lentes de Piranesi, artista conhecido como uma das grandes expressões do *rovinismo*. A série de água-forte *Le Vedute* (1745-1748) tem como protagonista Roma, monumentalidade/ruína, imersa na cotidianidade do século XVIII. A decadência faz parte de *Le Vedute* de Piranesi, mas o conjunto é permeado de lirismo. O insólito aqui aparece na esfera do familiar, como dirá Davi Arrigucci: “[...] cabe a Murilo Mendes o lugar do assombro, próprio da irrupção violenta de uma arte de extremos”.¹⁹ Ainda, segundo o crítico, a maleabilidade da linguagem muriliana oferece a possibilidade de uma harmonia de tensões, uma beleza estranha e única, na qual se dá o atrito das ideias e das coisas.

Além dos jogos de luz e sombra, que dão uma leitura peculiar de partes da cidade, outra característica dessa série de Piranesi é a inclusão de árvores, vegetações, pessoas que delineiam também um movimento.²⁰ Desolação e poeticidade são as marcas dessas gravuras que podem remeter a outros poemas dedicados à imortalidade romana. É o próprio Marco Lucchesi, nos últimos versos de *A Roma sepultada em suas ruínas*, a anunciar “Ó Roma! em tua grandeza e formosura, / fugiu o que era firme, e tão-somente / o fugitivo permanece e dura”,²¹ reafirmando, assim, no oxímoro final, a restância do fragmento. A ruína, que domina essas paisagens poéticas, já estava excrita nos famosos versos de Giacomo Leopardi, poeta visitado por Lucchesi e Mendes, em *All'Italia*.

*O patria mia, vedo le mura e gli archi
E le colonne e i simulacri e l'erme
Torri degli avi nostri,
Ma la gloria non vedo
Non vedo il lauro e il ferro ond'eran carchi
I nostri padri antichi. Or fatta inerme,
Nuda la fronte e nudo il petto nostri.
Oimè quante ferite,
Che lividor, che sangue! Oh qual ti veggio [...]*²²

19 ARRIGUCCI, D. *O cacto e as ruínas: a poesia entre outras artes*. São Paulo: Editora 34, 2000, p. 95.

20 Ver as gravuras *Veduta dell'Arco di Tito* e *Veduta di Campo Vaccino*, disponíveis em: <<http://www.harvardartmuseums.org/art/311956>> e <<http://www.harvardartmuseums.org/collections/object/237154?position=2>>. Acesso em: 16 abr. 2015.

21 LUCCHESI, M. *Poemas reunidos*. Rio de Janeiro: Record, 2000, p. 185.

22 LEOPARDI, G. *Poesia e prose*. Organização de Mario Andrea Rigoni, com ensaio de Cesare Galimberti. Milano: Mondadori, 1987, vol. I, p. 6.

Os primeiros versos indicam o que se vê, as construções espalhadas por todo o território, uma herança, lembrança de um passado glorioso. Contudo, diante do que vê, o poeta parece estar desolado. A pátria está cheia de sinais, muros, arcos, colunas, de um tempo passado, cuja glória, os louros – referência à coroa dos Césares – não se acham mais. A grandeza militar, simbolizada pelo ferro utilizado para o artefato dos escudos e espadas, é substituída por “*Nuda la fronte e nudo il petto*”. O peito desnudado, sem os louros, mostra as fraturas, os cortes, enfim, o sangue, por trás das dobras de uma história celebrativa. Da glória às feridas, vestígios de um passado que corrói, inquieta e perturba o presente. Uma poética da ruína, da fragilidade humana, que, no *Zibaldone di pensieri*, ganha um aprofundamento maior, até mesmo pela fragmentação, fragilidade-potência dos mais de 4 mil autógrafos.

Eu estava assustado ao me encontrar no meio do nada, um nada eu mesmo.
Eu me sentia sufocar, considerando e sentindo que tudo é nada, sólido nada.²³

E, ainda:

Não há outro bem a não ser o não ser: não há outra coisa boa que o que não é; as coisas não são coisas [...] A existência, pela sua natureza e essência própria e geral, é uma imperfeição, uma irregularidade, uma monstruosidade.²⁴

“*Solido nulla*” (Sólido nada) é um paradoxo que dá o tom leopardiano, o admitir das imperfeições, limitações e até monstruosidades da existência. Os embates com os limites do humano que delineiam a própria existência. Um pouco mais abaixo do primeiro fragmento, Leopardi sentencia dizendo que “o tempo das grandes ilusões acabou”. É a visão do homem nu, quer dizer, vulnerável, sem um amparo transcendente, que coloca em diálogo Murilo e Leopardi, no *Murilograma a Leopardi*, que inicia com uma espécie de pergunta ao poeta de *L'infinito*.

23 LEOPARDI, G. *Zibaldone di pensieri*. Edição crítica e anotada organizada por G. Pacella. Milano: Garzanti, 1991, vol. I, p. 101 (n. 85). “*Io ero spaventato nel trovarmi in mezzo al nulla, un nulla io medesimo. Io mi sentivo come soffocare, considerando e sentendo che tutto è nulla, solido nulla.*”

24 LEOPARDI, G. *Zibaldone di pensieri*, op. cit., vol. II, p. 2296 (n. 4174). “*Non vè altro bene che il non essere: non vè altro di buono che quel che non è; le cose che non son cose [...] L'esistenza, per sua natura ed essenza propria e generale, è un'imperfezione, un'irregolarità, una mostruosità [...]*”.

MURILOGRAMA A LEOPARDI

Em que medida / Leopardi

Será tua linguagem
Tangente à – rompida – nossa?

Não fui a Recanati: vou aos CANTI.

[...]

2

A janela te abre:
Tempo em que nasciam
Janelas paralelas.
Janela um ser, duplo da língua.

A janela te abre:
Natureza totalmente soletrada
Exausta à ardósia;

Inesgotados espaços
Sobrehumanos silêncios.
A estrela é doméstica,
Mesmo vaga, da Ursa.

[...]

6

Sofres a transição
De um cosmo provisório a
Outro cosmo elevado a potência.

Quando escreves
“La lima è consumata; or facciam senza”
Nos tangencias.

Roma, 1965²⁵

Em que medida, Leopardi, a tua linguagem toca a minha/a nossa? É a pergunta do poeta brasileiro, habitante de Roma. Há aqui um compartilhar, que vai para além de um tempo mensurado e entendido de forma cronológica. A relação que se estabelece entre Murilo e Leopardi não é dada por uma visita à casa-museu em Recanati, por uma imagem de Giacomo Leopardi tecida e costurada pela História da Literatura, mas é operada por meio da escritura dos *Canti*; por uma articulação que salta uma dada ordem, à qual é deixada inoperante. A literatura aqui se mostra e se constrói como um exercício do pensamento. No *Murilograma*, a obra leopardiana

25 MENDES, M. *Poesia completa & prosa*. Organização e preparação do texto Luciana Stegagno Picchio. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, pp. 669-671.

é oferecida à comunicação, no sentido de que ela é proposta e abandonada no limite comum, ou seja, ela mesma traça e retraça esse mesmo limite²⁶, como está no penúltimo verso, que é uma citação de *Scherzo*, ou na tradução de dois versos de *L'infinito*. Leopardi, diz Murilo Mendes, “Pões a nu sem as aspas”,²⁷ nos desliga do teto, das ideias. Esse espaço, portanto, no qual é possível fazer exclamações e excrever-se, é visto como um gesto que se oferece e toca o “nós”, “Nos tangencia”. Esse tocar é um comunicar: “A presença do outro não constitui uma barreira que limita o desencadear das ‘minhas’ paixões: ao contrário, somente a exposição ao outro desencadeia as minhas paixões”.²⁸

O ranger provocado pelo tangenciar está intimamente relacionado ao ato de ver e rever as diferenças. Os versos desnudados de Leopardi – poesia sem ilusão que se excreve uma escritura do embate, da dureza do existir – tangenciam, além de Murilo, uma constelação de poetas italianos do século XX, de Giuseppe Ungaretti a Umberto Saba, de Eugenio Montale a Giorgio Caproni, cuja poética, para além de uma primeira experiência mais próxima do hermetismo ou de uma imediata adesão à realidade social e política, como sublinha Giulio Ferroni, é perfilada pela relação do eu com o mundo: isto é, pelo aspecto cognoscitivo. É esse ver e rever, também meio de contato entre um dentro e um fora, que alimenta e coloca em movimento a engrenagem poética caproniana. É a tensão entre o ser e o mundo, do qual o ser faz parte, modificando-o, mas também sendo modificado por ele, que vai se estabelecendo e intensificando, nos processos de agenciamentos que dão forma à porosa e fluida escritura caproniana.

Pier Vincenzo Mengaldo, ao falar da relação entre Caproni e os espaços urbanos, diz ser ele poeta da(s) cidade(s), não de paisagens tradicionais. *Cronistoria* (1938-1942), primeiro volume publicado pela reconhecida editora Vallecchi, de Florença, dá a Roma tonalidades de vermelho, cor que está presente nos tijolos das construções, nos muros, a luz vermelha, o ar de sangue, o fogo da boca. Para Biancamaria Frabotta,

A Roma de Caproni é a das praças, das pontes, dos bondes e das bicicletas; e é também a das pedras, do ar, do vento e dos espaços que não teriam

26 NANCY, J. L. *La comunità inoperosa*, op. cit.

27 MENDES, M. *Poesia completa & prosa*, op. cit., p. 670.

28 NANCY, J. L. *La comunità inoperosa*, op. cit., p. 74. “*La presenza dell'altro non costituisce una barriera che limita lo scatenarsi delle 'mie' passioni: al contrario, soltanto l'esposizione all'altro scatena le mie passioni*”.

um lugar nos versos se, nessa cortina, não se refletissem contínuos lampejos. Nesse sentido, a luz emanada pela cidade eterna assume múltiplas gradações cromáticas.²⁹

Em todo caso, os tons rubros predominam e estão ainda nos tetos e no pôr do sol romano. A dureza dos anos da guerra, tema central em *Il passaggio d'Enea* (1943-1955), está também nos poemas que se apresentam não mais na forma de *canzonetta* e sim numa estrutura compacta (“soneto monobloco”), como na seção *Sonetti dell'anniversario*. A Roma caproniana, como as demais, é ruínosa “[...] un bianchissimo tuono / di macerie, che crollano al futuro / vento dei giorni – e al mio orecchio frastuono / dove si perde il tuo squillo più puro”.³⁰ Pureza e escombros, essa é a tensão no soneto XIV, cujo verso inicial indica que um dia o poeta poderá ainda ter o seu aspecto.³¹ E mais adiante, no soneto XVII, tem-se uma cidade em “frangalhos”: “[...] No alvor / úmido que desfaz também os muros duros de Roma [...]”³²

A Roma eterna e iluminada com a guerra e o que comporta esse estado passam a ser percebidos por meio dos escombros, vestígios de um passado. A guerra não penetra só no corpo da cidade grandiosa, agora visível somente mediante as suas ruínas; em *Il passaggio d'Enea*, a guerra, vivida pelos corpos que transitam e vivem no espaço urbano, lacera, arranha e, finalmente, penetra nos ossos. A experiência da guerra, como o próprio Caproni afirmou, em 1988, na sua participação no programa radiofônico “Antologia”, significou um impacto a frio com a história. O luto em *Cronistoria* não era somente pela perda de Olga, havia já ali algo além da sua morte, que já estava latente:

[...] Oreste Macri, que foi meu crítico nos primeiríssimos anos, poderia dizer, na década de 30, já ter desconfiado, nos *Sonetti dell'anniversario* que esse luto, aparentemente privado pela morte dessa jovem, vice-versa implicava um pressentimento de um luto maior que estava no horizonte de todos nós. Depois, naturalmente, veio a guerra, veio o momento de atirar, digamos, esse

29 FRABOTTA, B.; DONZELLI, E. (Orgs.). *Giorgio Caproni – Roma la città del disamore*. Roma: De Luca Editori d'Arte, 2012, p. 19. “*La Roma di Caproni è quella delle piazze, dei ponti, dei tram e delle biciclette; e poi è la Roma dei sassi, dell'aria, del vento e degli spazi che non avrebbero posto tra i versi se, su questo sipario, non si riflettessero continui bagliori. In questo senso la luce emanata dalla città eterna assume molteplici gradazioni cromatiche.*”

30 CAPRONI, G. *L'opera in versi*. Organização de Luca Zuliani, prefácio de Pier Vincenzo Mengaldo e cronologia e bibliografia de Adele Dei. I Meridiani. Milano: Mondadori, 2009, p. 104.

31 “*Un giorno, un giorno ancora avrò il tuo aspetto [...]*”, CAPRONI, G. *L'opera in versi*, op. cit.

32 CAPRONI, G. *A coisa perdida*: Agamben comenta Caproni. Organização e Tradução Aurora Fornoni Bernardini. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2011, p. 101.

elemento foi determinante, com certeza influiu, como também influiu sobre a minha vida e, portanto, sobre a minha poesia.³³

Em *Cronistoria*, já há um “testemunho” da tensão da guerra, possível através das deformações e das lembranças, que se perfilam não mais nostalgicamente; com efeito, tais deformações sublinham o incômodo da experiência e a perturbação do presente. É um momento de amadurecimento, que deixa cada vez mais distantes as ficções de certa *spensieratezza*. O soneto monobloco é um elo entre *Cronistoria* e *Il passaggio d'Enea*, estrutura que encerra uma coletânea e reabre, inaugura, a outra.

Em *Il passaggio*, o eu dilacerado, partícipe de histórias igualmente laceradas, bem como os espaços da paisagem romana por onde anda, dá espaço para a da Ligúria. Contudo, não se trata mais de uma Ligúria ensolarada, mesmo que melancólica, de tons campestres, dos primeiros livros (*Come un'allegoria, Ballo a Fontanigorda, Finzione*). A paisagem é intensamente urbana, pois é na *urbes* que esses embates se dão a frio. Gênova de ruínas, poder-se-ia dizer, incluídas as da Segunda Guerra. Os poemas reunidos nesse volume se distanciam ainda dos anteriores pela percepção física que cada vez mais dá espaço para os lugares, que mais tarde serão nomeados de “*i luoghi non giurisdizionali*”, traços de um cenário desnudado, no qual o pertencimento está em jogo. Mito e “verdade”, herói e apenas humano – questões não distantes de Murilo Mendes e Marco Lucchesi – é o embate lido por Caproni ao se deparar com a estátua de Eneias, que dá título ao livro.

De fato, é o monumento dedicado a Eneias, herói virgiliano, de uma das praças mais bombardeadas, Piazza Bandiera, que toca Caproni: grandiosidade do herói diante da precariedade humana. A estátua, para ele, é, em princípio, uma representação “banal e escolástica”, uma imagem como qualquer outra, mas, na leitura proposta, ganha outros contornos. A imagem, mesmo na sua banalidade, toca o poeta, o inquieta e se presentifica em alguns versos desse volume.³⁴

33 CAPRONI, G. “*Era così bello parlare*” *conversazioni radiofoniche con Giorgio Caproni*. Prefácio de Luigi Surdich. Genova: Il Melangolo, 2004. pp. 159-160. “[...] *Oreste Macrì, che fu mio critico nei primissimi anni, potrei dire, Trenta, aveva già sentito nei Sonetti dell'anniversario che questo lutto, apparentemente privato per la morte di questa ragazza, viceversa implicava un presentimento di un lutto maggiore che stava all'orizzonte di tutti noi. Poi, naturalmente, è venuta la guerra, è venuto il momento di sparare, diciamo, quest'elemento è diventato determinante, certissimamente ha influito, come ha influito sulla vita di qualsiasi uomo, ha influito sulla vita mia e quindi sulla mia poesia.*” Sobre a questão do luto na poesia de Caproni, ver ZUBLENA, P. *Giorgio Caproni. La lingua, la morte*. Milano: Edizione del Verri, 2013.

34 Outra reflexão sobre essa coletânea de poemas, mais especificamente sobre a figura de Eneias, foi publicada em PETERLE, P. *Movimentos dos restos: encenações de Georges Didi-Huberman*

A partir da imagem do monumento a Eneias de Piazza Bandiera (Gênova) realizado por Francesco Baratta,³⁵ tem-se Eneias, guerreiro, com a cabeça um pouco de lado devido ao peso da mão do pai, que está sobre suas costas e parece caminhar segurando a mão do filho. É interessante a posição de Anquises, que parece subir, escalar o corpo do filho, colocando sobre ele todo o seu peso, real e alegórico. Eneias é aqui um homem que tem diante de si um passado, Anquises, que cai de e para todos os lados, mas que, de algum modo, Eneias deve “sustentar”, e um futuro, Ascânio, que ainda não consegue caminhar sozinho. O Eneias caproniano, portanto, se distancia do de Virgílio, se afastando do mito e ressignificando-o: ele é uma alegoria da condição do homem contemporâneo. Homem contemporâneo que, segundo Caproni, possui esse perfil: o que ele tem são ruínas e possíveis construções e operações, não segue mais um caminho preestabelecido. O peso da tradição e da história, alegorizados na imagem da posição do pai, que tenta “afundar” Eneias, contrasta com a leveza de Ascânio, que olha livremente para o céu, talvez sem saber aonde ir. Memoráveis e ricas, nesse sentido, são as páginas dedicadas por Franco Contorbria em *Caproni in piazza Bandiera*.³⁶

Desorientação presente textualmente em *Porque eu...*, poema de *Il seme del piangere* (1950-1958), no qual a escritura se dá por meio de uma abertura (“[...] abro uma vela / tímida na treva, e a pena / deslizando range [...]”),³⁷ aqui o caminhar só é possível pela tensão que se estabelece na relação entre as imagens de Anquises, Eneias e Ascânio. Um tempo no tempo, como os desenhos de Piranesi, a Roma de Murilo Mendes, o inacessível apontado por Marco Lucchesi, ao pensar em Roma e nas suas ruínas. Desorientação de um Eu que já estava em naufrágio e que a guerra, penetrada nos ossos e na alma, só fez naufragar ainda mais. A dissolução da monumentalidade da cidade eterna, possível de se pensar, agora, a partir de fragmentos e ruínas,

e Giorgio Caproni. In FLORES, M. B. R.; PETERLE, P. *História e arte: herança, memória, patrimônio*. São Paulo: Rafael Copetti Editor, 2014. pp. 163-183.

35 Disponível em: <http://www.fosca.unige.it/gewiki/index.php/Piazza_Bandiera>. Acesso em: 17 abr. 2015.

36 CONTORBRIA, F. *Caproni in piazza Bandiera*. In: DEVOTO, Giorgio; VERDINO, Stefano (Orgs.). *Per Giorgio Caproni*. Genova: San Marco dei Giustiniani, 1997. pp. 215-230. Nesse ensaio, F. Contorbria, além de fornecer informações relevantes sobre a estátua, pontua os textos de Caproni, escritos para alguns periódicos a partir do final da década de 1940. Para os textos de Caproni, consultar os volumes de *Prose critiche*. Organizado por Raffaella Scarpa e prefácio de Gian Luigi Beccaria. Torino: Nino Aragno Editore, 2012.

37 CAPRONI, G. *A coisa perdida*, op. cit., p. 143.

coloca em xeque a construção de um mundo de instituições e mitos. Nos anos de escrita de *Il passaggio*, será o próprio Caproni a se fazer a pergunta, num texto escrito para um periódico: “*Il nostro è un universo in rovine, chi non lo sa?*”³⁸ E mais adiante, refazendo-se à figura mitológica deslocada na sua leitura, diz: “O importante – Eneias ou não – é que o retrato do homem de hoje exista, que exista a confiança, a dignidade desse homem não mais Príncipe, mas também não gorila ou pétala de rosa.”³⁹

É essa cisão, uma inteireza não mais sustentável e irrecuperável, que interessa ao poeta e crítico Enrico Testa. Em mais de um ensaio, Testa sublinha o neologismo “*egorrea epidemica*”, usado por Giorgio Caproni numa resenha publicada no final da década de 1940, no periódico *La Fiera Letteraria*. Para Testa, com esse ato, Caproni

[...] põe as premissas para uma reflexão sobre um tipo de discurso poético já capaz de renunciar à representação da centralidade de um eu coincidente, na nossa tradição, com as funções de um único ator de um lírico monólogo interior e de idealista construtor de símbolos e de “objetos” metafóricos.⁴⁰

Nem transcendência nem imanência, o espaço da porosidade, onde as coisas *acontecem*, é aquele justamente onde há atrito, contato, o da relação; e para haver uma relação é necessário o outro. A centralidade do eu é aqui colocada em xeque. Em *Metamorfoses* (1944) – interessante saber que um exemplar desse livro faz parte da biblioteca pessoal de Caproni –, Murilo Mendes já anuncia essa perda em “Estudo para o caos”: “Procurei meu rosto, não o achei. / Depois a treva foi ajuntada à própria treva”. Se todo elemento de cultura é um elemento da barbárie, a perda da centralidade desse eu na poesia é um sintoma das muitas identidades que se buscaram e que fracassaram. O ideal das identidades gera exclusão, pois tende a ver e reconhecer o que é *semelhante*. As experiências do século da barbárie colocam

38 CAPRONI, G. *Domenico Purificato pittore provincial?* In: *Alfabeto*, VII, 1-2, gennaio 1951. Agora também em: CAPRONI, G. *Prose critiche*, op. cit., p. 455.

39 CAPRONI, G. *Prose critiche*, op. cit., p. 455. “*L'importante – Enea o no – è che il ritratto dell'uomo d'oggi ci sia, ci sia la fiducia, la dignità di questo uomo non più Principe ma nemmeno gorilla o petalo di rosa*”.

40 TESTA, E. *Per interposta persona – lingua e poesia nel secondo Novecento*. Roma: Bulzoni Editore, 1999, pp. 17-18. “[...] pone le premesse per una riflessione su un tipo di discorso poetico in grado ormai di rinunciare alla rappresentazione della centralità di un io coincidente, nella nostra tradizione, con le funzioni di un unico attore di un lirico monologo interiore e di idealistico costruttore di simboli e di “oggetti” metaforici.” Em relação à perda de centralidade do eu, ver TESTA, E. *Introduzione*. In: TESTA, E. *Dopo la lirica*. Poeti italiano 1960-2000. Torino: Einaudi, 2005.

em jogo, portanto, tanto essa busca quanto o próprio sujeito dela. Diante dos destroços deixados, é Adorno a dizer “[...] escrever um poema após Auschwitz é um ato bárbaro, e isso corrói até mesmo o conhecimento de por que hoje se tornou impossível escrever poemas.”⁴¹ Essa impossibilidade não é a de continuar escrevendo poemas, mas sim a de se escrever dentro de um determinado padrão, cujos valores eram pautados sobre a apreensão de totalidade. Não mais um ser X ou Y, que pertença a uma comunidade X ou Y e se diferencie de A e B, mas sim um ser em construção, marcado pela contiguidade. Melhor dizendo, um ser em-comum (*essere in-comune*), aquele que inopera a noção mais comum de comunidade. A comunidade *désouvrée*, de Nancy, aponta justamente para uma comunidade desativada e desmobilizada de sua essência, não significando isso uma anulação da vida em comum. Na verdade, a vida em comum só é possível na relação com o outro, que faz o ser se deparar com o seu *limite* e viver, assim, numa constante vizinhança e incompletude.

É, nesse sentido, importante retornar a *Porque eu...*, já citado, que compõe a narrativa poética que conta a vida da mãe do poeta (não mais vista como mãe), desde garota, na cidade de Livorno, as fases da vida, indo até a morte e a entrada no *aldilà*.

... porque eu, que na noite habito só,
eu também, de noite, riscando um fósforo
no muro, acendo cauteloso uma candeia
branca em minha mente – abro uma vela
tímida na treva, e a pena
deslizando range, eu também escrevo
e reescrevo em silêncio e longamente o pranto
que me banha a mente...⁴²

Essa escuridão no poema, além da palavra noite, que indica uma temporalidade, está ainda nas reticências, que iniciam e terminam a composição, que não se fecha, continuando não se sabe para onde. É um pensar que não se encerra com o fim do poema. O escrever se dá também no ato de reescrever e no momento em que o poeta abre “uma vela / tímida na treva”. Escuridão que é o limite da luz, esse espaço da sombra em que se perder é necessário para percorrer um caminho outro, cujo foco não está

41 ADORNO, T. *Teoria estética*. Lisboa: Martins Fontes, 1988, p. 26. Uma releitura que considera ainda os acontecimentos trágicos mais recentes da nossa sociedade é proposta por Franco Rella em *Figure del male*. Milano: Feltrinelli, 2002

42 CAPRONI, G. *L'opera in versi*, cit., p. 143.

em “se achar”, mas em se achar várias vezes. À leveza da língua caproniana corresponde um zumbido que resta. Italo Calvino, em texto dedicado ao poeta, enfatiza a cantabilidade como um dos elementos mais cativantes; a palavra, do mesmo modo que flui, arranha, mostra as fraturas e lacerações.

Deslocamentos e descentralizações, frutos das lacerações ressemantizam inclusive o espaço da cidade amada, Gênova. Se, em *Stornello*, a cidade portuária é construída por meio das imagens de marcas como ardósia e arenária, pedra e ária, em *Ladainha*, último poema do livro *Il passagio d'Eneia*, composição fragmentada (não mais *I lamenti*,⁴³ o soneto monobloco), é perfilada a imagem de uma cidade em flashes, partida, vivenciada e experienciada, impossível de ser tratada dentro de uma totalidade. Cidade, portanto, da experiência urbana, de atmosfera concreta e rarefeita.

Gênova minha cidade inteira.
Gerânio. Celeiro.

Gênova de ferro e ar,
minha lousa, areal.

Gênova cidade asseada.
Brisa e luz na sacada.

Gênova verticalizada.
Vertigem, ar, escada.

Gênova preta e branca,
Cacúmen. Distância
Gênova onde não vivo,
meu nome, substantivo.

[...]
Gênova toda tetos,
Ruínas. Castelletto.

Gênova de aéreos fatos.
Albàro, Bogoratti.

Gênova que me atormentas.
Intestinos. Cruzamentos.

Gênova que seja assim,
o mar num botequim.

[...]
Gênova que não me deixa.
A namorada. Gueixa.

43 Para um estudo sobre a estrutura dessas composições, ver SURDICH, L. “*I lamenti*” in *forma di sonetto*. In DEVOTO, G.; VERDINO, S. (Orgs.). *Genova a Giorgio Caproni*. Genova: S. Marco dei Giustiniani, 1982, pp. 55-75.

Gênova que tem o que dizer,
suspiro a não esmorecer.

Gênova quarta corda.
Sereia que sempre se acorda.

Gênova do elevador,
aflição, aperto, dor.

[...]
Gênova de lamentos.
Eneias. Bombardamentos.

Gênova desesperada,
em vão por mim implorada.

Gênova La Spezia.
Infância que se greta.

Gênova de Livorno,
partida sem retorno.

Gênova de toda a minha vida.
*Minha ladainha infinita.*⁴⁴

Gênova, então, uma ladainha que se repete e que ganha, a cada verso, um novo olhar, facetas de uma relação íntima com esse espaço. Gênova é descrita a partir de uma inteireza, “minha cidade inteira”, que está colocada no primeiro verso, mas essa qualidade do bloco não resiste e passa a ser fraturada, decomposta. Há um desvio, um deslocamento necessário para que a cidade possa ser percebida e evocada. A imagem inicial começa a ficar com arranhões, manchas, ranhuras, como se a lente que vê estivesse quebrada – como a luneta da poesia de Murilo Mendes. Lente que filtra a aparente realidade de um espaço polifônico e polimorfo, para o qual confluem as experiências coletivas e individuais. Cidade que só pode ser lida pelos fragmentos, pelos planos que foram se sobrepondo ao longo das décadas e dos séculos, e que, por sua vez, espelham a topografia da cidade e seus vertiginosos elevadores, como o de Castelletto. Bairros, detalhes, cores, presente e passado, tudo nesses versos se mistura e dá forma à escritura poética caproniana, marcada, também aqui, por Eneias: “Gênova de lamentos / *Eneias. Bombardamentos*”.

Essa é a condição do homem na contemporaneidade, momento em que as visões totais são colocadas em xeque, diante de um mundo em constante mudança que só consegue dar conta, quando dá, de pequenas

44 CAPRONI, G. *A coisa perdida*, op. cit., pp. 127-139.

partes, fragmentos, ruínas. Vestígios de um passado, no presente, que resta, sobrevive e pervive, um leque ainda fechado que está para ser aberto. Um arquivo vivo, na desordem do nosso cotidiano, que só vive por meio de um contato. “Nem todo rastro é um arquivo, mas não há arquivo sem rastro [...] O rastro resta, mas isso não quer dizer que ele é, substancialmente, ou que ele é essencial, mas é a questão da restância que me interessa, restância do rastro para além de toda ontologia”.⁴⁵ As ruínas físicas, as ruínas do eu, aos poucos, nos territórios denominados de “*luoghi non giurisdizionali*”, abrem espaço para as ruínas da linguagem,⁴⁶ e o desespero chega, é calmo: “*Di questo, sono certo: io / son giunto alla disperazione / calma, senza sgomento.*”⁴⁷ Não há mais como fugir de um *saber-não saber*, como já apontou Enrico Testa.⁴⁸ E é nesse desespero calmo que a porta (presente na epígrafe) se abre, de forma transparente e opaca, em um dos poemas de *Il Conte di Kevehüller*⁴⁹ (1979-1986), livro em que “*la Storia è testimonianza morta*”;⁵⁰ e, poder-se-ia acrescentar, recuperando mais uma vez Augê, que as ruínas são um sinal de vida e as palavras caminham no leitor. A porta kafkiana sem sentinela, a porta condenada, a porta cega, a porta amorfa, a porta de espacialidades, enfim, a porta que tangencia e contagia, mesmo na laceração: “*la porta morgana: la Parola*”.⁵¹

45 DERRIDA, J. *Pensar em não ver sobre as artes do visível (1979-2004)*. Tradução Marcelo Jacques de Moraes. Florianópolis: Editora da UFSC, 2012, pp. 120-121.

46 Para uma reflexão maior sobre a linguagem na poética ver PETERLE, P. *Vozes e murmúrios*. In: PETERLE, P. *no limite da palavra: percursos na poesia italiana*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2015, pp. 51-67.

47 CAPRONI, G. *L'opera in versi*, op. cit., p. 245.

48 TESTA, E. Giorgio Caproni – Ad portam inferi. In: *Storia e Letteratura – raccolta di studi e testi*, n. 248. Org. Carlo Caruso e William Spaggiari. Roma: Edizioni di Storia e Letteratura, 2008.

49 TESTA, E. *Il Conte di Kevehüller di Giorgio Caproni*. In: *Per interposta persona*, op. cit., pp. 79-98.

50 CAPRONI, G. *L'opera in versi*, op. cit., p. 562.

51 CAPRONI, G. *L'opera in versi*, op. cit., p. 610.

A mulher e a cidade: versos a Lina, a Rina e a Annina. Tangências Saba e Caproni

Lucia Wataghin

Existe certa afinidade entre alguns poetas do século XX – o primeiro é Saba, e o seguem: Penna, Bertolucci, Betocchi, Caproni, Sereni. Poetas que, contra a corrente, levaram a poesia em direção à prosa. É a “poesia originada pela prosa”, como definiu Montale, daquela corrente *antinovecentista*, com definição de Pasolini, que coloca em ato um processo de “desliricização”; levando, assim, a poesia italiana ao coração da contemporaneidade. A propósito, foi o próprio Pasolini, agudo leitor do difícil Saba, e que, segundo ele mesmo, “é o mais difícil dos poetas contemporâneos”,² quem publicou o ensaio que dá o impulso decisivo em relação ao tardio reconhecimento de Caproni como uma das grandes vozes da poesia do século XX.³ É sobre tal afinidade *antinovecentista*, ou sobre alguns temas e ideias comuns em Saba e Caproni, que se concentra minha intervenção.

Em muitos aspectos, pode-se falar de tangências entre Saba e Caproni: não apenas pelo abandono de tons áulicos ou pela aproximação do léxico ao cotidiano e ao prosaico, mas também pela “facilidade’ mélico-prosaica”, que, em ambos, se conjuga com “um psicologismo extremamente complexo e confuso”⁴; pelo uso da métrica e da sintaxe em função de contrapeso, como se fosse um tipo de correção em direção à lírica do léxico cotidiano; pela importância e pela natureza da rima “fácil”, porém, surpreendente e rica de significado (ambos dedicam reflexões aprofundadas em relação às funções da rima e a fazem de tema em algumas poesias).

Saba (1883-1957) e Caproni (1912-1990) pertencem a gerações diferentes, mas publicam, por determinado período, nos mesmos anos; ambos

1 LORENZINI, N. *La poesia italiana del Novecento*. Bologna: Il Mulino, 1999, p. 113. “*poesia nata dalla prosa*”, “*sliricizzazione*”.

2 PASOLINI, P. P. *Passione e ideologia*. Milano: Garzanti, 1994 (primeira edição 1960), p. 418. “*il più difficile dei poeti contemporanei*”.

3 PASOLINI, P. P. *Passione e ideologia*, op. cit., pp. 465-469.

4 MENGALDO, P. V. *Giorgio Caproni*. In: *Poesia italiana del Novecento*. Milano: Mondadori, 1990, p. 704. “*facilità’ melico-prosaica*”; “*uno psicologismo estremamente complesso e aggrovigliato*”.

não são imediatamente acolhidos pela crítica e pelo público e encontram dificuldade nesse acolhimento. Como Saba, Caproni também foi considerado “inatural” por muito tempo, porém, hoje, ao contrário, é considerado “atualíssimo”.⁵

Não encontro provas da relação de amizade entre os dois, porém, em um lindo ensaio de Biancamaria Frabotta, que, por longo tempo, estudou Caproni e, particularmente, *Il seme del piangere*, encontro a citação de uma homenagem, de tom talvez ambíguo, feita pelo mais jovem, Giorgio Caproni, a Saba, em ocasião de sua morte.

Existia (e permanece) entre nós (Saba também merece esta homenagem) uma relação freudiana de pai e filho; uma saudável antipatia e veneração que, quanto mais nos distancia, mais nos aproxima dele, de modo que, se, de nossa parte, com as razões do intelecto, seria difícil dar-lhe o privilégio diante de outros poetas do século XX, com as razões do coração, porém, o abraçamos sem nunca antes tê-lo visto e reconhecido... tal como se abraça um pai.⁶

Aquilo que impressiona, na homenagem feita por Caproni, é logicamente o reconhecimento da existência de uma relação de pai e filho, mas também a intolerância do “filho” com relação ao pai: uma justificativa perfeita (em termos, justamente, freudianos) de uma escassa simpatia tanto do coração quanto do intelecto. Tal declaração, tão rica e tão ambígua, parece prometer que o terreno comum entre Saba e Caproni, ainda que não seja muito extenso e seja conflituoso – ou talvez, exatamente por isso – revelar-se-á muito interessante.

O terreno no qual me concentro é o temático, que diz respeito às figuras femininas e às cidades “maternas”. Penso particularmente em *Trieste e una donna* (1910-1912), de Saba, e *Il seme del piangere* (1959), de Caproni, antologias onde é mais forte, em ambos os poetas, a concentração desses temas (a cidade e a mulher, esposa ou mãe). Nessas duas obras encontramos um forte componente narrativo e intensos personagens.

5 MENGALDO, P. V. *Per la poesia di Giorgio Caproni*. In: CAPRONI, G. *L'opera in versi*. Milano: Mondadori (Meridiani), 2005 (primeira edição 1998), p. XII.

6 CAPRONI, G. *Ora che Saba è partito*. In: *La Fiera Letteraria*, 15/9/1957 apud FRABOTTA, B. *Caproni. Il seme del piangere*. In: *Letteratura italiana. Le Opere* (dir. Asor Rosa), vol. IV. Torino: Einaudi, 1992, p. 55. “Vi era (e rimane) tra noi (Saba merita anche questo omaggio) un freudiano rapporto da padre a figlio; una salutare antipatia e venerazione, che quanto più ce lo allontana tanto più ci avvicina a lui, di modo che se da parte nostra, con le ragioni dell'intelletto ci sarebbe difficile anteporlo a certi altri poeti del Novecento, con le ragioni del cuore lo abbracciamo senza averlo mai visto e riconosciuto... appunto come si abbraccia il padre”.

UMA TANGÊNCIA CASUAL

A primeira tangência, a que, de início, me chamou a atenção, é casual (porém, indicativa, logicamente, de um terreno comum e do amor pelo lugar de origem, pelo cotidiano e pelo popular, comum aos dois poetas): personagens tão amadas, as mulheres protagonistas dessas duas obras são mulheres do povo, trabalhadoras: “costureira”, Lina de Saba, e “bordadeira”, Annina de Caproni.⁷ As referências a tais identidades profissionais e à classe operária⁸ são fundamentais para compor os retratos dessas duas mulheres. A “Lina, a costureira”, “*in rosso scialle avvolta*”, Saba, na celebração do primeiro encontro, dedica versos famosos em modelo petrarquesco: “*quel giorno ancora chiamo il più felice/ dei miei giorni, che in rosso scialle avvolta/ ho salutata per la prima volta/ Lina, la cucitrice*”.⁹ E ainda, em duas ocasiões,¹⁰ Saba retrata o ambiente das “prisoneiras” que trabalham, que “descontam a pena da vida” no trabalho da fábrica. Entretanto, clima de reivindicação e crítica social não são perceptíveis no retrato de Annina de Caproni, personagem solar (ainda se, como bem disse Surdich, “lutuosamente sombreada”). Ela também, como Lina, está envolta em um “*scialleto scarlate*” (na verdade, a ele se aconchega, com um movimento muito feminino, que faz parte do seu retrato psicológico). Caproni exalta a vitalidade e, junto à profissão, o trabalho da agulha, “*il ricamare abile*”: “*Non c'era in tutta Livorno/ un'altra di lei più brava / in bianco o in orlo a giorno*”. Como se pode observar, a figura de Annina aparece fortemente ligada à lembrança da cidade de Livorno.

TANGÊNCIAS E STILNOVISMO. A MULHER E A CIDADE

As tangências são particularmente notáveis em duas poesias: *Verso casa*, de Saba, e *Preghiera*, de Caproni. Em ambas, o início é claramente

7 Uma “costureira” e uma “bordadeira” se encontram também em Pascoli (*Myricae*). LORENZINI, V. *Itinerari della memoria testuale: Pascoli e Caproni*. In: *Per Giorgio Caproni*, organização de Giorgio Devoto e Stefano Verdino. Genova: San Marco dei Giustiniani, 1997, p. 131.

8 “*Dove andò la tua vita / di ragazza? Cucivi, un poco inferma, / nella tua cella, o rumoroso intorno, / come una camerata di caserma, / t'era il laboratorio, / pieno di canti e di malinconia. / Tu piangevi in segreto; a volte ai canti / t'accordavi dell'altre prigioniere. / Ma nei giorni di festa, nelle sere / d'estate, quando uscivi in compagnia, / v'era ben chi aspettava te, te sola; / e tra i fiori minori eri la rosa, / rosa di purità*”. SABA, U. *Intermezzo a Lina*. In: SABA, U. *Tutte le poesie*, direção de Arrigo Stara. Introd. Mario Lavagetto. Milano: Mondadori, 1988, p. 84.

9 SABA, U. *Nuovi versi alla Lina*, 3. In: SABA, U. *Tutte le poesie*, op. cit., p. 125.

10 Em *Intermezzo a Lina* (In: SABA, U. *Tutte le poesie*, op. cit., p. 84) e em *Tre vie* (In: SABA, U. *Tutte le poesie*, op. cit., p. 99).

cavalcantiano, além disso, as duas representam temas e formas da famosa *ballatetta*, de Guido Cavalcanti: “Perch’io no spero” [di tornar giammai, / ballatetta, in Toscana, / va’ tu, leggera e piana...]” – esta poesia também está ligada ao amor por uma mulher e por um lugar, porém, as diferenças entre as duas releituras são igualmente notáveis. A poesia de Caproni é intensamente fiel ao modelo do qual repete o sentido (a “alma” do poeta, como a *ballata* de Cavalcanti, é direcionada para a busca da pessoa amada – a mulher amada, em Cavalcanti, a mãe morta, em Caproni). Seguindo os passos de Cavalcanti, logo após a epígrafe dantesca, abre-se, por duas vezes, nas duas primeiras poesias, o livro *Il seme del piangere* e, em ambas, Caproni cita a própria *ballatetta*. A parte dedicada à mãe, Anna Picchi, é intitulada *Versi livornesi*. Temas como a nostalgia da mulher, do passado, da cidade, do remorso pela própria insuficiência – e muito mais, porque depois trata-se da nostalgia de um passado alheio, do passado de uma pessoa querida e já morta, da mãe jovem, como o era antes que o poeta tivesse nascido – são representados com uma grande intensidade. A impressão se aprofunda na percepção do salto de um texto a outro, da intensificação e aproximação da oração de Caproni (o cavalcantiano “*ballatetta, in Toscana / vá tu, leggera e piana*”, séculos depois, porém, com pouca distância entre os lugares da primeira poesia, transforma-se em “*Annina mia, leggera vá a Livorno, ti prego*”).¹¹ O disfarce da *ballatetta*, para Caproni e Saba, é substituído pela “alma”, a qual é convidada a mover-se em direção a algum lugar (em direção a Livorno, em Caproni, em direção à casa, em Saba). Porém, em *Verso casa*, todo o espaço é ocupado pela necessidade de solidão e de recolhimento e a “alma” do poeta é orientada a entrar em si mesma para aprender a encaminhar para “o bem”, “um interminável erro”. Trieste é a segunda protagonista da poesia, é o segundo limite do diálogo entre o mundo interior e o mundo da história coletiva e privada.

Saba descreve o livro *Trieste e una donna* como um “pequeno romance” de três personagens: a cidade, Lina e o próprio poeta.¹² Parece se tratar da relação do poeta com o princípio feminino: a esposa, a mãe, a cidade natal (Trieste é, com certeza, mãe, como Livorno para Caproni). O livro narra um caso: o amor do poeta por Lina/Carmen, a sua traição, as brigas, o ressentimento dele, a reconciliação. As diferenças na relação amorosa e na

11 CAPRONI, G. *Preghiera*. In: *L'opera in versi*. Organização de Luca Zuliani. Introd. Pier Vincenzo Mengaldo. Milano: Mondadori, 1998, p. 191.

12 SABA, U. *Storia e cronistoria*. In: *Tutte le prose*. Milano: Mondadori, 2001, p. 149.

percepção do poeta através da mulher são explícitas e colocadas em evidência: retratos psicológicos parciais de Lina (a apaixonada, a falsa, a gata), quadros da vida familiar e da investigação dos sentimentos confusos e complicados (o poeta não omite ira, aborrecimento, tédio, amargura, remorso). A superposição dos personagens Lina/Carmen (é Carmen de Bizet) favorece a expressão dos sentimentos extremos derivados do ciúme. Fulvio Senardi, refletindo sobre os *Nuovi versi alla luna* – lua severa e materna, mas o título é a autocitação de *Nuovi versi alla Lina*, parte do mesmo *Trieste e una donna* –, supõe, de maneira persuasiva, “implicações matricidas na contemplação do gesto homicida de Don José com o qual atrai a imaginação do poeta como lúgubre medicamento para o sofrimento do amor”,¹³ confirmando assim a ideia de que o acerto de contas com Lina é também um pouco o acerto de contas do poeta com as manifestações fundamentais do feminino contra as quais o próprio poeta se confronta (a mãe e a esposa). O livro narra também a relação do poeta com a cidade natal, em específico, com as ruas do porto – ambiente de notáveis poesias, como *Città vecchia* e *Tre vie* –, ruelas triestinas que lembram as genovesas, celebradas por Caproni, “*la zona intestinale della città*”,¹⁴ onde se desenrola a vida mais humilde, onde o poeta encontra o sentido máximo da vida, “*l’infinito nell’umiltà*” (*Città vecchia*), onde se encontra a parte que parece mais interna, mais íntima e mais próxima ao profundo de si. Pelo amor excessivo a sua cidade, o poeta se justifica com o apelo ao *topos* universal da poesia amorosa, da grandeza do coração do poeta ou do coração dos amantes.¹⁵

Diferentemente acontece em *Il seme del piangere*, cuja personagem Annina e a cidade estão tão ligadas que não se pode pensar em uma sem

13 SENARDI, F. *Saba*. Bologna: Il Mulino, 2012, p. 72. “*implicazioni matricide nel vagheggiamento del gesto omicida di don Jose con cui civetta la fantasia del poeta come luttuoso farmaco alla sofferenza d’amore*”.

14 CAPRONI, G. *Genova di tutta la vita*. Organização da edição Giorgio Devoto e Adriano Guerrini. Genova: Edizioni San Marco dei Giustiniani, 1997, p. 11. Nesse sentido, em outras cidades da Ligúria, como Alassio, as ruelas se chamam justamente “*budella*”.

15 “[...] *Né a te dispiaccia, amica mia, se amore / reco pur tanto al luogo ove son nato. / Sai che un più vario, un più movimentato / porto di questo è solo il nostro cuore.*” [Il molo. In: *Trieste e una donna*]. Veja-se também, na tradição luso-brasileira, T. A. Gonzaga: “Eu tenho um coração maior que o mundo, / Tu, formosa Marília, bem o sabes: / Um coração e basta, / Onde tu mesma cabes”, mas principalmente o brasileiro Carlos Drummond de Andrade, que ressalta a ideia: “Não, meu coração não é maior que o mundo. / É muito menor. / Nele não cabem nem as minhas dores”. *Mundo grande*, em *Sentimento do mundo* (1935-1940). Esta última é uma variante dos notáveis versos de Drummond: “Mundo mundo vasto mundo / mais vasto é o meu coração”.

pensar em outra; em *Trieste e una donna*, a cidade e a mulher são celebradas separadamente, em poesias distintas. As poesias dedicadas à cidade representam as mesmas vivas imagens: nas suas ruas populares, nos bairros, nas lojas, no mar e na sua gente, mas, acima de tudo, percebe-se que cada esquina da cidade é um espelho de afetos, de pensamentos, de estados da alma, de reflexões, de tomada de decisões do poeta, o mesmo sempre dividido entre a necessidade do amor e a necessidade da solidão (o que, no romance familiar dele e dela, é descrito como “*i nostri due avversi destini / d’arte e d’amore*”).¹⁶

Trieste, Gênova, Livorno: as cidades, para Saba e Caproni, são o cenário necessário de todos os acontecimentos ou dos mais importantes: na noite triestina (em *Verso casa*), depois de ter passado um dia, explorando cada esquina da cidade, é que Saba se fecha com a sua “*anima*” que transforma cada “*pena*” em um “*poema*”, (em rima, naturalmente; outra rima notável que é clássica, mas também pessoal desse texto é *amore/errore*). E é na noite genovesa, na Gênova cuja rua ou cujo bairro é nomeado, ou seja, sabe-se que se trata especificamente de Gênova, que Caproni escreve e conta que escreve.¹⁷ Porém, se é em Gênova onde são depositados numerosos afetos, imaginações e memórias (*Genova di tutta la vita* é um bom título dado pelos organizadores Giorgio Devoto e Adriano Guerrini para a sua coletânea de poesias “genovesas” de Caproni), é, então, a cidade de Livorno que permanece ligada com intensidade quase exclusiva à personagem de Anna Picchi, a mãe do poeta. Livorno, cujos lugares, pessoas, lojas são nominados e que é descrita também através de algumas de suas características físicas e geográficas (o mar, o cheiro das embarcações, o vento); Livorno “*fina e popolare*”, tal como a personagem, cidade que participa da admiração por parte da bordadeira Annina, cidade que “*sapeva di mare/ sapendo il suo lavorare*” e que “*sussurra*” quando passa a bicicleta “*azzurra*” de Annina. “*Livorno popolare / correva con lei a lavorare*”. São as “rimas claras, / usuais em – are”; “rimas com sons suaves / (de mar) dos seus brincos”, rimas claras descritas pelo autor na declaração de poética que é a poesia *Per lei*.¹⁸

16 SABA, U. *Dopo una passeggiata*. In: *Tutte le poesie*, op. cit., p. 118.

17 CAPRONI, G. *Sirena*. In: *L’opera in versi*, op. cit., p. 143.

18 CAPRONI, G. *Per lei*. In: *L’opera in versi*, op. cit., p. 201. “*rime chiare, / usuali: in – are*”; “*rime coi suoni fini / (di mare) dei suoi orecchini*”.

LÉXICOS E RIMAS

Não são tantos os estudos sobre a língua de Saba¹⁹ em comparação à interminável bibliografia crítica caproniana,²⁰ porém, pode-se começar por uma análise de Mengaldo, que acolhe bem a autodefinição de Saba, de língua “*rasa*”, que é muito próxima à língua comum, não lhe descontando o sentido irônico (isso é dito a fim de definir e de distinguir Saba dos crepusculares). Na língua de Saba, Mengaldo observa a recorrência de termos do léxico básico como: amor, vida, coração, alma, caro, belo, antigo, novo, que constituem “*pares ou constelações que veiculam igualmente nos temas recorrentes no Canzoniere*” e, “*tematizando-se intensamente, [...] perdem [...] quaisquer resíduos de banalidade ou fluidez*”.²¹ Tal observação é aplicável no uso da rima em *Trieste e una donna*; rima que, sem escapar do campo lexical comum, tem a função de restituir uma aura de lirismo ao tom discursivo, mas principalmente de concentrar o significado em si mesma, de levar consigo os acentos semânticos do texto. Existem casos de poesias no *Canzoniere* cujas palavras em rima poderiam narrar sozinhas um acontecimento nada banal, como, por exemplo: *bella/cella; cimitero/pensiero; felice/cucitrice*, são as rimas presentes em *Nuovi versi alla Lina*. Com relação ao léxico específico da poesia amorosa, Saba retoma e revitaliza aquelas palavras batidas, desgastadas, consumidas, que eram as palavras-chave da poesia amorosa, e recoloca-as em massa no circuito de sua poesia. Em *Trieste e una donna*, a insistência pela rima *cuore/amore* é, sem dúvida, proposital: são 11 ocorrências,²² além de numerosas rimas em –*ore* (*amore, fiore, errore, ardore, colore, dolore, rancore*). A essa escolha proposital e significativa de Saba, Caproni responde diretamente com a poesia:

19 Porém, são citados principalmente os estudos de Polato, Vigorelli e Mengaldo.

20 Sobre as rimas muito estudadas de Caproni, leia-se principalmente Luigi Surdich, em *Giorgio Caproni. Un ritratto*. Genova: Costa & Nolan, 1990; os ensaios de Ramat, Gioanola e Mengaldo, que se encontram no volume *Per Giorgio Caproni*, na organização de Giorgio Devoto e Stefano Verdino. Genova: Edizioni San Marco dei Giustiniani, 1997; e a introdução de P. V. Mengaldo ao volume já citado, *L’opera in versi* de Giorgio Caproni.

21 MENGALDO, P. V. *Il Novecento*. Bologna: Il Mulino, 1998, p. 203. “*delle coppie o costellazioni che veicolano altrettanti temi ricorrenti nel Canzoniere*” e, “*tematizzandosi fortemente, [...] perdono [...] qualsiasi residuo di banalità o corritività*”.

22 1 em *Verso casa*; 1 rima interna em *L’appassionata*, 1 em *La gatta*, 1 em *Il molo*, 1 em *Dopo una passeggiata*, 1 no 4º, 1 no 9º e 1 no 13º versos dos *Nuovi versi alla Lina*, 1 em *Ultima tenerezza*. E, por fim, 1 na última rima da última poesia em *Trieste e una donna: La solitudine*. Com a rima *cuore/amore*, o livro se encerra.

Iscrizione.
Freschi come bicchieri
furono i suoi pensieri.
Per lei torni in onore
*la rima cuore e amore*²³

Caproni talvez tenha colhido, na geração que o precede, e especialmente em Saba, a liberdade e a tranquilidade no uso do léxico aberto à realidade quotidiana e, em específico, pode ter apreciado e retirado do próprio Saba o valor particular dado à rima. Porém, observa-se em Caproni certa qualidade – que é apenas sua – de intensificação patética levada ao extremo no uso da rima. Penso nas rimas de *Il seme del piangere*. A propósito desse livro, Mengaldo observa que “objetos e atos” “impregnam-se da personalidade gentil” de Annina, através da metonímia.²⁴ As palavras, especialmente em rima, são todas intensamente carregadas da personalidade de Annina e das suas relações com o que está fora (a própria Annina que rima com *finna*, *catenina*, *mattina*, *albina*, *trina*, *regina* e com o título da poesia: *Luscita mattutina*, principalmente porque *Annina* rima com *mattina*, assim como *Livorno* rima com *giorno*). Essas são as rimas da paixão de filho, do luto, do remorso. A rima é capaz de surpreender com a conexão instantânea e a extrema concentração dos fatos, dos lugares, das pessoas, dos estados d’alma que, até então, não tinham a consciência de estar conectados. Conexões como curtos-circuitos, como as do dístico: “*Genova di singhiozzi / mia madre, via Bernardo Strozzi*”.²⁵

O significado é muito concentrado nas rimas, não é, nem de longe, diluído (como em Saba). Caproni chega diretamente ao ponto que suscita a comoção. Entre as rimas, a Rina – a esposa do poeta –, acha-se outro tom e um movimento diferente: não mais curtos-circuitos, mas tempos alongados, adaptados ao sentido dos valores fundamentais, de máxima duração. Rima como as de:

Nebbia.
Il tempo era, di prima
*che avessi conosciuto Rina*²⁶

²³ De fato, depois desses versos, a rima *cuore/amore* se encontra uma só vez e sozinha em todo *Il seme del piangere* e na poesia *Eppure...*, In: *L’opera in versi*, op. cit., p. 210.

²⁴ MENGALDO, P. V. *Luscita mattutina*. In: *Per Giorgio Caproni*, cit., p. 264. “oggetti e atti” “si impregnano della [...] gentile personalità”.

²⁵ CAPRONI, G. *Litania*. In: *L’opera in versi*, op. cit., p. 178.

²⁶ CAPRONI, G. In: *L’opera in versi*, op. cit., p. 270.

ou:

A Rina.
Senza di te un albero
non sarebbe più un albero.
Nulla senza di te
*sarebbe quello che è.*²⁷

Não possuem mais nenhuma função descritiva, como aquelas a Annina; mas sim funções de constatações e interações do ser, o simples existir de Rina – o ser para ele (no segundo caso, sublinhado pela presença de uma rima idêntica). Rimas incisivas de diversos modos, menos carregadas de nostalgia e de dor por um afeto dentro do qual se institui a serenidade do poeta.

Tradução Rubia Nara de Souza

²⁷ CAPRONI, G. In: *L’opera in versi*, op. cit., p. 639.

Dos fragmentos aos fundamentos. A viagem em direção à metafísica na poesia de Mario Luzi

Alfredo Luzi

No rastro das reflexões de Walter Benjamin, mais especificamente da *Origem do drama barroco alemão*, até as iluminantes páginas de *Angelus Novus* e às póstumas *Teses sobre o conceito de história*, o *fragmento* pode ser considerado o emblema (no seu vigor etimológico, de união, trama, emaranhado) da modernidade, de um mundo caracterizado pela marca (no sentido semiótico) da dispersão, pela disseminação de sentido.

A invasão da dúvida epistemológica na cultura ocidental do século XIX, a partir do pensamento nietzschiano, determinou o fim de toda previsão metafísica entendida como interpretação dogmática do mundo e, ao mesmo tempo, trouxe à luz a perda da centralidade da hermenêutica filosófica dos dois últimos séculos.

A fragmentação, que subentende as modernas teorias do fragmento, das ruínas e, em nível linguístico, da citação, remete, portanto, à constatação de uma ruptura, no nosso tempo, entre significado e significante, entre texto e contexto.

A marca da epistemologia nietzschiana e benjaminiana volta à tona como um rio cársico, na poesia de Mario Luzi. Mas ele reage à hipótese da morte de Deus e do fim da visão platônico-cristã, pondo-se em uma posição que poderia se definir *intersticial*, na qual a experiência da escrita ocupa o espaço entre física e metafísica, e o tempo entre tornar-se e ser.

Luzi é o poeta que mais, dentre todos os do *Novecento* italiano, testemunhou o desenrolar-se dos eventos na nossa história e, ao mesmo tempo, a exigência do sujeito de superá-los. No seu processo de semantização do mundo, permanece um impulso em direção a uma perspectiva sistêmica, em direção a uma totalidade da qual o fragmento é correlativo na relação parte-todo.

A poética de Luzi baseia-se, de fato, em uma oposição constitutiva individualizada pela dupla: *fragmento* – *fundamento*. Por uma parte que,

não obstante o grande desejo de reconduzir a uma unidade factual, Barth¹ individualiza no Deus ausente e Horkheimer na nostalgia do totalmente outro, o poeta, testemunha da demolição da realidade sob os disparos do fluxo temporal, documenta os escombros que se acumulam no proceder da história em direção ao obscuro ponto onde *alfa* e *ômega* coincidem, onde princípio e fim se tocam.

Por outro lado, esse processo está apoiado sobre uma base, um casco compacto, constituído por *fundamentos invisíveis*, (para citar ainda uma obra de Luzi). O poeta atravessa a história, é submerso nela, para procurar entender propriamente o enigma do *justo da vida*, o sentido de ser *na obra do mundo*, de qualquer modo consciente de que a essência é inalcançável.

Como o escriba do mundo antigo, que se limitava a registrar os eventos, mas por vezes podia perceber, por capacidade epifânica e profética, os sinais da eternidade que vivem na história, assim o poeta, fiduciário na força da palavra, no caminho entre a opacidade e a luminosidade, está no aguardo da revelação, que transforme o *enigma* em *querigma*.

Em uma perspectiva sincrônica, invertendo a diacronia determinada pela data de publicação dos singulares volumes, duas obras de Luzi representam, também em suas respectivas titulações, os pontos cardeais entre os quais se desenvolve a tentativa hermenêutica, frequentemente em vão, de transformar o evento privado de sentido em sinal revelador da verdade: *Per il battesimo dei nostri frammenti* (1985) e *Su fondamenti invisibili* (1971).

No intuito de derrotar a dejeção, à qual está condenado todo o mundo sensível, e escapar da morte inerente no porvir, os sinais do real, os nossos fragmentos precisam ser “batizados”, ser anulados na sua fragmentada materialidade e surgir em uma nova vida, na qual se aninha o princípio da criação contínua.

Desse modo, Luzi recupera a essência primária da sacralidade do batismo cristão. Para esclarecer sua função, numa perspectiva escatológica, tomo emprestadas as palavras de um místico da igreja bizantina, Nicola Cabasilas.

O batismo doa o ser, isto é, o viver como Cristo; esse é o primeiro dos mistérios: pega os homens mortos e corruptos e os introduz à vida. [...] Este é o modo pelo qual vivemos em Deus, transferindo a existência deste mundo visível àquele invisível, não mudando o lugar, mas a conduta de vida.²

1 Karl Barth, teólogo cristão-protestante nascido na Basileia, em 1886, e morto em 1968. (N. T.)

2 CABASILAS, N. *La vita in Cristo*, libro I, cap.3. Torino: Città Nuova, 2005, pp. 73-74. “Il battesimo dona l'essere, cioè il sussistere conforme al Cristo; esso è il primo mistero: prende gli

A fonte de referência teológica do poeta é a de Paulo de Tarso, que individua no batismo a porta de acesso à liberação do homem “da servidão e da corrupção”, para citar, ainda, Paulo.

Na *Carta aos Romanos* (6, 3-9), ele escreve:

Ou ignorais que todos os que fomos batizados em Jesus Cristo, fomos batizados na sua morte? Fomos, pois, sepultados com ele na sua morte pelo batismo para que, como Cristo ressurgiu dos mortos pela glória do Pai, assim nós também vivamos uma vida nova. Se fomos feitos o mesmo ser com ele por uma morte semelhante à sua, sê-lo-emos igualmente por uma comum ressurreição. Sabemos que o nosso velho homem foi crucificado com ele, para que seja reduzido à impotência o corpo (outrora) subjugado ao pecado, e já não sejamos escravos do pecado. (Pois quem morreu, libertado está do pecado.) Ora, se morremos com Cristo, cremos que viveremos também com ele, pois sabemos que Cristo, tendo ressurgido dos mortos, já não morre, nem a morte terá mais domínio sobre ele.³

De outra parte, em toda a obra de Luzi, o dispositivo hermenêutico que permite ao poeta transformar a palavra de signo em símbolo, permitindo a manifestação da verdade, mesmo que aos pedaços, no escuro do mundo, remete à teoria do espelho como metáfora de nossa mente e do nosso conhecimento, do mesmo modo em que foi formulada, na paulina *Carta aos Coríntios* (13, 12):

Porque agora vemos como por espelho, em enigma, mas então veremos face a face; agora conheço em parte, mas então conhecerei plenamente, como também sou plenamente conhecido.⁴

A palavra poética que, portanto, documenta os limites da língua mortal, mas, ao mesmo tempo, conduz os traços de sua capacidade ontogenética, de força criativa de realidade, de conexão entre *logos* e *dasein*,⁵ se constitui como ferramenta de acesso aos *fundamentos invisíveis*.

uomini, morti e corrotti, e li introduce nella vita. [...] È questo il modo per cui viviamo in Dio, trasferendo l'esistenza da questo mondo visibile a quello invisibile, non mutando di luogo, ma di condotta di vita.

3 Disponível em: <<http://www.bibliacatolica.com.br/biblia-ave-maria/romanos/6/#.VGOvSVnF-JU>>.

4 Disponível em: <http://bibliaportugues.com/jfa/1_corinthians/13.htm>.

5 Termo alemão, usado com frequência no contexto filosófico como sinônimo para existência. Pode ser traduzido em português por: ser aí, ser aí no mundo. (N. T.)

O título do volume publicado em 1971 revela, a partir do uso do plural e da adjetivação, a consciência do poeta em superar a cegueira gnosiológica do humano com uma perspectiva hermenêutica e metafísica múltipla.

Para a definição dessa posição teórica, as palavras de Italo Mancini, colega de Luzi, na docência universitária em Urbino, revelam-se iluminantes, quando ele propõe uma estrutura lógica tríplice do fundamento teológico, muito próxima ao processo de descrição-compreensão-interpretação presente na escrita de Luzi:

... posição de escuta (ou de referência à palavra-evento) da *evidência do possível* (estruturação metafísica) e da *positivação* através da fé, ato pessoal. [...] Um fundamento pode existir apenas como encontro entre evidência do possível e a efetiva assunção livre do significado querigmático.⁶

Nas composições de Mario Luzi, nota-se uma forte tensão em direção ao absoluto que se aquece cada vez mais, ao menos a partir de *Nel magma* (1963), até as últimas publicações.

A poesia assume para si um papel gnosiológico que, no rastro das reflexões de Battista Mondin, contém *in nuce* os caracteres da operatividade da metafísica:

A intenção da metafísica é procurar um fundamento, uma justificativa racional, rigorosamente argumentada, da realidade por nós experienciada neste mundo. [...] No momento metafísico, partindo dos dados observados (fenomenologia) e interpretados (hermenêutica), a pesquisa dá um passo adiante, vai além (*μετά* em grego): cavalga o horizonte dos fenômenos e penetra no mistério de Deus.⁷

O caminho da física à metafísica, dos fragmentos aos fundamentos, é confirmado pela tipologia de outros títulos do poeta, além dos dois já citados, atribuídos a volumes ou a parágrafos internos. Basta correr os olhos pelo índice de obras da Editora Meridiano, que abarca boa parte

6 MANCINI, I. *Filosofia della religione*. Torino: Marietti 1820, 1991, p. 361. “... posizione di ascolto (o di riferimento alla parola-evento) della evidenza del possibile (strutturazione metafisica) e della positivizzazione attraverso la fede, atto personale. [...] Un fondamento può esserci soltanto come incontro tra l'evidenza del possibile e la libera assunzione effettiva del significato kerigmatico.”

7 MONDIN, B. *Il problema di Dio*. Roma: ESD, 2012, pp. 22-23. “L'intento della metafisica è procurare un fondamento, una giustificazione razionale, rigorosamente argomentata, della realtà da noi esperita in questo mondo. [...] Nel momento metafísico, muovendo dai dati osservati (fenomenologia) ed interpretati (ermeneutica) la ricerca fa un passo avanti, va oltre (*μετά* in greco): scavalca l'orizzonte dei fenomeni e penetra nel mistero di Dio.”

da produção do poeta florentino: *Graffito dell'eterna zarina, Segmenti del grande patema, Tracce o inganni, Frasi nella luce nascente, Maceria e fonte, Dal grande codice, frasi e incisi di un canto salutare, Decifrazione di eventi*.

Seguindo um procedimento diacrônico, a partir dos primeiros ensaios de *La barca* (1935) até *Viaggio terrestre e celeste di Simone Martini* (1994), uma releitura de todas as composições em busca da palavra-chave permite individualizar a constante presença de uma dupla de núcleos isotópicos que correspondem à oposição constitutiva “fragmento-fundamento”, determinando assim uma dupla polaridade semântica da escrita que oscila entre “dispersão” e “condensação”.

Para o primeiro polo, nota-se uma única ocorrência da entrada “fragmento”, no título de uma poesia de *Un brindisi* (1946), que se mostra mais densa, declinada no plural, em *Su fondamenti invisibili* (1971). Mas o enxame isotópico, ao qual se confia a recuperação do sentido dos significantes, no que se refere ao polo da disseminação, é integrado por entradas como *frantumi* (estilhaços), já em *Avvento Notturmo* (1940), e, posteriormente, em *Nel magma* (1963), em *Per il battesimo dei nostri frammenti* (1985) e em *Frasi e incisi di un canto salutare* (1990), onde o adjetivo, no seu valor etimológico de “salvação”, se relaciona ao polo dos fundamentos e da condensação. E ainda, em uma variedade de reticulado semântico, um conjunto de *escombros, segmentos, ruínas, sucatas, encontros estilhaçados, esfacelamentos, magmas, caos*.

Luzi lê esses eventos como *grafites, sinais, impressões, rastros, frases e incisões* de uma realidade desagregada e desagregante, que se apresenta em toda sua carga enigmática.

Como Agostinho das *Confissões*, “invadido por um ardente desejo de resolver este enigma tão complicado”, agora, ele percebe o mundo como *indecifrado enigma* (*Il pensiero fluttuante della felicità*).

A presença do lema, pela primeira vez na poesia de Luzi, em *Su fondamenti invisibili*, com seu peso teórico, determina uma revisão também do papel do poeta. Este não pode fazer outra coisa, sem a ilusão de, interpretando-o, bloquear o processo metamórfico que, registrando, renuncia a toda aspiração de consciência “definitória” e definitiva. Ele se torna propriamente um *escriba*, o lema passa de fixação suspensa a *enigma*, este também verificável pela primeira vez neste texto. Transforma-se em um transcritor, um copista no sentido bíblico e evangélico, de modo negativo, daquele que aspira, sem ater-se aos limites da tentativa, a certeza da forma

como componente ilusório do conhecimento, colocado em crise pelos acontecimentos de Cristo, sinal de contradição.

A epifania do *querigma*, da palavra revelada e sacralizada, pode ser cobrada e aproximada, mas não alcançada, por uma atividade hermenêutica por via poética que dê coesão e reconduza à unidade todos os elementos dispersos da experiência humana. Nessa perspectiva, atua outro polo da hendiádis, o da condensação, para onde convergem e recorrem termos como *fundamentos, borra, coágulo, sigilo, fonte, encastré*.

E, contudo, não obstante cada tentativa de “encontro entre a evidência do possível e a livre assunção efetiva do significado querigmático”,⁸ os fundamentos restam invisíveis, inalcançáveis ao poeta no plano racional, ao qual não resta mais que “o conhecimento por ardor ou escuro”⁹ como ele havia já declarado no verso conclusivo de *Las animas* em *Onore del vero*, no longínquo 1957.

Ele se movimenta entre escuro e luz, entre o opaco da necessidade e a clareza da verdade, “*finché una luce senza margini d'ombra / illumina l'oscurità del tempo*” – (*Il pensiero fluttuante della felicità*). O esquema conceitual do contraste supremo entre a treva e a luz, entre a morte e a vida, deriva da indução do Evangelho Segundo João, que, do prólogo até o episódio da ressurreição, transforma a dialética escuro/luz em trave de suporte da sua escrita. Não por acaso, em função emblemática, Luzi utiliza como epígrafe na composição *Il gorgo di salute e malattia*, em *Su fondamenti invisibili*, uma citação dos Rig Veda: “*portando alla luce ciò che vive, svegliando qualcuno che era morto*” e, em *Per il battesimo dei nostri frammenti*, a frase de João: “*In lei la parola era la vita; e la vita era luce degli uomini*”.

De *Su fondamenti invisibile* em diante, a luz, na sua frequência temática, se configura como macrometáfora da utopia apocalíptica e da aspiração da verdade metafísica, a confirmação da atitude gnosiológica de Luzi, que logo acima definiu *intersticial*.

Uma seleção de títulos recolhidos e de singulares composições, do início dos anos de 1970 até a metade dos anos de 1990, apresenta de modo significativo essas ocorrências: *Frasi nella luce nascente, Perché luce ti ritrai, Si condensa, laggiù, la luce, Quella luce nella luce, Fermo nell'anteluca, Guizzò*

8 MANCINI, I. *Filosofia della religione*, op. cit., p. 361. “*incontro tra l'evidenza del possibile e la libera assunzione effettiva del significato kerigmatico*”

9 LUZI, M. *L'opera poetica*. Organização e ensaio de Stefano Verdino. I Meridiani. Mondadori: Milano, 1998, p. 236. “*la conoscenza per ardore o il buio*”

una luce d'angelo, La luce che da lei declina, Forte. Forte la luce, Le prode verdi, il flusso d'acqua e luce, Squillò, luce.

Mas a aspiração à totalidade é colocada ainda mais em crise pelo fato de que o eu “poetante” se transformou da centralidade indivisível do sujeito (a partir de *La barca* até *Nel magma*) em “teleponto” que registra o acúmulo das vozes que nele se aglutinam e que, por seleção voluntária do eu, frequentemente, não têm a possibilidade de se expressar. Do indivíduo (em sentido etimológico) ao múltiplo, é o caminho que Luzi percorre na tentativa de compenetrar-se o mais profundamente possível *Nel corpo oscuro della metamorfosi*. Como consequência, mudam os pontos de referência de sua poética: não mais a *imobilidade da mudança*, mas o incansável movimento do todo, a *contínua criação*, o ritmo de sístole e diástole que marca a alternância de vida-morte, a dinâmica luz-escuro, a presença do mistério como fermento da história.

Nessa profunda e insuperável ambiguidade do sinal, acompanhada pela crise de identidade do sujeito que, literalmente, se desintegra em tantos eus, se coloca a diferença gnosiológica, entre as obras anteriores, em *Su fondamenti invisibili* (1971), e as sucessivas.

O reticulado hermenêutico que passa através do enigma, a escritura, os sinais e o escriba, conduz à busca de um *télos* que dê motivação e sentido ao uso da palavra, salvo pelo poeta. Luzi reconhece na poesia um valor de todo modo carismático que, através da dilatação dos significados, se aproxima do problema do fim, interligando a existência à essência. Assim se abre caminho para uma ideia “agônica” da poesia, entendido no seu duplo valor semântico de luta entre morte e vida, entre perda e crescimento, entre “dessignificação” e significado último, entre escombros e fogo e, ao mesmo tempo, presságio do fim, última resistência vital ao prevalecer do nada.

Conectada à crise epistemológica testemunhada por *Su fondamenti invisibili* e que se dilata até *Sotto specie umana*, emerge a problemática da nomeação, do significado veiculado pela enunciação.

Na verdade, a poética da “palavra” permeia toda a obra de Luzi.

Já em *Primazie del deserto* (1952) existe a consciência da indecifrabili-
dade da história, da trama entre significação e metáfora.

Invocando a descida à “esfera angustiante de Parmênide”,¹⁰ o poeta se coloca entre a ilusão do devir e a certeza do ser. Essa interposição entre

¹⁰ LUZI, M. *L'opera poetica*, op. cit., p. 179. “sfera angosciosa di Parmenide”.

física e metafísica permite acessar um tempo que Eliade define como “sacro”, “um tempo ontológico por excelência, ‘parmenidiano’”.¹¹

Em *Al fuoco della controversia* (1978), a questão da predicabilidade, no sentido aristotélico, da experiência humana adquire um valor macroestrutural, ritmando com textos repetitivos modulados pela variação interrogativa a tensão gnosiológica do poeta:

*(In che lingua, in che perso dialetto?
quella vita, dico, quella sofferenza.*

Confonde,

*non decifra la scrittura,
non riconosce l'evento,
ha tutto parificato in uno sconcio farfugliamento
del tempo e del vivente
il custode smemorato
del documento [...]*¹²

(In che lingua, in che perso dialetto ?

In che storia

omessa dai libri, introvabile negli inserti?

*Pazzo lo scriba? O immemorabile la sofferenza?)*¹³

(Scarso lo scriba? distratto? anchilosato nell'arto?

vinto come all'ultimo suo ciascun artista

lui pure? o inenarrabile questo tempo?

*questo tempo non ha lingua, non ha argomento?*¹⁴

Esse processo de essencialização da palavra poética é evidente na poesia *Vola alta parola*, que nos reporta ao tema mítico e bíblico da poesia como ascensão, como cântico da subida, como anadiplose, através da qual o peso do humano cede lugar ao desejo da leveza.

*Vola alta, parola, cresci in profondità,
tocca nadir e zenith della tua significazione,
giacché talvolta lo puoi – sogno che la cosa esclami
nel buio della mente –
però non separarti*

¹¹ ELIADE, M. *Il sacro e il profano*. Torino: Einaudi, 1967, p. 61. “un tempo ontologico, per eccellenza, parmenideo”.

¹² LUZI, M. *L'opera poetica*, op. cit., p. 453.

¹³ LUZI, M. *L'opera poetica*, op. cit., p. 458.

¹⁴ LUZI, M. *L'opera poetica*, op. cit., p. 481.

*da me, non arrivare,
ti prego, a quel celestiale appuntamento
da sola, senza il caldo di me
o almeno il mio ricordo, sii
luce, non disabitata trasparenza....*

*La cosa e la sua anima? o la mia e la sua sofferenza?*¹⁵

Em *Viaggio terrestre e celeste de Simone Martini* (1994), o problema da nominação é colocado em relação à decifrabilidade da natureza.

L'estudiant, por exemplo, a personagem no qual sombreia o tormento e o êxtase da escritura poética, está em dúvida entre sua faculdade de interpretar os eventos:

*Natura, lei
sempre detta, nominata
dalle origini....*¹⁶

e a impossibilidade de sair de uma subjetividade interpretativa que não permite o acesso à verdade do significado:

[...]
*così spesso lo penso
paziente e insofferente
chi? l'unico pensabile*

*a me dato,
a me baluginato
che non nomino – non oso,
come nominarlo? –*

*è solo
e sempre il mio
io che si prolunga
con il suo patema,
temo – come nominarlo? Nomen....*¹⁷

O poeta, agora, é consciente da capacidade hermenêutica da palavra poética, mas, ao mesmo tempo, no momento em que a pronuncia, adverte a sua dimensão “translúcida”, que escapa em direção a um além no qual não tenha mais traços do humano.

15 LUZI, M. *L'opera poetica*, op. cit., p. 591.

16 LUZI, M. *L'opera poetica*, op. cit., p. 957.

17 LUZI, M. *L'opera poetica*, op. cit., p. 959.

Por outro lado, justamente Teilhard de Chardin, o jesuíta proibido, lido e admirado por Luzi, que teorizava a circularidade da relação entre criador e criatura, escreveu que “a palavra é um meio translúcido”: e, no adjetivo, tem toda a ambivalência de algo que quer emergir à luz, mas que resulta opaco, fugidio, privado de forma.

E, quando a palavra aparenta permanecer engaiolada entre mera dimensão sonora e silêncio,¹⁸ uma dupla de opostos, que é correlativa àquela já evidenciada de luz/escuro, a poesia é convidada a resistir, a manter a fé em seu papel de testemunho da vivente contrariedade do real, salvando os fragmentos de história do nada e transformando-os em elementos fundantes de um *canto salutare*:

*Rimani tesa volontà di dire.
Tua resti sempre
e forte
la nominazione delle cose.
Delle cose e degli eventi.
Non cedere umiltà e potenza.*

Muto

*sotto la specie
di grida e vaniloquio
è lassedio che ti stringe. Muta
la subdola intrusione
dell'insignificanza, dell'indifferenza.*

Procombono

*nella loro nullità
umiliate non toccate
dal desiderio umano*

muoiono

*l'una dentro l'altra
molto proliferando
le cose gli avvenimenti.*

Ma tutti la vita li contiene.

Tutti, e procede imperiosamente.

*Tu sai questo, e questo ti conviene*¹⁹

Também a poesia é, portanto, *Sotto specie umana*, como recita o título de um volume publicado em 1999, e mantém seu caráter anfibológico entre física e metafísica:

18 Sobre a relação entre nome, voz e silêncio na poesia de Mario Luzi, ver as apresentações de Sergio Givone e as de Paola Baioni.

19 LUZI, M. *L'opera poetica*, op. cit., p. 930.

hábitos mecanizados de pensar e dizer, ela dá à palavra um novo, intenso e puro modo de enfrentar-se com os objetos.³

Eugênio Montale nasceu em Gênova, em 12 de outubro de 1896, e morreu em Milão, em 12 de setembro de 1981. Durante muitos anos, o canto, que estudou já na adolescência, ocupou um espaço importante na vida desse jovem escritor, juntamente à poesia, cultivada nas visitas à biblioteca de Gênova. A música foi marca fundamental para o início de sua carreira de poeta e fez parte de seu patrimônio cultural para sempre.

Mas foi com *Ossi di seppia* que conquistou sua autonomia de poeta. Nessa coletânea, o estilo revela a originalidade própria do autor, mostrando um léxico que aproxima vozes populares e outras literárias, com empréstimos claros, sobretudo, de Dante Alighieri e de Gabriele D'Annunzio. Por detrás de seus versos e da ideologia que eles representam, está a crítica e a condenação da burguesia. Assim, além das fronteiras, entrecruzadas por estes autores, há as fronteiras do mundo real do escritor, que parecem estar se esfacelando. Por isso, muito decisiva para a sua alma de poeta, foi a Primeira Guerra Mundial, para a qual partiu em 1917.

A experiência da guerra foi determinante para o espírito do poeta Montale e marcou aquilo que aqui chamo de primeira real fronteira a ser vislumbrada e transposta por ele: a do viver e do sobreviver, da experiência de vida e morte, fronteira tênue e efêmera, certeza e incerteza que marcam a alma humana a ferro e fogo. Essa experiência de fronteira faz surgir de forma determinante o homem poeta/político, profeta de seu tempo, profeta/denúncia de atrocidades e perversidades, as quais a humanidade é capaz de criar e reproduzir. E uma das marcas desse novo homem, nascido, ou melhor, renascido aos pedaços, foi o *Manifesto dos intelectuais*, escrito por ele e divulgado por Benedetto Croce.

Em Montale, vemos um limite a ser transposto ou mesmo marcado, assim como em Dante, o limite do que é real, externo a nós, e do que é ficção/sonho, o que está contido em nossas almas e em nosso espírito. Para Dante, a Florença dividida, prostituída, vendida, vencida, em contraste com um mundo do *aldilà*, que vingará os justos e amaldiçoará os ímpios. Para Montale, o mundo da guerra, das matanças, das atrocidades, em contraste com a música e a poesia, redoma de vidro na qual ele mesmo diz parecer ter vivido até conhecer o horror do fronte.

E Florença também faz parte do universo de Montale, quando para lá ele se transfere. Sua vida política em Florença se volta ao antifascismo. Assim, mais uma fronteira se delinea e deverá ser rompida em Florença: a fronteira da Ligúria, de *Ossi di seppia*, e o poeta se aproxima mais da objetividade figurada, mas emblemática, representada em *Le occasioni*. Fronteira que o aproxima ainda mais da alma dantesca, marcada pela indignação das incertezas e injustiças sociais e políticas vividas por uma época. Aqui a proximidade com Dante, na busca da salvação pessoal e na identidade com *Clizia*.

A Segunda Guerra se aproxima e Montale, sem nada mudar de seu principal modo de operar, simplesmente acentuando seu tom apocalíptico, aprofunda e continua seu sentido metafísico e penitencial em *Le occasioni*.

Em *Bufera*, temos novamente a inspiração da figura salvífica de *Clizia*. *La bufera e altro* teve grande repercussão tanto entre os contemporâneos de Montale como entre os mais jovens, quando publicada em 1956.

Vejo e sinto agora a produção montaliana oscilando entre outras fronteiras: a vida em Gênova e depois em Florença, o início da vida, num estilo mais retirado e afastado dos problemas, e a fase adulta, perturbada e influenciada pela guerra, pela injustiça social, pelo fascismo e, muitas vezes, pela impotência de produzir mudanças.

Assim, *Auto da fé* reflete a presença e a relação entre o fascismo e a literatura, o valor moral da arte, a necessidade de uma sua autonomia e sua impossibilidade de substituição em uma época de compromissos num único sentido: a solidão do artista como imagem de seu máximo empenho criativo. Na segunda parte do livro, a reflexão sobre a cultura e a arte, em uma sociedade tecnológica e industrializada, também se fazem presentes; temas que o período acolherá com muito entusiasmo.

E Montale é também um poeta viajante, assim como Dante, e relata suas vivências no livro *Fuori di casa*, mostrando-se um narrador movido pelos impulsos da memória, arquivos em formação, um pintor eficaz de modelos colhidos por ocasião de seu trabalho enquanto jornalista, ou, mais que isso, apenas um curioso sobre a existência humana. Aqui novamente as fronteiras entre Montale e Dante se tocam, ao retratar a humanidade a partir de seus olhares aguçados de poetas/profetos, destinados a nos evidenciar alguns aspectos da natureza humana que constrói e desconstrói sua história, recolhendo e organizando, cada um à sua maneira, seus arquivos de vida, estruturas que se moldam e se ligam a estruturas maiores de uma

3 BOSI, A. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix, 1977, p. 149.

história, muitas vezes condicionadas por ações externas e desvinculadas do interno do ser humano, condições políticas que transformam indivíduos em massas, sem rosto e sem perspectiva. Nesse ponto, o “auto da fé” é o da esperança, metamorfoseado em arte, expressão da alma do poeta, prova de que o coração poético de Montale ainda bate embaixo da máscara de lucidez irônica da polêmica ideológica e cultural, atrás da pontualidade das verdadeiras e próprias intervenções de crítica literária.

Outro momento poético marcante na vida de Montale vem com a morte de sua companheira, Mosca, e o início da escritura de *Xenia*. Esses poemas, dedicados à esposa morta, trazem o coloquial como forma de representação de uma confiança a dois, entre o poeta e a amada, agora no *oltretomba*, representado por sua inspiradora, que lança seus sinais, mesmo que morta. Com os 28 poemas de *Xenia*, o poeta se repropõe um colóquio simples com a amada, nunca tão presente e viva, nos fazendo lembrar Beatriz e o poeta florentino, que mostra a amante mais amada quando morta, alma salvadora e que traz inspiração. Tanto Beatriz quanto Clizia estão entre o símbolo e a figura real. Novamente fronteiras que se cruzam, ressaltando a humanidade na efemeridade da vida, humanidade e vivacidade somente resgatadas quando os vivos ultrapassam a soleira da vida-morte.

E essa soleira, esse confim, como nos coloca Massimo Cacciari:

[...] se pode dizer de muitas maneiras. Em geral, o termo parece indicar a “linha” ao longo da qual dois domínios se tocam: *cum-finis*. Dessa forma, o confim distingue, tornando comum; estabelece uma distinção determinando uma *ad-finitas*. Fixado o *finis* (e em *finis* ressoa provavelmente a mesma raiz de *figere*), “inexoravelmente” se determina um “contato”.⁴

Contato entre o que se vive e o que se sonha, entre o que se deseja e o que se tem. Mundos que se revelam e se escondem a partir do amor que, mesmo separado por uma linha, que pretende marcar o limite entre o possível e o impossível, torna-se tênue e vaga, quando invadida pela certeza da conexão que transcende, do amor que revela mais quando dividido entre dois mundos do que quando próximo, em uma convivência conturbada e “atrapalhada” por relações construídas em uma sociedade corrompida pela política obscura e pelo homem em crise.

4 CACCIARI, M. Nomes de lugar: confim. *Revista de Letras*, São Paulo, n. 45, pp. 13-22, 2005. Disponível em: <<http://seer.fclar.unesp.br/letras/article/viewFile/56/48>>. Acesso em: 19 abr. 2014.

Novamente citando Cacciari:

Mas o confim nunca é uma *fronteira* rígida. Não somente porque a cidade deve crescer (*civitas augescens*), mas porque não existe limite que não seja “quebrado” por *limina*, e não existe confim que não seja “contato”, que não estabeleça também uma *ad-finitas*. Em suma, o confim foge de toda tentativa de determiná-lo univocamente, de “confiná-lo” em um significado. O que, pela raiz do nome, deveria nos aparecer solidamente fixado (como os ermos do deus Termine nos confins dos campos), se revela, *por fim*, indeterminado e inalcançável. E assim é maximamente por aqueles “imateriais” confins que fazem “tocar” consciente e inconsciente, memória e olvido...⁵

E na linha da memória, do olvido, talvez possamos pensar *Diario* como a conclusão do trabalho deste poeta de estatura mundial, grande intelectual e homem de cultura, mas também um homem de figura moral exemplarmente livre e independente. No início, diante do poder do fascismo e do nazismo, e, depois, afrontando os condicionamentos da sociedade de massa e dos seus monstros ideológicos. Dessa forma, vê-se concluído o tempo da maturidade e o poeta entra na velhice, quando as esperanças de uma vida em sociedade diferente e melhor já não existem mais em sua alma inquieta e angustiada. E o próprio poeta fala de sua poesia. Aqui reproduzo livremente algumas de suas manifestações: A minha poesia deve ser lida junta, como uma única poesia; não quero fazer comparação com a *Divina comédia*, mas os meus três livros, eu os considero como cantos, três fases de uma vida humana... Escrevi somente um livro, do qual primeiro dei a frente, agora dou o verso...

Uma poesia que representa uma vida. Versos que, mesmo separados, se unem em um só canto, um só desejo, uma só poesia que se manifesta como retrato de uma existência. Dessa maneira, Montale não representa somente um poeta que ganhou o Prêmio Nobel de Literatura. O homem Montale foi também alguém que contribuiu para a valorização da conscientização contra a violência, a opressão e o fanatismo. A poesia, para ele, só poderia sobreviver ao tempo se “nascesse por milagre”, simbolizando toda uma época. Esta poesia, sim, estará ao alcance de todos e resistirá ao tempo. Para ele, o artista não poderia se perder atrás de modismos, ou seja, ele deveria se manter fiel ao seu eu poético, até porque, mesmo que o que se tenha sejam somente espaços vazios, esses também terão seu valor, às vezes muito mais significativo que o próprio som emanado pelos versos. Nesse

5 CACCIARI, M. Nomes de lugar: confim. *Revista de Letras*, op. cit., p. 14.

sentido, mesmo sendo a poesia geralmente fruto da solidão e da acumulação do poeta, nem por isso ela deve ser fechada em si ou para si. Inclusive porque há poesias que são feitas para serem apresentadas em praça pública, diante de uma multidão, que não se preocupa em decifrá-las, mas, que para e se volta para ouvi-las, atribuindo-lhes o espaço que elas merecem, já que o destinatário da obra poética é imprevisível.

E Dante? Quem foi e o que é sua poesia? Florentino, nasceu no final de maio de 1265, e consta que era chamado Durante, mas, por ocasião de seu batismo, seu nome foi reduzido a Dante. Já os primeiros anos de instrução provaram que o poeta era um indivíduo especial. Tudo que lhe era ensinado, ele assimilava e não esquecia mais. Desde filosofia, teologia, literatura, história, até a mais simples informação, era para ele fonte de inesgotável saber. A imaginação era um elemento muito presente na vida do poeta. E esta era estimulada, muitas vezes, pelas constantes visitas feitas por ele às igrejas e pontes de Florença, cidade por ele amada e da qual se dizia orgulhoso morador.

Em relação à filosofia, Dante se moveu dentro da filosofia aristotélica, interpretada à luz do cristianismo (escolástica), e orientada por São Tomás de Aquino. Mas, além dessas influências filosófico-teológicas diretas, a base ético-política sempre foi dominante na consciência do poeta e foi o que deu forma à sua religiosidade: o mundo humano, que exemplifica o aparato teológico, e enche de figuras e acontecimentos os três reinos do além, é condicionado pela escolha, e, muitas vezes, pela posição escatológica do interesse político, o qual se impõe, quase sobre as mesmas bases do interesse doutrinário e religioso, dependendo de seus interesses. A escolha é o fruto de uma visão individual e subjetiva, já que personagem e evento assumem um destaque, que é claramente poético, em relação ao contrassenso efetivo de como esses interesses são vistos e sobrevivem na consciência do autor. Dante escolhe um lado político, assim como Montale, e ambos defendem suas escolhas principalmente através de sua arte, que se demonstra instrumento eficaz e determinante para a disseminação de seus ideais. Para Bosi: “Essas formas estranhas pelas quais o poético sobrevive em um meio hostil ou surdo, não constituem o ser da poesia, mas apenas o seu modo historicamente possível de existir no interior do processo capitalista”.⁶

6 BOSI, A. *O ser e o tempo da poesia*, op. cit., p. 143.

Dante participa de um momento histórico no qual a civilização está avançando em direção ao *Rinascimento*. Nesse sentido é que, para ele, a religiosidade medieval e a sabedoria teológica andam em concordância com a curiosidade dos contrastes humanos e as coisas naturais. O desejo do transcendente não destrói nem sufoca o anseio dos eventos políticos, o estudo dos filósofos da escolástica não contrasta com o grande amor pela literatura e pela nova língua, mesmo que Dante busque, em sua criação poética, a imitação dos poetas clássicos. Os seus propósitos didáticos e alegóricos, muitas vezes, anunciam a arte como disciplina formal e instrumento de beleza.

Dante Alighieri, vivendo a efervescência da vida cultural e religiosa da Alta Idade Média, busca refletir, assim como Montale, a angústia e a opressão do ser humano diante das adversidades da vida, em seus momentos históricos. Por isso, vida e obra de Dante Alighieri parecem estreitamente ligadas, o que talvez seja mais um indício de sua proximidade com o poeta genovês. Arrisco dizer que ambos fizeram de suas vidas obras de arte resistentes ao tempo e aos modismos, refletindo, através delas, a realidade da vida civil que acreditavam ser o ideal de mundo.

Parece que o grande “milagre” da poesia desses poetas esteja no fruto da real inspiração “divina”, entendendo que a verdadeira poesia tem sempre características de um dom e, portanto, pressupõe a dignidade de quem o revela e interpreta. Por isso, um dos principais fatores que fazem desses autores escritores atuais, está justamente no fato de eles terem colocado o homem no centro de tudo e terem descrito suas fraquezas, angústias, anseios e misérias. Dante buscava um homem livre, tanto nas suas escolhas sobre a terra como na sua vida espiritual. Esse é o espírito que também se apresenta em Montale: espírito livre, e que compartilha das mesmas angústias que o escritor medieval.

E a angústia aumenta com o exílio, condição também provada por Montale, quando em missão de guerra: “Dante, [...] exilado, pune nos círculos do *Inferno* os traidores do seu povo e canta no *Paraíso* a utopia medieval do perfeito monarca. Treva e luz, separadas pela penitência, a longa, cinzenta e violácea penitência do Purgatório”.⁷ Ou seja, por um lado o autor denuncia as iniquidades cometidas e que justificariam a ira de Deus, simbolizada pelo inferno, por outro, ele espera, com sua poesia,

7 BOSI, A. *O ser e o tempo da poesia*, op. cit., p. 162.

levar as pessoas ao arrependimento e à salvação. Para Giorgio Agamben: “O anjo que chora se faz profeta, o lamento do poeta sobre a criação torna-se profecia crítica, isto é, filosofia [...] a obra da redenção é eterna. [...] Por isso se diz que o conhecimento supremo é o que chega muito tarde, quando não precisamos mais dele”⁸

Por isso é que precisamos ver a teologia de Dante não como uma regra e sim como um recurso entre tantos outros usados pelo poeta:

O peregrino Dante e o guia Virgílio não são simplesmente o poeta Dante e o poeta Virgílio, assim como a dama celestial Beatriz não é apenas Beatriz, filha do banqueiro florentino Portinari. Todos os três são representações extraordinárias não de algum código teológico, mas de uma história ou mito intensamente pessoal: ousado, ambicioso e declaradamente profético. Dante não tem, na verdade, nenhum interesse em ser paulino, agostiniano ou tomista; só se interessa por ser o profeta Dante, que decididamente *não* é Dante o peregrino, e, de modo não menos decidido, *é* Dante o poeta. De novo cito Curtius acerca de Dante como sendo o profeta de um Mais Novo Testamento, a um só tempo imperial e vindicativo, com virtudes que só podem ser cristãs num sentido particular.⁹

É esse o espírito que podemos sentir ao identificarmos em Montale a inspiração da figura de Clizia, pois, assim como Dante, ao cantar a amada, ele está em busca de uma sua teologia pessoal, de um poeitar específico, uma forma de construir um mundo que possa sobrepor-se ou, talvez, amenizar as angústias causadas pelo tempo presente vivido em toda sua crueza, crueza de guerra e opressão.

*Nel mezzo del cammin di nostra vita
mi ritrovai per una selva oscura,
ché la diritta via era smarrita.*¹⁰

Dante Alighieri é revisitado por Eugenio Montale a partir da *donna-angelo*, do *Dolce stil nuovo*. A visão negativa da existência, as imagens-chave que perpassam suas coletâneas de poemas, remetem Montale a uma concepção sensível de mundo visto como uma prisão na qual se contrapõem imagens de uma esperança incerta e uma impossibilidade de saída. Há

8 AGAMBEN, G. *Nudità*. Roma: Nottetempo, 2009, pp. 17-18. “*L'angelo che piange si fa profeta, il lamento del poeta sulla creazione diventa profezia critica, cioè, filosofia [...] l'opera della redenzione è eterna. [...] Per questo si dice che la conoscenza suprema è quella che giunge troppo tardi, quando non ci serve più*”.

9 BLOOM, H. *Abaixo as verdades sagradas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993, p. 62.

10 ALIGHIERI, D. *La divina commedia, Inf. I*, 1-3, op. cit.

também em Montale a espera de um milagre, que deverá ocorrer improvisadamente, trazendo a “salvação”, que se representa principalmente a partir da figura feminina. A visão da salvação está ligada a um amor, vivido pelos dois poetas, por mulheres reais, mas que é sentido como esperança de se encontrar uma lacuna em direção ao transcendente.

Apesar da fé preservada em Dante colidir com a desesperança no divino refletida em Montale, no autor medieval, até em função da própria época em que vive, é forte a certeza de que exista outro lugar metafísico, talvez inatingível, que possa atenuar a dor da vida. Em Montale, as alegorias de salvação dantescas, inspiradas na teologia medieval, tornam-se alegorias com valor leigo, e é dessa forma que o poeta procura vencer e transcender os fatos dramáticos da história. Dante entre guelfos e gibelinos, Montale vivendo as atrocidades das duas grandes guerras.

Clizia é a alegoria feminina que representa a nova Beatriz, mediadora durante a tormenta, que busca esperança, que traz liberdade interior para o poeta Montale, assim como Beatriz salvou e deu esperança a Dante no *oltretomba*. Mulheres salvadoras de homens e poetas, que se desvinculam do apelo religioso e se voltam para a humanidade e a transcendência da poesia, da arte como mediadora entre dois mundos, concebidos por ambos os poetas. O mundo se apresenta como irracional e violento, e a mulher, sinal do valor “divino” da poesia, revela que a esperança do homem, prisioneiro em si mesmo, está sempre viva e lança a humanidade em direção a um futuro, mesmo que este seja indeterminado.

A morte, mais do que fim ou recomeço em outro espaço, passa a ser movimento criador que alimenta nos poetas o desejo e a necessidade de refletir em versos seus anseios pessoais e suas angústias perante um mundo que se esfacela e se destrói, quase que de forma antropofágica, engolindo-se em esferas de poder, que se contrapõem e se sobrepõem, levando em consideração somente as relações econômicas de poder e aclamação. Pode soar como um paradoxo, mas é da morte que nasce a vida. Espaços que se invadem e se misturam. Para Cacciari: “Mas o fim é con-fim, o contato com o outro. O extremo limite de um ente, isto é, que maximamente o define, é também o comum, o que ele tem de essencialmente comum com o outro de si”¹¹ E esta é a perspectiva que pretendi que me norteara:

11 CACCIARI, M. Nomes de lugar: confirm. *Revista de Letras*, op. cit., p. 17.

aproximando e distinguindo a poesia dos dois homens/poetas/profetis: Eugenio Montale e Dante Alighieri.

Deste ponto volto ao início e me pergunto, sem ter respostas definitivas e concretas: Quem somos? E o que queremos? Só sei responder que aqui, hoje, somos amantes e admiradores de artistas artífices de uma arte atualmente reduzida a poucos espaços e a poucos olhares. Arte que vive e persiste como a planta que insiste em nascer nas rachaduras do concreto. Assim também são minhas fronteiras em relação a Montale. Tento invadi-las aos poucos, guiada por Dante, meu companheiro de estrada há mais de uma década. Procuo rachar o terreno desconhecido, descobrindo e vasculhando, quase que tateando no escuro, os indícios e rastros de uma poesia medieval que se mistura e se renova em um poeta contemporâneo que ousou transpor fronteiras, misturar terrenos para se fazer poesia, poesia física e metafísica, poesia de amor e de guerra, ou simplesmente e somente, poesia.

Montale e Drummond: possíveis projeções

Aurora Bernardini

Muito têm de semelhante os dois poetas que, na mesma época, cada um em sua terra, foram chamados de “o melhor poeta vivente”; e muito têm de dessemelhante, também.¹

Dessemelhanças à parte, permanecem algumas projeções biográficas elucidativas indiscutivelmente comuns: ambos nasceram em anos próximos, no mês de outubro, Eugenio Montale (1896-1981), Carlos Drummond de Andrade (1902-1987), e viveram 85 anos. Ambos frequentaram colégios religiosos, ambos veneraram as mães e tiveram uma relação pouco afetiva com o pai, ambos tiveram uma vida sentimental complicada e, no final dela, um amor maduro. Ambos foram autodidatas em literatura, ambos passaram por breve engajamento político antifascista, ambos, além de poetas, foram cronistas, ambos foram tímidos, disfarçando em humor sua canas-trice. Porém, dizia Drummond que, se a biografia explica, a obra odeia a biografia. Vamos, então, nos concentrar aqui nas semelhanças literárias, exemplificando a partir, principalmente, de duas coletâneas de poemas, respectivamente *Diário póstumo*, de Eugenio Montale, e *Claro enigma*, de Carlos Drummond de Andrade, livros da maturidade de ambos e que mais se parecem entre si. Eis o porquê dessas semelhanças.

Os primeiros três livros [*Ossi di seppia*, *Le occasioni*, *La bufera*] os escrevi de smoking, os outros de pijama, ou – digamos – em traje passeio. [...] Passados os anos e olhando para eles, descobri que se podia fazer diferente, o oposto, inclusive. Daí o tom coloquial, aforístico, irônico e ocasional, de *Satura* em diante. [...] Há depois um fato de ouvido, de ouvido musical (os críticos não

¹ Para o contexto externo – mas especificamente literário – que envolveu a fatura da obra poética de Carlos Drummond de Andrade, leia-se a primeira parte do livro de Gilberto Mendonça Teles: *Drummond – A estilística da repetição*, São Paulo: José Olympio, 1970; e, para uma biobibliografia mais detalhada, o livro de José Maria Cançado: *Os sapatos de Orfeu*, Porto Alegre: Biblioteca Azul, 2012. Para a ambiência de Montale, leia-se o prefácio de Renato Xavier a *Ossos de sépia 1920-1927*, São Paulo: Companhia das Letras, 2002; o livro de Annalisa Cima: *Le occasioni del “Diario Postumo” – Tredici anni di amicizia con Eugenio Montale*. Milano: Edizioni Ares, 2012; e *1914*, de Luciano Canfora, Palermo: Sellerio, 2006, com os primórdios da I Guerra Mundial na Itália, na qual Montale serviu como tenente de infantaria. CANFORA, L. *1914*. Tradução Aurora Fornoni Bernardini. São Paulo: Edusp, 2014.

têm atentado para isso o suficiente): quis tocar piano de outra forma, mais discreta, mais silenciosa.²

A primeira razão dessa aparência é justamente o tom. É justamente esse tom coloquial, aforístico, irônico e ocasional, na sua forma quase prosáica, não fora a métrica subliminar, o que caracteriza, em geral, a poesia de Drummond (o estilo solene não se aplica a Drummond, já o coloquial e o especulativo são sua marca), e – em particular – caracteriza também a de Montale, em *Diário póstumo*.

Segunda razão: ambos são poetas “de conteúdo”, no sentido de convergência para um significado, sentido esse que não escapa a Antonio Candido: ambos praticavam a “superação do verso” e faziam com que o resultado final dependesse da “figura total do poema, livremente construído”³ e o conteúdo dos poemas selecionados de ambas as coletâneas (os considerados, inclusive pela crítica unânime, os mais importantes) convergem para o mesmo significado.

À parte isso, confrontemos as posturas de ambos os poetas para consigo mesmos e para com o mundo. Montale, em primeiro lugar:

O conteúdo da minha poesia [...] é a condição humana considerada em si mesma: não este ou aquele acontecimento histórico. Isto não significa ficar estranho ao que acontece no mundo; significa somente consciência, e vontade, de não trocar o essencial pelo transitório. [...] Tendo percebido, desde o nascimento, uma total desarmonia com a realidade que me cercava, a matéria da minha inspiração não podia ser outra senão a desarmonia.⁴

Em seguida, Drummond:

2 CIMA, A. *Le occasioni del “Diario Postumo”* – Tredici anni di amicizia con Eugenio Montale. Milano: Edizioni Ares, 2012, pp. 10-11. “I primi tre libri [Ossi di seppia, Le occasioni, La bufera] sono scritti in frac, gli altri in pigiama, o diciamo, in abito da passeggio. [...] Passati gli anni, guardandovi dentro, ho scoperto che si poteva fare altro, l'opposto anche. Da qui il tono colloquiale, aforistico, ironico e ‘occasionale’ da Satura in poi. [...] Poi c'è un fatto d'orecchio, di orecchio musicale (i critici non ne tengono abbastanza conto): ho voluto suonare il pianoforte in un'altra maniera, più discreta, più silenziosa”.

3 TITAN JR., S. Um poeta do mundo terreno. In: ANDRADE, C. D. de. *Claro enigma*. Posfácio de Samuel Titan Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2012, p. 114.

4 MONTALE, E. In: *Confessioni di scrittori (Intervista con se stessi)*, Milano: 1976. Disponível em: <www.liceogrigoletti.it/.../Eugenio%20Montale.ppt>. Acesso em: 16 abr. 2015. “Largomento della mia poesia [...] è la condizione umana in sé considerata: non questo o quello avvenimento storico. Ciò non significa estraniarsi da quanto avviene nel mondo; significa solo coscienza, e volontà, di non scambiare l'essenziale col transitorio. [...] Avendo sentito fin dalla nascita una totale disarmonia con la realtà che mi circondava, la materia della mia ispirazione non poteva essere che quella disarmonia”.

Quando nasci, um anjo torto
desses que vivem na sombra
disse: Vai Carlos! ser gauche na vida.⁵

Daí para diante [desde *Claro enigma*, *A vida passada a limpo* e *Lição de coisas*], diz Cançado:

Drummond [...] não deixa de nos entregar os limites de sua personalidade criadora: [...] é sempre o gauche e é esse estar sempre desajeitado, esse ficar torto no seu canto que lhe permitiu construir uma obra inconfundível, em que o mundo, as coisas, os homens e os acontecimentos vão sendo recriados ou filtrados por uma perspectiva oblíqua, não porém vesga, e sim com o ar *sem-vergonha de quem vai dar uma cambalhota* e acaba por tomar consciência que tudo no fim dá certo.⁶

Se meu verso não deu certo, foi seu ouvido que entortou.
Eu não disse ao senhor que não sou senão poeta?⁷

E, agora, vamos vê-los, ambos, considerando, ao longo dos anos, sua própria obra poética em seu significado direto e inverso. Dizia Montale: “Passados os anos, e olhando para eles, descobri que se podia fazer diferente, o oposto, inclusive”⁸. Confirma-se com o que diz Antonio Candido em relação a Drummond:

Mas de permeio, digamos entre 1935 e 1959, há nele uma desconfiança aguda em relação ao que diz e ao que faz. Se aborda o ser, imediatamente lhe ocorre que seria mais válido tratar do mundo; [...] E a poesia parece desfazer-se como registro para tornar-se um processo, justificado na medida em que produz um objeto novo, elaborado à custa da desfiguração ou mesmo destruição ritual do ser e do mundo, para refazê-los no plano estético. Mas este distanciamento em relação ao objeto da criação agrava a dúvida e conduz outra vez o poeta a abordar o ser e o mundo em estado pré-poético de material bruto [...].⁹

Primeiro, Drummond se debruçando sobre sua trajetória criadora:

Uma pedra no meio do caminho
ou apenas um rastro, não importa, pois

5 ANDRADE, C. D. de. *Alguma poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013, p. 11.

6 TELES, G. M. *Drummond – a estética da repetição*. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976, pp. 17-18.

7 ANDRADE, C. D. de. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1964, p. 77.

8 CIMA, A. *Le occasioni del “Diario Postumo”*: Tredici anni di amicizia con Eugenio Montale, op. cit., p. 10. “Passati gli anni, guardandovi dentro, ho scoperto che si poteva fare altro, l'opposto anche”.

9 SOUZA, A. C. de M. E. *Vários escritos*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1995, p. 112.

Esta viagem é mortal, e começá-la.
Saber que há tudo. E mover-se em meio
a milhões e milhões de formas raras
secretas, duras. Eis aí meu canto.¹⁰

E agora, com o contrário do que foi dito acima, apagando a trilha:

O canto não é a natureza
nem os homens em sociedade.
Para ele, chuva e noite, fadiga e esperança nada significam.
A poesia (não tire a poesia das coisas)
elide sujeito e objeto.¹¹

Mas, sempre, o estar em processo, sempre no meio do caminho:

mas de tal jeito urdidos
o jogo e a confissão
que nem distingo eu mesmo
o vivido e o inventado.
Tudo vivido? Nada.
Nada vivido? Tudo.¹²

E, agora, confrontemos os poemas acima, de Drummond, com *O clou*,
de Montale, na tradução de Ivo Barroso:

Sem dúvida as Parcas fiam
o estame e aducham
os cabos desta vida.
Mas dos confins entre finito
e infinito, e do espaço
que nos separa do báratro,
nós não sabemos nada.
Estamos num invólucro
metidos até o pescoço
e nada volta, a não ser
a recordação. Mas o fecho
não está aqui embaixo – dizes –
é a sequência, o eterno,
há metamorfoses e não metempsicoses.
Ratio ultima rerum... id est deus,

10 ANDRADE, C. D. de. *Obra completa*, op. cit., p. 138.

11 ANDRADE, C. D. de. *Claro enigma*. Posfácio de Samuel Titan Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2012, p. 11.

12 ANDRADE, C. D. de. *Obra completa*, op. cit., p. 293.

e foi assim que o teu falar
temeroso e ardente levou-me
num átimo de ateu a crente.¹³

Mas, em *Mortais*, a razão última desloca-se para o crente novato, de
Deus para a ilusão:

Nós não possuímos a cognição
da futuração.
Nossa previsão é limitada.
Quanto ao livre-arbítrio
faço algumas exceções.
Não há bifurcação, mas
percurso obrigatório.
A conjectura de que o mundo
seja uma burla, nem mesmo assim
resolve o puzzle fundamental.
Se queres a minha opinião
a única via de saída é a ilusão,
porque a vida supera a cada dia
os limites que impõe.¹⁴

E, finalmente, Drummond, em *Remissão*:

Tua memória, pasto de poesia,
tua poesia, pasto dos vulgares,
vão se engastando numa coisa fria
a que tu chamas vida, e seus pesares.

Mas, pesares de quê? perguntaria,
se esse travo de angústia nos cantares,
se o que dorme na base da elegia
vai correndo e secando pelos ares,

13 MONTALE, E. *Diário póstumo* – Edição bilingue. Tradução, introdução e notas Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Record, 2000, p. 49. “Certo le Parche han filato / lo stame e addugliano / i cavi delle nostre vite. / Ma dei confini tra finito/ e infinito, e dello spazio / che ci separa dal baratro, / non ne sappiamo niente. / Siamo dentro un involucro / serrati fino al collo / e nulla torna, se non forse / il ricordo. Il clou / non è quaggiù – tu dici – / ma è il prosiegno, l’eterno, / v’è metamorfosi non metempsicosi. / Ratio ultima rerum ... id est deus. / E fu così che il tuo parlare / timoroso e ardente, mi rese / in breve da ateo credente.”

14 MONTALE, E. *Diário póstumo* – Edição bilingue, op. cit., pp. 55-56. “Noi non abbiamo cognizione / della futurizione. / La nostra previsione è limitata. / Quanto al libero arbitrio / farei qualche eccezione. / Non vi è biforcazione, ma / percorso obbligato. / La congettura che il mondo / sia una burla, anch’essa / non risolve il puzzle fondamentale. / Se vuoi la mia opinione / l’unica via d’uscita è l’illusione, / perché ogni giorno la vita / supera il limite che pone.”

e nada resta, mesmo, do que escreves
e te forçou ao exílio das palavras,
senão contentamento de escrever,

enquanto o tempo, em suas formas breves
ou longas, que sutil interpretavas,
se evapora no fundo de teu ser?¹⁵

E Montale, em *Tempo de destruição*:

Se foi a insensatez que guiou a mão
dos eventos ou o desejo de autodestruição
não compreendi jamais.
Neste pot-pourri o homem confunde
os contornos das coisas. Do fim
desviou-se e duvidou de tudo.
Ficou a incerteza a guiar-lhe os passos.
Um dia o artífice do admirável jogo
dirá: basta, a viagem terminou.
Enquanto o tempo se esbagoa na desolada
realidade da vida, que sempre foi amarga.¹⁶

Observemos agora, em ambos, a atuação da palavra-objeto, a palavra como tema, núcleo emotivo ou especulativo ou como imagem.¹⁷ Primeiro em Montale que, segundo Annalisa Cima:

É um poeta rico em conteúdos, que se exprime de uma forma prosástica, vibrante, para depois emplumar-se, alar-se em harmonias. A dialética dos sentimentos, a cognoscibilidade do positivo também vive lá onde é negada, vive a despeito do ceticismo que paira em todo lugar, vive a despeito da autonegação.¹⁸

E ainda:

15 ANDRADE, C. D. de. *Claro enigma*, op. cit., p. 17.

16 MONTALE, E. *Diário póstumo* – Edição bilingue, op. cit., p. 101. “*Se fu follia a guidare la mano / degli eventi o desiderio d’autodistruzione / non ho capito mai. / In questo pot-pourri l’uomo confuse / i contorni delle cose. Smarrì / il fine e dubitò del tutto. / L’incertezza rimase a guidarne i passi. / Un giorno / l’artefice del mirabile gioco / dirà: basta, il viaggio è terminato. / E intanto il tempo si sgrana nella desolata / realtà della vita, che è sempre stata amara.*”

17 TELES, G. M. *Drummond – a estética da repetição*, op. cit., p. 22.

18 CIMA, A. *Le occasioni del “Diario Postumo”* – tredici anni di amicizia con Eugenio Montale, op. cit., p. 121. “*È un poeta ricco di contenuti, che si esprime in una forma prosastica vibrante per poi impennarsi, alarsi in armonie. La dialettica dei sentimenti, la riconoscibilità del positivo vive anche là dove è negata, vive a dispetto dello scetticismo che aleggia ovunque, vive a dispetto dell’autonegazione.*”

Montale procura uma saída que o salve das armadilhas do intelectualismo. O que é verdadeiro deve estar na realidade e lá estar para ser percebido, este enunciado empírico liga-se bem com o amor montaliano para com os objetos, com o fato de colher as dimensões metafísicas através dos órgãos dos sentidos.¹⁹

Agora, Cançado, a respeito dos objetos em Drummond:

Drummond tinha chegado um pouco na situação a que chegam às vezes os escritores, e na qual uma relação desarmada, plácida, como que desinflada com os objetos e a realidade, corresponde a um máximo de maestria e de competência técnica na expressão artística com que investem esses objetos. Para alimentar essa relação, Drummond solicitava com frequência às sobrinhas em Belo Horizonte e Itabira que lhe enviassem coisas como a foto de um vaso, ou das compoteiras de Julieta Augusta, para que ele pudesse continuar fazendo os poemas de Boitempo [...]. Era uma relação de exterioridade quase *pictural* com as coisas e os objetos postos diante dele. Àquela altura, Drummond estava longe, muito longe, do que Rilke via como sendo por excelência o objeto da poesia: “esse ser que não há”.²⁰

Passamos, agora, aos poemas ilustrativos de ambos, quanto à relação objetos-realidade. Montale, em duas traduções para o português:

NÃO NOS PEÇAS A PALAVRA

Não nos peças a palavra que acerte a cada lado
de nosso íntimo informe, e com letras de fogo
o aclare e resplandeça como açafior
perdido em meio de poeirento prado.

Ah o homem que lá se vai seguro
dos outros e de si próprio amigo,
e sua sombra obscura que a canícula
estampa num escalavrado muro!

Não nos peças a fórmula que te possa abrir mundos,
e sim alguma sílaba torcida e seca como um ramo.
Hoje apenas podemos dizer-te
o que não somos, o que não queremos.²¹

19 CIMA, A. *Le occasioni del “Diario Postumo”* – tredici anni di amicizia con Eugenio Montale, op. cit., p. 122. “*Montale cerca una via d’uscita che lo salvi dalle trappole dell’intellettualismo. Ciò che è vero deve essere nella realtà ed esservi per essere percepito, questo enunciato empirico lega bene con l’amore montaliano per gli oggetti, con il cogliere dimensioni anche metafisiche attraverso gli organi sensoriali.*”

20 CANÇADO, J. M. *Os sapatos de Orfeu*. São Paulo: Página Aberta, 1993, p. 322.

21 MONTALE, E. *Ossos de sépia*. Edição bilingue. Tradução, prefácio e notas Renato Xavier. São Paulo: Companhia das Letras, 2002, p. 67. “*Non chiederci la parola che squadri da ogni lato /*

NÃO NOS PEÇAS A PALAVRA

Não nos peças a palavra que ajuste de cada lado
nossa alma informe, e em letras de fogo
a declare e esplandeça como um crócus
perdido em meio a um poeirento prado.

Ah, o homem que se vai seguro,
aos outros e a si mesmo amigo,
sem cuidar de sua sombra que a canícula
estampa sobre um escalavrado muro!

Não nos peças a fórmula que mundos possa abrir-te,
sim alguma sílaba torta e seca como um ramo.
Apenas isso hoje podemos te dizer,
O que não somos, o que não desejamos.²²

E agora, Carlos Drummond de Andrade, em *Oficina irritada*:

Eu quero compor um soneto duro
como poeta algum ousara escrever.
Eu quero pintar um soneto escuro,
seco, abafado, difícil de ler.

Quero que meu soneto, no futuro,
não desperte em ninguém nenhum prazer.
E que, no seu maligno ar imaturo,
ao mesmo tempo saiba ser, não ser.

Esse meu verbo antipático e impuro
há de pungir, há de fazer sofrer,
tendão de Vênus sob o pedicuro.

Ninguém o lembrará, tiro no muro,
cão mijando no caos, enquanto Arcturo,
claro enigma, se deixa surpreender.²³

Finalizando, vejamos exemplos da importância dos mitos na obra de ambos os poetas. Primeiro, em Montale:

lanimo nostro informe, e a lettere di fuoco / lo dichiara e risplenda come un croco / perduto in mezzo a un polveroso prato. / Ah l'uomo che se ne va sicuro, / agli altri ed a se stesso amico, / e l'ombra sua non cura che la canicola / stampa sopra uno scalcinato muro! / Non domandarci la formula che mondi possa aprirti, / sì qualche storta sillaba e secca come un ramo. / Codesto solo oggi possiamo dirti, / ciò che non siamo, ciò che non vogliamo.

22 Tradução Aurora Bernardini.

23 ANDRADE, C. D. de. *Claro enigma*, op. cit., p. 38.

A verdade no mito não se encontra intelectualmente corrompida, mas – pelo contrário – é uma verdade autêntica, que aparece em forma fantástica, poética. Sempre considere o mito a verdadeira religião natural do homem. É a autor-revelação do absoluto. E você representa isso, para mim”. “O mito também é a continuidade da cultura, segundo Schelling” eu falei, para esquivar-me. E Montale: “Nesse sentido também você não pode subtrair-se uma vez que a sua poesia, as suas ideias são uma continuação daquilo que eu considero o meu pensamento poético. A verdadeira narrativa, tal como a chama Vico, é a expressa por um poeta que também se torna historiador de seu tempo. Isso, sem ele querer. E eu acrescento que também os heróis históricos como somos você e eu, sabemos dar uma visão objetiva da realidade de todos os dias, justamente por não sermos condicionados por eventos contingentes.²⁴

E, agora, em Drummond:

CAMPO DE FLORES

Deus me deu um amor no tempo de madureza.
Quando os frutos ou não são colhidos ou sabem a verme.
Deus – ou foi talvez o Diabo – deu-me este amor maduro,
e a um e outro agradeço, pois que tenho um amor.
Pois que tenho um amor, volto aos mitos pretéritos
e outros acrescento aos que amor já criou.
Eis que eu mesmo me torno o mito mais radioso
e talhado em penumbra sou e não sou, mas sou.
Mas sou cada vez mais, eu que não me sabia
e cansado de mim julgava que era o mundo
um vácuo atormentado, um sistema de erros.
Amanhecem de novo as antigas manhãs
que não vivi jamais, pois jamais me sorriram.
Mas me sorriam sempre atrás de tua sombra
imensa e contraída como letra no muro
e só hoje presente.
Deus me deu um amor porque o mereci.
De tantos que já tive ou tiveram em mim,

24 CIMA, A. *Le occasioni del “Diario Postumo” – tredici anni di amicizia con Eugenio Montale*, op. cit., p. 107. “La verità nel mito non è intellettualmente corrotta, ma al contrario, è una verità autentica, di forma fantastica, poetica. Ho sempre considerato il mito la vera religione naturale dell'uomo. È l'autorivelazione dell'assoluto. E tu rappresenti questo per me”. “Il mito è anche la continuità della cultura, secondo Schelling” dissi, per schernirmi. E Montale: “Anche in questo senso non puoi sottrarti, perché il tuo scrivere poesia, le tue idee, sono una continuazione di quello ch'io considero il mio pensiero poetico. La vera narratio, come la chiama Vico, è espressa da un poeta che diviene anche storico del suo tempo. Senza volerlo. E io aggiungo che anche gli eroi storici come siamo tu e io, sappiamo dare una visione oggettiva della realtà di tutti i giorni, proprio perché non siamo condizionati da eventi contingenti”. Veja-se, também, o poema acima *Clou*, onde o mito do amor chega a converter o poeta.

o sumo se espremeu para fazer um vinho
ou foi sangue, talvez, que se armou em coágulo.

E o tempo que levou uma rosa indecisa
a tirar sua cor dessas chamas extintas
era o tempo mais justo. Era tempo de terra.
Onde não há jardim, as flores nascem de um
secreto investimento em formas improváveis.

Hoje tenho um amor e me faço espaçoso
para arrecadar as alfaías de muitos
amantes desgovernados, no mundo, ou triunfantes,
e ao vê-los amorosos e transidos em torno,
o sagrado terror converto em jubilação.

Seu grão de angústia amor já me oferece
na mão esquerda. Enquanto a outra acaricia
os cabelos e a voz e o passo e a arquitetura
e o mistério que além faz os seres preciosos
à visão extasiada.

Mas, porque me tocou um amor crepuscular,
há que amar diferente. De uma grave paciência
ladrihar minhas mãos. E talvez a ironia
tenha dilacerado a melhor doação.
Há que amar e calar.
Para fora do tempo arrasto meus despojos
e estou vivo na luz que baixa e me confunde.²⁵

Murilo Mendes e o antifascismo: o problema do sacrifício¹

Susana Scramim

A poesia de Murilo Mendes se constrói na leitura do mundo e na tentativa de abri-lo em leitura libertária. O quanto de vestígios de um ponto de vista libertário reside nessa poesia é o que este texto se propõe a discutir. Para tal, a investigação sobre o problema do sacrifício na poesia de Murilo Mendes, em confronto com o problema do mito do sacrifício na obra de Cesare Pavese, será fundamental para a construção da leitura que aqui se propõe.

Já há muito tempo tenho, no meu horizonte de pesquisa, a consciência de que deverei estudar, em algum momento, as relações entre a poesia de Murilo Mendes e a poesia italiana. Não somente pelo fato de que Murilo viveu na Itália por 18 anos (de 1957 a 1975), mas porque, de muitas maneiras, a cultura poética italiana deve ter produzido o contato, um corpo a corpo, do poeta com a cultura: essa maneira de lutar com a linguagem, que é característica da experiência artística. Murilo Mendes escreveu muitos de seus mais importantes livros durante sua vida na Itália. O primeiro deles, a série *Italianíssima*, com os 7 *Murilogrammi*, foi publicado em 1965, pela

1 Além dos textos citados nestas páginas, outros que contribuíram para a presente reflexão são: ANDRADE, C. D. de. *Poesia completa*: conforme as disposições do autor. Fixação do texto e notas de Gilberto Mendonça Teles, introdução de Silviano Santiago. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008; HOLLIER, D. Desperanto. In: HOLLIER, D. *Absent without leave*. French literature under the threat of war. Tradução Catherine Porter. Massachusetts: Harvard University Press, 1997; HEGEL, G. W. F. *Lições sobre a estética*: introdução. Tradução Marco Aurélio Werde. *Cadernos de Tradução*: Departamento de Filosofia da USP, São Paulo, n. 1, 1997; BATAILLE, G. La ausencia de mito. In: BATAILLE, G. *La felicidad, el erotismo y la literatura*. Seleção de textos e tradução Silvio Mattoni. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2004; BATAILLE, G. *A parte maldita, precedida de A noção de despesa*. Tradução Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Imago, s/d.; AGAMBEN, G. *Estâncias*. Tradução Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007; AGAMBEN, G. *Genius*. Roma: Nottetempo, 2004; AGAMBEN, G. A potência do pensamento. Tradução Carolina Torquato. *Revista do Departamento de Psicologia da UFF*, Niterói, v. 18, n. 1, p. 11-28, jan./jun. 2006; MELO NETO, J. C. de. *Poesia completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2003; ANDRADE, M. de. A poesia em pânico. In: MENDES, M. *Poesia completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995; ANTELO, R. *Literatura em revista*. São Paulo: Ática, 1983; BENJAMIN, W. O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: BENJAMIN, W. *Obras escolhidas, magia e técnica, arte e política*. Tradução Sergio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

25 ANDRADE, C. D. de. *A rosa do povo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012, p. 51.

editora de Milão, Vanni Scheiwiller. Essa série, posteriormente, iria compor o livro *Convergência*, de 1970. Depois desse, vem o livro de memórias *A idade do serrote*, de 1971, o *Retratos relâmpagos*, de 1973, além, é claro, do próprio *Ipotesi*, publicado postumamente, mas composto por poemas escritos em italiano, além dos muitos inéditos que Murilo deixa ao falecer, em 1975. Sua obra é resultado de um interesse no contato entre culturas, especialmente a brasileira, a espanhola e a italiana, inclusive, ultrapassando os limites da arte verbal; sua obra põe em contato as artes plásticas e a poesia, não se aproximando da dança e da música por questões de foro pessoal, embora tivesse por estas igual interesse.

Tenho estudado com mais afinco, nos últimos anos, a experiência artística, isto é, o contato de Murilo Mendes com a poesia espanhola. Dessa leitura, deriva minha investigação sobre o caráter antifascista da obra de Murilo Mendes, sua posição libertária, que muitas vezes é confundida com uma postura confessional religiosa, pois que essa posição nunca é salvacionista ou redentora da cultura secular. Essa posição libertária é caracterizada, na poesia de Murilo Mendes, por um medo/rejeição à morte simultânea com o seu enfrentamento dos desafios e impasses diante da possibilidade do fim ou da destruição. Posição esta própria de uma experiência de linguagem marcada pela relação com o mito. Sendo assim, tive que investir esforço de pesquisa no âmbito dos estudos das relações entre literatura e mito para, então, prosseguir com a construção de minha leitura sobre o fascismo e antifascismo e o meio intelectual e cultural brasileiro.

Sobre a relação entre mito e literatura, a experiência com a leitura do trabalho filosófico do italiano Furio Jesi, um dos maiores egiptólogos que a Itália jamais teve, me levou a considerar que havia usos distintos da relação entre mito, linguagem e formas de vida. Os usos são distintos e são divisores de água, porém, há um eixo comum entre seus modos de usar os artefatos culturais. Em *O mito*, estudo publicado em 1973, Furio Jesi separa os teóricos do mito em aqueles que produzem uma ciência do mito e os que ratificam, com seus estudos, uma posição conservadora de um pensamento da direita tradicional. O que os distingue, em seus modos de uso, paradoxalmente, os une, isto é, toda a investida em uma proximidade com o “mito genuíno”, para utilizar as expressões de Jesi, ou com a ciência do mito é motivada pela consideração a respeito da morte; por isso, o mito sempre funda uma comunidade que se une para se fortalecer diante das ameaças da morte. Ferrenhamente contra esse modo de abordagem do

fenômeno do mito na sociedade entre guerras, isto é, contra o modo de usar conservador do mito, Jesi declara, ao estudar a posição ambivalente da abordagem do mito pelo antropólogo Johann Bachofen, que:

O mito, que em cada agressão da morte contra a vida, oferece salvação ao homem, reabrindo-lhe o acesso à vida primordial-eterna-intacta na sua inteireza, é a substância quase eucarística da “Erlösung”. Ele, com as suas repetidas epifanias nos materiais e nas epifanias mitológicas, pulsa em uníssono com a vida, porque é verdadeiro como a vida e oferece à vida contínuos “precedentes” de formas e de “modos” – e salva o homem da esterilidade que poderia proceder de uma relação parcial com a própria vida. A “Erlösung” é exatamente a coincidência entre a dupla cláusula rítmica do movimento amebíaco da existência de morte e do recorrer, rítmico, das agressões da morte contra a vida, e o próprio pulsar da vida. [...] o *Mutterrecht* surge nesse contexto como símbolo do homem que deseja veementemente viver para lá das fases recorrentes da existência da morte.²

A rejeição de Jesi não é propriamente à teoria de Bachofen, mas sim a todo discurso que se apropria dessa leitura para propor uma narrativa com a função de restituir unidades perdidas e profundamente habitadas por interesses individuais e particulares espúrios. Jesi aponta para o conservadorismo que permeia essas posições, inclusive o forte rechaço que elas dedicam a todo e qualquer ponto de vista acadêmico/científico.

Já em 1965, Furio Jesi publicava, na revista *Sigma*, o ensaio “*Mito e linguaggio della collettività*”, dedicado a seu mestre Károly Kerényi, e que foi recolhido posteriormente na coletânea *Letteratura e mito*, de 1968. O filósofo italiano inicia seu texto afirmando a sua premissa:

Acolher na própria vida o manifestar-se do mito genuíno significa, a rigor, assumir uma atitude irracional. Mas enquanto o mito é genuíno, não tecnicizado com determinadas finalidades nem deformado por aqueles que nele projetam os seus próprios defeitos ou enfermidades, aquela atitude pode ser definida com as palavras usadas por Thomas Mann a propósito da psicanálise: “A forma do irracionalismo moderno que se opõe inequivocamente a cada abuso reacionário”.³

2 JESI, F. *O mito*. Tradução Lemos de Azevedo. Lisboa: Presença, 1973, pp. 102-103.

3 JESI, F. Mito e linguaggio. In: JESI, F. *Letteratura e mito*. Torino: Einaudi, 2002, p. 35. “*Accogliere nella propria vita il manifestarsi del mito genuino significa, a rigore, assumere un atteggiamento irrazionalistico. Ma fin tanto che il mito è genuino, non tecnicizzato con determinate finalità né deformato da chi vi proietta le proprie malattie o le proprie colpe, quell’atteggiamento può essere definito con le parole usate da Thomas Mann a proposito della psicoanalisi: ‘la forma dell’irrazionalismo moderno che si oppone inequivocabilmente a ogni abuso reacionario’.*”

Furio Jesi, com isso, está se distanciando daqueles que reconhecem no mito apenas uma dimensão primordial originária estranha à história, justo porque cristalizam, nas estruturas coletivas, suas tirânicas ou enfermas subjetividades, o que, segundo o próprio Jesi, conduz a obra a um espaço que não pertence à vida, mesmo estando ela, a obra, buscando esse espaço vital.

Esse ensaio de Jesi, juntamente a outro, “*Pavese il mito e la scienza del mito*”, escrito em 1964, os quais Kerényi só irá conhecer na forma de livro em 1968, selam o rompimento definitivo do mestre com o discípulo – Jesi fora aluno de Kerényi. Nos dois ensaios, Furio Jesi escreve sobre a função do mito na obra de Cesare Pavese, mas não sem desenvolver uma crítica radical aos resultados a que Kerényi tinha chegado com seu conceito de mito, construído a partir do conceito de *Urphänomen*, fenômeno originário, retomado a partir de Goethe. Andrea Cavalletti, no posfácio à edição de 2002 de *Letteratura e mito*, analisa essa crítica de Jesi nos seguintes termos:

Esta dimensão originária que Kerényi reconhece propriamente no mito transcende a história e é irremediavelmente estranha à vida: é um limiar de “extravida”, um espaço, de morte que se projeta cada vez mais além de qualquer evento historicamente determinável; é precisamente um “qualquer”, sublinha ainda Jesi, do qual se buscam os traços no tempo presente para trazer de volta ao interior deste um tempo que nunca esteve presente e que não pertence à vida. *Religio mortis* é, portanto, a fórmula com a qual Jesi glosa a postura di Kerényi frente ao mito, postura oportunamente escondida em um “mascaramento didático, humanístico”.⁴

A dimensão de vida no uso do mito, para Jesi, ao contrário de Kerényi, está relacionada à potência dos materiais mitológicos em atravessarem e fecundarem a história.

Em um poema como “Numancia”, de Murilo Mendes, um mito comunitário é retomado. No entanto, ele não é explícito, seu sentido não está dado e não é pedagógico o modo pelo qual o mito é exposto ao seu devir histórico.

4 CAVALLETTI, A. Il “romanzo di Furio Jesi”. In: JESI, F. *Letteratura e mito*, op. cit., pp. 255-256. “*Questa dimensione originaria che Kerényi riconosce propriamente al mito, trascende la storia ed è irrimediabilmente estranea alla vita: è una soglia di ‘extravita’, uno spazio di morte che si proietta ogni volta al di là di qualsiasi evento storicamente accertabile; è appunto un ‘qualcosa’, sottolinea ancora Jesi, di cui si ricercano le tracce nel tempo presente per ricondurre all’interno di questo tempo che non è mai stato presente e che non appartiene alla vita. Religio mortis è quindi la formula con cui Jesi chiosa al contegno di Kerényi di fronte al mito, contegno opportunamente celato da una “mascheratura didascalica, umanistica”.*”

Prefigurando Guernica
E a resistência espanhola,

Uma coluna mantida
No espaço nulo de outrora.

Fica na paisagem térrea
A dura memória da fome,

Lição que Espanha recebe
No seu sangue, e que a consome.⁵

Murilo Mendes escolhe esse poema para abrir o livro *Tempo espanhol* (1955-1958), entre tantos outros poemas, inclusive os poemas em homenagem aos antigos poetas espanhóis bem como os pintores antigos da Catalunha. A política da poesia de Murilo Mendes, não somente nesse poema, mas em toda a sua poética, também compartilha da compreensão de Jesi de que a escolha pela genuinidade do mito ou pela contaminação deste pelas enfermidades particulares do sujeito pode oferecer à poesia caminhos bem distintos. No poema, o aspecto trágico do massacre de Numancia é aproximado ao trágico de Guernica e a lição que vem da lida com esse trágico não reconduz o texto ao elemento luminoso-solar dos mitos, ou seja, elemento luminoso porque vital, já que a vida renasce após o sacrifício. O sacrifício em sua força de destruição não é negado, pois o sangue continua consumindo a Espanha no poema. Portanto, não houve um renascer e uma estabilização. Se é impossível ao poeta esquivar-se dessa aproximação entre mito e comunidade estável, porque o poeta sabe que toda comunidade – mesmo que seja a comunidade dos que não possuem comunidade – se organiza a partir do mito, inclusive a comunidade sensível da arte, o poema de Murilo propõe a estratégia da compreensão – ou talvez de uma ciência – que lhe quite o brilho e opere no mito uma metamorfose, transformando-o em algo passível de explicação histórica. Isso deve ser confrontado com a premissa de Jesi, à qual toda tentativa de mito é erigida como uma ação contra a morte; e é por isso que a comunidade é fundada no mito, portanto, no medo da morte. Entretanto, há aqueles que o enfrentam e encontram nele a potência para novas formas de vida, especialmente a comunitária, e há os que reconhecem nele apenas os símbolos, ou melhor, representações de um passado que eles querem

5 MENDES, M. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, p. 577.

que retorne. Porém, diante da impossibilidade desse retorno, desenvolvem um comportamento amargurado e violento, sinal de sua impotência frente ao presente. A comunidade é operada por ações de uma máquina, estudada e compreendida por Furio Jesi como mitológica, cuja ação é a de nos impor como tarefa o tecer os lugares da percepção, do afeto, dos nomes e das ideias, e ainda o constituir a comunidade sensível que esses lugares engendram. É a comunidade intelectual que torna o tecido pensável. Esse tecido, que é social, não pode ser pensado sem o comum entre os comunitários, esse comum, portanto, não tem autonomia plena, pois está incluído em uma categoria de sujeito coletivo, porém, num tempo que é histórico e não mítico. Furio Jesi, em um de seus ensaios sobre a poesia de Cesare Pavese, “*Pavese, Il mito e la scienza del mito*”, recolhido em *Mito e letteratura*, caracterizou o modo de operar da máquina mitológica dentro do tempo histórico, porém, ressalta que a história carrega em si mesma os resíduos desse processo de autodestruição pela experiência com a qual se caracteriza o mito.⁶

Jesi se opõe por contraste à maneira de Frobenius de compreender o modo de operar do mito, ao estudar a poesia de Cesare Pavese. Frobenius afirma, em *Der Ursprung der afrikanischen Kulturen* (1898), que o único meio de conhecimento da realidade é a comoção entendida por ele como autodestruição estática diante dos verdadeiros vultos da realidade perceptível nos símbolos primordiais. Jesi não concorda com essa concepção da temporalidade mítica porque a entende como encapsulada em si mesma, fora do tempo, e a aproxima da poética expressionista, isto é, o êxtase, os símbolos primordiais e a autodestruição encontram-se fora da experiência. Para Frobenius, segundo Jesi, a realidade apreendida no símbolo preconiza um ritmo e um tempo do “ser” e não um ritmo e um tempo da experiência.⁷

A tentativa de oferecer ao mito o ritmo da experiência, uma experiência em que as forças do inconsciente são tomadas com proposição analítica, tem como meta arrancar essas questões culturais de um âmbito conservador, natural e violento. A busca é por não separá-las de uma abordagem antropológica, não separá-las de seu âmbito vital, porém, sem com isso aproximar-se dos símbolos primordiais. Cesare Pavese se propõe a entender essa complexidade dos mitos conduzindo os seus modos de operar à

clareza e simplicidade; isso Pavese encontra no movimento que sua obra executa em direção à (in)consciência infantil. O movimento em direção ao processo de autodestruição, presente nos poemas de *Trabalhar cansa*, talvez necessitasse ser compreendido fora do âmbito daquilo que Furio Jesi analisara acerca da máscara que ele percebe nas práticas poéticas dos artistas do expressionismo, ou seja, do fato do interesse social de suas obras serem apenas uma máscara de um autêntico desejo de autodestruição sob a forma de uma religião da morte.⁸ E eu não queria aqui, com isso, confundir uma abordagem analítica do problema da morte na obra de Cesare Pavese com o dado biográfico de seu suicídio, que é sempre um direito do sujeito, não devendo ser transportado para uma esfera de exceção aquele que opta por tal. A questão que interessa aqui é exatamente a relação entre morte e nascimento de uma subjetividade livre das enfermidades individuais. Portanto, retomando, Jesi acredita que a função social da arte, bastante cultivada pelos expressionistas, era um disfarce de um autêntico culto à religião da morte. No entanto, a obra de Pavese apresenta nuances nas quais seria possível compreender a força de autodestruição não ligada a uma cultura do fim.

No poema “*Mito*”, escrito em outubro de 1935, portanto, pertencente ao bloco dos últimos poemas incluídos em *Trabalhar cansa*, observa-se o anunciar de um dia em que o jovem deus será um homem, sem culpa, e que possui um sorriso típico dos que não buscam mais nada, pois já sabem de tudo. E esse homem, com seu destino já realizado, que já tudo compreende e que a natureza já não reconhece, estampa seu sorriso diante da terra.

Virá o dia em que o deus jovial será um homem,
sem perdão, com o morto sorriso do homem
que já sabe. O sol passa também na distância ...
[...]
que abre um dia de chuva. Nubladas as praias
não conhecem o jovem a quem antes bastava
que se olhassem. Nem o ar desses mares revive
com um sopro. Arqueiam-se os lábios do homem,
resignados, sorrindo diante da terra.⁹

6 JESI, F. *Letteratura e mito*, op. cit., pp. 138-141.

7 JESI, F. *Letteratura e mito*, cit., p. 141.

8 JESI, F. *Letteratura e mito*, op. cit., p. 142.

9 PAVESE, C. *Trabalhar cansa*. Edição bilingue. Tradução Maurício Santana Dias. São Paulo: Cosac&Naify; Rio de Janeiro: 7Letras, 2009, p. 327.

Trata-se de um jovem deus, que tanto para Pavese quanto para Kerényi e Jung é a imagem primordial para a qual convergem as forças irracionais adversas ao racionalismo moderno. No entanto, esse jovem deus está relegado ao passado, pois esse jovem deus é agora um homem, porém, um homem sem culpa e que conhece tudo, portanto, não é mais uma criança, não está mais na esfera do mito, e não está mais nas cercanias da morte, todo estágio infantil pressupõe juntamente com o estágio do ancião uma zona limite com a morte.

Em 1944, portanto, antes da escrita do poema “Numancia”, ao qual nos referimos anteriormente, e que foi publicado no livro de 1959, Murilo Mendes publica seu livro *As metamorfoses*. Nele não podemos encontrar a mesma inquietude frente a um mundo que se destrói e que se transforma em um novo sujeito do conhecimento do poeta de *Trabalhar cansa*. No poema de Murilo Mendes, “O nascimento do mito”, encontram-se lado a lado a criança e os homens obscuros que refazem aquilo que a guerra destruiu.

1

A menina de cabelos cacheados
Brinca com o arco na nuvem.
[...]
Escuto as plantas crescerem
E o diálogo sinistro contínuo
Das ondas com o horizonte.

2

Homens obscuros edificam
Em ligação com os elementos
O monumento do sonho
E refazem pela Ode
O que os tanks desfizeram.¹⁰

Mito e humanidade estão postos lado a lado, pois não é um homem cujo destino já está realizado, já cumprido, que surge para refazer o monumento do sonho destruído pela história, a qual aparece no poema não produzida por homens, mas pelos *tanks* que destruíram o sonho. Não foram os homens, e sim os *tanks*, que operaram a máquina da história. Os homens que irão edificar permanecem reduzidos à obscuridade, à não clareza de saber que a criança divina, aqui no caso desse poema é uma menina, de cabelos dourados, que está acima da terra, porém, interfere

no crescimento das plantas e no diálogo das ondas. Tal imagem está totalmente vinculada às imagens arcaicas de Afrodite e da deusa Core – digo primitivas porque distante da imagem que o Renascimento italiano mantinha com esse mito. Além disso, a imagem da criança do poema de Murilo, uma “menina de cabelos cacheados/ [que] brinca com o arco na nuvem”, é uma clara referência à imagem da criança divina, estudada por Kerényi e Jung, no ensaio em que estudam a mitologia arcaica em seus arquétipos infantis e femininos como índices de uma cultura com predominância das imagens/experiências femininas no mundo grego primitivo. O objetivo de ambos era construir a imagem eternamente indeterminada da criança, bem como da mulher, como uma imagem primordial do ser que não vive entre os dois reinos, e sim nas margens destes, muito perto da morte, tanto por sua proximidade com o nascimento, quanto pela proximidade com o momento final. Trata-se de uma criança em seu estado larvar, informe, ondejante nas águas do ser, cuja mãe, que acompanha sempre a imagem dessa criança, mascara com tranquilidade a agitação das águas do caos que a rodeiam.¹¹ Entretanto, o poema de Murilo Mendes interpõe outra imagem, a dos homens obscuros, esses também vivendo nas margens ondeantes e em terreno palustre, impedindo-os de viver plenamente a história, justamente por estar entre os dois reinos, o estar no meio desse conflito, no meio do caminho desta vida. E ali, no meio desse caminho, mas em ligação com os elementos, os homens obscuros edificam o monumento do sonho, e o refazem pela poesia, pela Ode. A imagem aqui está distante da experiência com a qual o poema de Pavese apresenta o homem, isto é, um ser que tem clareza das relações que produzem seu mundo, inclusive tem clareza do conhecimento da força do mito e de suas consequências na vida do mundo. Não é por acaso que as forças da natureza já não se reconhecem, não se identificam, com esse homem. Entretanto, quando Murilo

11 Note-se que Giorgio Agamben recorrerá a essa mesma imagem primordial, isto é, a da criança em seu estado larvar, para erigir sua tese de uma história pensada como experiência *infans* – infância e história –, na qual define “A experiência é o *mysterion* que todo homem institui pelo fato de ter uma infância. Este mistério não é um juramento de silêncio e de infabilidade mítica; é, ao contrário, o voto que empenha o homem com a palavra e a verdade. [...] Ela realmente instaura na linguagem aquela cisão entre *língua* e *discurso* que caracteriza de modo exclusivo e fundamental a linguagem do homem. Pois o fato de existir uma diferença entre língua e fala, e de que seja possível passar de uma a outra – que todo homem falante seja o lugar desta diferença e desta passagem –, não é algo natural e, por assim dizer, evidente, mas é o fenômeno central da linguagem humana [...]”. AGAMBEN, G. *Infância e história*. A destruição da experiência e a origem da história. Tradução Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005, p. 63.

10 MENDES, M. *Poesia completa e prosa*, op. cit., p. 355.

se aprofunda no estudo e na meditação sobre as formas culturais espanholas, quando medita nas forças míticas que organizam essa sociedade e a resposta que os homens oferecem a essas forças coercitivas, o ponto de vista enunciativo de seu texto, que ainda envolve a relação entre literatura e mito, se alterna, como pudemos ver no poema “Numancia”. Eu teria muito mais a dizer-lhes sobre essas questões que andam povoando minha pesquisa e reflexões sobre as ações dos intelectuais (brasileiros, especialmente) frente à violência gratuita impossível de ser estancada em todos os níveis de nossa sociedade. No entanto, não quero desrespeitar os colegas, sequestrando-lhes o tempo de fala que nos foi destinado, mas deixo aqui registrado que essas reflexões estão no cerne de minhas mais autênticas preocupações acadêmicas.

O poeta no romance *Il fuoco* e em outros romances

Sérgio Medeiros

Num ensaio intitulado *Resistência da poesia* (2005), o filósofo Jean-Luc Nancy afirma que a “poesia não coincide consigo mesma”.¹ Isso porque a poesia pode encontrar-se onde não existe de fato poesia, e também porque a poesia pode rejeitar toda a poesia, apresentando-se como o seu contrário.

Aqui talvez valha a pena lembrar o comentário de Jacques Rancière à ideia de que o poema resiste ao conhecimento, implícita no parágrafo anterior. Seria ela, a poesia, mais do que a poesia e algo sempre diferente dela, como aprendemos lendo Nancy? Rancière afirma que o poema resiste, sim, ao conhecimento, mas essa resistência é a primeira palavra, e não a última, da pesquisa sobre a poesia.²

Vejamos agora como um professor de literatura, um crítico literário renomado, define a poesia levando em conta essa “desorientação” do pensamento que o texto poético provoca, e que dois filósofos, Nancy e Rancière, nos apresentaram como resistência. Alfonso Berardinelli, o crítico em questão, afirma:

Não estou convencido se sei o que podemos entender essencialmente por poesia. Mesmo porque definir “essencialmente” algo requer uma fé nas “essências” que eu não tenho. Quando falamos de poesia, entendemos um espaço que se define continuamente no interior do sistema dos gêneros literários. Assim, parafraseando e invertendo um dito de Pasolini (segundo o qual “a prosa é a poesia que a poesia não é”), eu poderia dizer que a poesia é também aquele tipo de prosa que a prosa não consegue ser. As fronteiras da poesia como gênero literário se dilatam e se restringem de acordo com a atitude de cada autor (nas diversas situações ou contingências históricas), que inclui ou exclui da linguagem poética aquilo que também pode ser dito (e é dito) em outros gêneros literários.³

1 NANCY, J.-L. *Resistência da poesia*. Lisboa: Edições Vendaval, 2005, p. 11.

2 RANCIÈRE, J. Préface. In: BADIOU, A. et al. *La politique des poètes: pourquoi des poètes em temps de détresse*. Paris: Albin Michel, 1992.

3 BERARDINELLI, A. *Da poesia à prosa*. Tradução Maurício Santana Dias. São Paulo: Cosac&Naify, 2007, p. 175.

Não pretendo discutir neste ensaio como a prosa – e aqui levo em conta tanto o conto quanto o romance – define a poesia, nas numerosas vezes em que a elegeu como tema. O meu tema será menos a poesia e mais o poeta, enquanto protagonista do romance. É por isso que selecionarei, um pouco ao acaso, alguns romancistas modernos e contemporâneos que, a meu ver, quiseram mostrar em suas obras o poeta em operação, porém, nem todos necessariamente definiram a poesia ou pretenderam fazer uma pesquisa sobre a sua essência, noção, como vimos, bastante desacreditada no campo dos estudos literários atuais. Começarei falando do romance mais desconhecido no Brasil, dentre os que compõem hoje o meu *corpus*. Trata-se de *Il fuoco, O fogo*, de Gabriele D’Annunzio. Escrito em 1898 e publicado em 1900, esse romance teve, entre seus leitores mais ilustres, ninguém menos que James Joyce. Na sua primeira parte, que se chama “A epifania do fogo” (a segunda parte se chama “O império do silêncio”), o romance descreve os êxtases estéticos do poeta Stelio Æffrena, protagonista de *O fogo*. Não pretendo comentar o romance, mas apenas alguns dos referidos êxtases da primeira parte.

A epifania aqui é uma iluminação profana, e é um conceito ainda usado pela crítica literária de hoje. Assim, no livro de ensaios *Formas breves*, o escritor argentino Ricardo Piglia afirma que “a trama de um relato esconde sempre a esperança de uma epifania”, que ele define como “algo inesperado”.⁴ A ideia de epifania como chama era, como se sabe, cara a Joyce, um dos autores comentados por Piglia. Umberto Eco analisa isso num artigo em que ele busca as semelhanças entre o poeta inventado por D’Annunzio e Stephen, o poeta de *O retrato do artista quando jovem* e de *Stephen Hero*:

Em D’Annunzio, o êxtase estético apresenta-se imediata e simultaneamente como “epifania” e como “chama”. No que diz respeito a Joyce, o que caracteriza a epifania é a sensação que o artista nota quando sua imaginação começa a conceber a imagem poética; Joyce, servindo-se das palavras de Shelley, compara-a a uma “fading coal”, a uma “brasa que se apaga”. [...]. Nesse sentido, a influência do texto de D’Annunzio sobre o jovem Joyce, se – como parece – é real, diz respeito unicamente ao empréstimo de termos, de temas, de situações visuais, de metáforas que a seguir Joyce iria reutilizar de uma maneira pessoal. Mas sobre um ponto não há dúvida alguma: é que a leitura de *Il fuoco* reforçou as convicções teóricas do jovem artista no tocante à função do poeta e da poesia.

4 PIGLIA, R. *Formas breves*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p. 105.

Certas afirmações de *Stephen Hero* que definem o poeta como o centro vital de sua época, como o único capaz de assimilar a vida que o cerca e de a seguir espalhá-la rejuvenescida ao redor dele, o único capaz de contemplar a verdade do mundo visível e restituí-la como verdade, esplendor do verdadeiro – essas afirmações e outras definições da missão do poeta são encontradas em passagens de D’Annunzio [...].⁵

Enquanto súbita manifestação, as epifanias são, como queria Joyce, os instantes mais delicados e fugidios da vida. Se a epifania é o momento de uma aparição, o momento em que a realidade aparece como imagem poética, então a passagem do romance de D’Annunzio que citarei abaixo é emblemática e esclarecedora, por associar a epifania com a chama. A chama é a imagem que brilha, a imagem estética, justamente. O poeta Stelio expõe à sua musa, tratando-a carinhosamente como Perdita, a sua concepção de correspondência poética, centrada no mistério dos signos (citarei a antiga tradução brasileira de Marina Guaspari; não existe, é bom lembrar, uma tradução portuguesa recente):

– Não acredita, Perdita, – disse Stelio, ao termo duma pausa, entregando-se ao curso lúcido e tortuoso do seu pensamento que, assim como os meandros do rio, formam, abrangem e nutrem as ilhas no vale, lhe deixava no espírito lacunas escuras e isoladas onde tinha certeza de encontrar, em hora oportuna, novos tesouros – não acredita no privilégio misterioso dos signos? Não me refiro à ciência astral nem a signos horoscópicos (*sic*). Entendo que, à semelhança dos que se julgam sujeitos à virtude duma estrela, podemos criar uma correspondência ideal entre a nossa alma e alguma cousa terrestre, de maneira que, impregnando-se aos poucos da nossa essência, engrandecendo-se na nossa ilusão, essa cousa nos pareça por assim dizer representativa das nossas fatalidades obscuras e assuma quase feição de mistério, aparecendo em determinadas conjunturas da nossa vida. Eis o segredo, Perdita, para restituir uma parte da frescura primitiva à nossa alma um tanto árida. Sei por experiência que benefício nos vem de comunicar intensamente com uma cousa terrestre. De quando em quando, convém que a nossa alma se assemelhe a uma hamadriade, para sentir circular em si a fresca energia da árvore conveniente.⁶

Nesse trecho, gostaria de destacar, em primeiro lugar, o caráter totêmico dessa identificação da “alma” do poeta com “uma cousa terrestre”, proposta pelo artista pagão italiano. Num sentido muito lato, definiria o

5 ECO, U. Sobre uma noção joyceana. In: BUTOR, M. et al. *Joyce e o romance moderno*. São Paulo: Documentos, 1969, pp. 55-56; 61-62.

6 D’ANNUNZIO, G. *O fogo*. Rio de Janeiro: Casa Editora Vecchi, s/d. p. 13.

totemismo como um contato íntimo, e até sexual, do homem com o meio, a ponto de poder-se falar, levando a coisa para um animismo exuberante, de *sex-appeal* da natureza, o que nos permitiria conceber os mais disparatados intercursos sexuais entre humanos e inumanos, como sucede, aliás, nos mitos indígenas. O totemismo, segundo Claude Lévi-Strauss, não se configura exatamente como essa orgia que estou sugerindo aqui, pois ele nada mais é do que um sistema de classificação como outro qualquer, na medida em que, por intermédio dele, usam-se, por exemplo, nomes de animais e de plantas, ou de quaisquer objetos naturais ou fabricados pelo homem, para ordenar logicamente o universo social ou cultural. Grosso modo, para ficarmos no reino dos bichos e das plantas, devemos concluir então que o “pretensão totemismo”, para usarmos a expressão irônica do antropólogo, nada mais é do que a busca sistemática de uma homologia entre as diferenças naturais e as diferenças culturais. A tese de Lévi-Strauss é muito clara:

Dito de outra forma, os sistemas de denominação e classificação comumente chamados totêmicos retiram seu valor operatório de seu caráter formal, são códigos aptos a veicular mensagens transponíveis nos termos de outros códigos e a exprimir em seu próprio as mensagens recebidas pelo canal de códigos diferentes. O erro dos etnólogos clássicos foi querer reificar essa forma, ligando-a a um conteúdo determinado, enquanto ela se apresenta ao observador como um método para assimilar toda espécie de conteúdo. Longe de ser uma instituição autônoma, definível por caracteres intrínsecos, o totemismo ou o que como tal se apresenta corresponde a certas modalidades arbitrariamente isoladas de um sistema formal, cuja função é garantir a convertibilidade ideal dos diferentes níveis da realidade social.⁷

Lido do ponto de vista estético ou literário, o sistema formal de Lévi-Strauss é árido, pois, a meu ver, ele excluiria toda a afetividade entre o poeta e o seu totem, o que, como mostrarei, é algo de essencial quando se fala de totem “pessoal” num livro como *Il fuoco*. O poeta Stelio Æffrena busca e encontra o seu símbolo natural, o seu totem, que é uma imagem que arde e não um simples elemento neutro de um sistema de classificação qualquer dentro do cânone literário. Vejamos o que ele diz de sua associação emocional e estética com uma fruta, no caso a emblemática romã, ao dirigir-se à sua musa:

7 LÉVI-STRAUSS, C. *O pensamento selvagem*. Campinas: Papirus, 1989, pp. 93-94.

Para você, para eles, a ideia da minha pessoa liga-se indissolúvelmente ao fruto que escolhi para emblema e que sobrecarreguei de significações ideais mais numerosas do que os seus grãos. Se eu vivesse na época em que, desenterrando os mármore gregos, os homens encontravam, na terra, as raízes ainda úmidas das fábulas antigas, pintor algum poderia representar-me numa tela, sem me colocar na mão o pomo púnico. Desligar desse símbolo a minha personalidade parecia ao artífice ingênuo o mesmo que cortar uma parte viva do meu “eu”, pois na sua imaginação paganizante o fruto estaria por assim dizer preso ao braço humano, como ao seu ramo natural. Em suma, ele não teria do meu ser ideia diferente da que faria de Jacinto, de Narciso, de Ciparisso, os quais por certo lhe apareceriam sucessivamente em figura de plantas e com aspecto juvenil. [...] Portanto, para você e para os que me estimam, renovei de fato um velho mito, transfundindo-me de maneira ideal e significativa, numa forma da natureza eterna. Assim, quando eu morrer... conceda-me a natureza o poder de me manifestar inteiramente na minha obra antes de morrer!... os meus discípulos me honrarão sob a forma de romã; na folha pontiaguda, na cor chamejante, na polpa cintilante do fruto coroado, timbrarão em reconhecer alguma qualidade da minha arte; e por essa folha, essa flor, esse fruto, como se fossem advertências póstumas do mestre, serão levados àquela sutileza, àquela chama, àquela opulência interior.⁸

A efigie vegetal serve tanto para descrever o poeta quanto para classificá-lo entre os seus pares. Podemos não apenas afirmar, olhando para a romã ideal, que Stelio Æffrena é um poeta ardente e opulento, como também que ele possui, ou possuirá, uma larga descendência na Itália, pois haverá artistas depois dele que certamente se considerarão legítimos filhos da romã. Stelio ainda é jovem e espera, conforme ele diz, desenvolver as suas forças criativas segundo a natureza, ou seja, espera que a homologia entre a fruta e o homem garanta, para este, no final, a plenitude estética e, por conseguinte, a glória literária, a imortalidade do mito.

A romã nos leva de volta à noção de epifania do fogo, pois é uma fruta coroada cujas folhas ardem. Não poderei discutir, neste momento, de onde Joyce apanhou o termo epifania, nem é essa a intenção deste ensaio, pois isso implicaria, entre outras coisas, adentrar pela estética tomística e me debruçar sobre as páginas de *Stephen Hero* e de *A Portrait of the Artist as a Young Man*, onde o autor irlandês definiu inicialmente o seu sentido como “revelação” e “iluminação”. O que gostaria de destacar é tão somente o elemento pagão ou animista presente desde o começo em Joyce. A sua imaginação paganizante, em se tratando de epifanias, pode estar bastante

8 D'ANNUNZIO, G. *O fogo*, op. cit., p. 14.

próxima da de D'Annunzio, ainda que ela não se desenvolva num totemismo pessoal e afetivo, como o que vimos acima. Sem me remeter agora aos romances *Retrato do artista quando jovem* e *Estevão herói*, que apresentam, como disse, a teoria da epifania segundo Joyce, vou me deter brevemente no volume *Epifanias*, que contém as 40 epifanias de Joyce hoje disponíveis, organizadas em ordem cronológica, dentre elas, esta:

Um pequeno campo de rígidas ervas e vivos cardos com confusas formas, meio-homens, meio-cabras. Arrastando suas caudas grandes movem-se aqui e acolá, agressivamente. Seus rostos são levemente barbados, pontiagudos e grises como borracha-da-índia. Um secreto pecado pessoal os direciona, os segura agora, como em reação, à constante malevolência. Um está apertando em seu corpo uma jaqueta de flanela rasgada; outro se queixa monotona-mente por sua barba alcançar as rígidas ervas. Eles se movem em torno de mim, envolvendo-me, esse velho pecado aguçando seus olhos para a crueldade, zunindo através dos campos em lentos círculos, empurrando para cima suas terríficas faces. Socorro!⁹

Aqui, o tom é de pesadelo, e o artista, no final, pede socorro, como querendo despertar da imaginação totêmica. A noção de pecado como deformação física também chama a atenção, representada pelos cardos medonhos que o cercam e hostilizam. Não há brilho, chama, antes, os cardos são velhos e grises, embora o que revelem possa ser chamado, metaforicamente, de seu conteúdo “radiante”, antes invisível ou não percebido. Eis o poder da iluminação estética. De certa maneira, a natureza é infernal desde o começo, e nada tem de paradisíaca nessa cena, e, por isso, talvez, a sua superfície inquietante seja cinzenta. Ora, é o contrário disso o que vemos em *Il fuoco*, onde o contato com a natureza é benéfico e libertador, pois permite ao artista propor e externar magnificamente (com brilho intenso) um retrato ideal da sua alma, ou daquela parte da sua alma que ele julga essencial e deseja expressar miticamente em sua obra a fim de instruir os discípulos, sugerindo nesse momento a iniciação totêmica deles, conforme vimos há pouco.

Talvez se possa concluir, voltando ao pesadelo de Joyce, que o fragmento epifânico em questão, não atribuído a uma personagem em particular, também representa a alma do artista, a alma atormentada de alguém sofrendo de aguda crise de consciência, o que, obviamente, remete ao *alter ego* do poeta e escritor irlandês, o jovem Stephen, que não cumpriu o

último desejo da mãe moribunda. Talvez o cardo medonho possa ser considerado aqui a única “planta consanguínea” de Joyce e de Stephen.

A presença do poeta no romance moderno e contemporâneo, um assunto que ousarei levar avante agora, talvez possa servir para, retrospectivamente, valorizar o romance totêmico de Gabriele D'Annunzio, um autor pouco lido hoje no Brasil, e talvez também na Itália, um autor que traçou o retrato do poeta como um super-homem que, graças à sua eloquência profunda, conseguiu comunicar a quem o ouviu a sua visão da beleza e do júbilo. É assim que se concretiza a apoteose de Stelio Èffrena ante a nobreza de Veneza, reunida especialmente para ouvi-lo junto aos discípulos do poeta, que o acompanham com entusiasmo nessa noite de triunfo estético. Pergunto-me se esse triunfo do poeta não seria justamente o elemento “fora de moda” do romance d'annunziano, embebido que está no conceito de oratória espetacular.

Caberia, porém, lembrar – já mencionei isso antes – que também para o Joyce de *Stephen Hero* o poeta era o centro vital da sua época, “o único capaz de assimilar a vida que o cerca e de, a seguir, espalhá-la rejuvenescida ao redor dele, o único capaz de contemplar a verdade do mundo visível e de restituí-la como verdade, esplendor do verdadeiro”.¹⁰ Outros romances, escritos depois de *Il fuoco*, mostraram exatamente o outro lado da moeda: a impotência e o silêncio do poeta, de Virgílio ao autor contemporâneo. Nenhum deles se sente mais o centro vital da sua época.

São romances que falam muito mais das cinzas e do escuro, e pouco ou nada da chama e do seu brilho fascinante. Poderia citar, entre outros, o romance conciso *Juventude*, de J. M. Coetzee,¹¹ publicado em 2002 e ambientado nos inícios dos anos 1960, cujo protagonista é um jovem aspirante a poeta sul-africano que sonha com a irrequieta Londres vanguardista de Ezra Pound e T.S. Eliot, mas que termina escrevendo medíocres “poemas de computador” numa empresa chamada International Computers, que o envia para o seu escritório no cinzento interior da Inglaterra; ou *Neve*, de Orhan Pamuk,¹² também publicado em 2002, um romance de mais de 600 páginas que descreve os últimos anos de um poeta turco que acabou assassinado, provavelmente por radicais islâmicos, numa calçada de Frankfurt, e que deixou apenas um caderno de poemas, que seria a sua obra-prima, o

10 ECO, U. Sobre uma noção joyceana. In: BUTOR, M. et al. *Joyce e o romance moderno*, op. cit., p. 62.

11 COETZEE, J. M. *Juventude*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

12 PAMUK, O. *Neve*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

9 JOYCE, J. *Epifanias*. São Paulo: Iluminuras, 2012, p. 37.

qual jamais foi encontrado. Curiosamente, o perturbado poeta turco não se considerava o verdadeiro autor de nenhum desses poemas: considerava-se antes um médium, o copista que os havia transcrito em meio a uma guerra civil. Como bem afirmou Umberto Eco, “o tema da impersonalidade do artista (e com esse o da objetividade da linguagem poética que vive independentemente do artista que, como o Deus da criação, mantém-se à parte ‘cuidando da própria pele’) é um dos temas da estética do *Retrato*”.¹³ Essa questão merece desenvolvimento, e espero voltar a ela no futuro.

Citando um terceiro romance, o qual se passa também na Itália, mas situado em época bem remota, ou seja, em pleno paganismo clássico, diria que, em suas páginas, escritas na era moderna, a chama começa a extinguir-se e nenhum júbilo no estilo de D’Annunzio vem à tona nesse final dilacerante. A busca não é mais pelo vegetal consanguíneo, o qual deu origem ao totemismo literário de D’Annunzio, um totemismo festivo e pré-freudiano, em que o pai é glorificado e não sacrificado. Em *A morte de Virgílio*, de Herman Broch, publicado em 1945, o grande cantor do Império Romano adoece na Grécia e é trazido moribundo de volta à sua pátria pelo imperador Octaviano Augusto em pessoa. Quando avista finalmente o porto de Brundísio, conclui que:

O poeta não tem nenhum poder, não pode remediar mal algum, somente é ouvido quando encomia o mundo, não, porém, quando o apresenta como ele é na realidade. Unicamente a mentira produz a glória, a percepção não o consegue! Em face disso, seria então concebível que a *Eneida* pudesse obter melhor efeito?¹⁴

Quando Públio Virgílio Marão passa na sua liteira no meio de uma multidão pouco reverente, aparentemente ninguém ali sabe quem ele é. Vemos apenas um doente solitário que geme e se lamenta. O menino que assume a função de guia desse amigo do César que alguns escravos agora carregam põe-se então a gritar, a fim de abrir-lhes caminho: “– Um Mago! O mago de César! [...] Tu nunca viste em tua vida tola um mago como este! Ele é nosso maior mago, o maior de todos os magos!”¹⁵ Então uma meretriz avança na sua direção e pede ao poeta um filtro para o amor, enquanto outros levantam as mãos com os dedos distendidos, para protegerem as

pessoas contra o mau-olhado. Nada aqui lembra nem remotamente a atmosfera vibrante da experiência totêmica que apenas o poeta saudável de D’Annunzio está apto a vivenciar, conforme vimos acima. Se aqui, neste romance, “o aparato colossal da vida afogava-se no mero nada”;¹⁶ então essa cena é em tudo oposta àquela descrita por D’Annunzio, que é o mergulho do poeta na plenitude da vida e da arte.

Gostaria de citar, à guisa de conclusão, uma situação de aparente equilíbrio e/ou de reconciliação dos extremos, durante a qual dois poetas, um consagrado e outro jovem e obscuro, quase por acaso, passeiam por um parque da Cidade do México, levados pelos caminhos de um labirinto que faz com que ambos se cruzem, anulando talvez as diferenças que opõem o pai a ser sacrificado ao discípulo rebelde. Um “idílio totêmico” contemporâneo parece esboçar-se no parque degradado, anunciando uma cena (ou convivência) futura que, parece-me, estaria mais próximo de D’Annunzio do que de Freud. Refiro-me ao encontro do poeta Ulises Lima, que não é mencionado em nenhuma antologia de poesia contemporânea mexicana, com o prêmio Nobel Octavio Paz. O romance em que isso acontece se chama *Os detetives selvagens*, e foi publicado por Roberto Bolaño, em 1998. A cena se passa num parque mal cuidado e levemente sinistro, talvez com pouco *sex-appeal* vegetal e, diria, por isso mesmo, semelhante ao infernal campo de cardos frequentado por Joyce. A hilária secretária de Octavio Paz é quem descreve o encontro inusitado:

Foi então que vi aquele homem. Ele também caminhava em círculos, e seus passos seguiam a mesma trilha, só que em sentido contrário, de modo que forçosamente iria cruzar com Dom Octavio. Para mim, foi como um alarme soando em meu peito. [...]. Mas não foi necessário: quando o homem cruzou com Dom Octavio, nem sequer levantou a cabeça. Assim sendo, fiquei imóvel e vi o seguinte: Dom Octavio, ao cruzar com o homem, parou e ficou como que pensativo, depois fez menção de continuar andando, mas desta vez não ia mais tão ao acaso ou tão despreocupado como minutos antes, ia como que calculando o momento em que ambas as trajetórias, a dele e a do desconhecido, voltariam a se cruzar. E, quando novamente o desconhecido passou ao lado de Dom Octavio, este se virou e ficou olhando para ele com verdadeira curiosidade. O desconhecido também olhou para Dom Octavio, e eu diria que o reconheceu, o que aliás não tem nada de extraordinário, todo mundo, e quando digo todo mundo digo literalmente todo mundo, conhece Dom Octavio.¹⁷

13 ECO, U. Sobre uma noção joyceana. In: BUTOR, M. et al. *Joyce e o romance moderno*, op. cit., p. 57.

14 BROCH, H. *A morte de Virgílio*. São Paulo: Benvirá, 2013, p. 17.

15 BROCH, H. *A morte de Virgílio*, op. cit., p. 36.

16 BROCH, H. *A morte de Virgílio*, op. cit., p. 75.

17 BOLAÑO, R. *Os detetives selvagens*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006, pp. 518-519.

Depois de falar do poeta como super-homem, encerro mostrando o poeta como um desconhecido, alguém que anda em círculos – como o seu próprio pai totêmico? – no parque Hundido, “um lugar que [...] não tem o menor interesse, ou vai ver que tem, hoje se transformou numa selva onde campeiam os ladrões e os estupradores, os bêbados e as mulheres de vida fácil”,¹⁸ segundo o parecer definitivo da secretária de Octavio Paz.

18 BOLAÑO, R. *Os detetives selvagens*, op. cit., p. 517.

ANDREA SANTURBANO

Doutor em Estudos comparados (2004) pela Università “G. d’Annunzio”, Chieti-Pescara (Itália). É professor do Departamento de Língua e Literatura Estrangeiras e do Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). É coeditor da revista *Mosaico italiano* (Rio de Janeiro). Atua nas áreas de literatura comparada e de literatura italiana, com pesquisas sobre Guido Morselli, Alberto Savinio e Giorgio Manganelli. É coautor de *Guido Morselli: eu, o mal e a imensidão* (2012). Coorganizador de *Visões poéticas do espaço* (2008), *Fluxos literários* (2012), *Coleções literárias* (2013), e cotradutor de *Ablativo* (2014), de Enrico Testa. (andreasanturbano@gmail.com)

ALFREDO LUZI

Foi professor titular de literatura italiana contemporânea na Facoltà di Lettere e Filosofia dell’Università di Macerata. Ensinou sociologia da literatura, história da língua italiana e literatura comparada. Foi professor visitante nas Universidades de Liège, Amsterdam, Montréal, Smith College, Nancy, York, Melbourne, Estrasburgo, Yale, Aix en Provence, Clermont-Ferrand, ENS de Lyon, Espalato, Bordeaux. Especialista em sociologia da literatura, em poesia italiana contemporânea e em literatura regional e de emigração, publicou volumes sobre Mario Luzi, Vittorio Sereni, Ugo Betti, Giacomo Leopardi, Libero Bigiaretti, Scipio Slataper, e numerosos ensaios sobre autores e temas de crítica literária e de literatura italiana dos séculos XIX e XX. (alfredoluzi@alice.it)

ALESSANDRA RONDINI

Doutoranda em Estudos da Tradução pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC) e mestre pelo mesmo programa com a dissertação *Tenda dos milagres: uno sguardo agli aspetti religiosi*. (shimbe_2000@yahoo.it)

ALINE FOGAÇA

Professora substituta do Departamento de Língua e Literatura Estrangeiras da UFSC, doutoranda em literatura italiana pela Universidade de São Paulo (USP)

e mestre em estudos da tradução pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), com a dissertação *As traduções esquecidas: o Manifesto do Futurismo em Natal e Salvador*. (aline.fogaca@yahoo.com.br)

AURORA FORNONI BERNARDINI

Professora da pós-graduação em russo, teoria literária e literatura comparada da USP. Dedicou-se à tradução literária, ensaística, crítica e criação. Já recebeu vários prêmios como: Jabuti 2004 – Menção Honrosa, “tradução” da obra *Il Dolore* de Giuseppe Ungaretti, Paulo Rónai de tradução 2006 (1º lugar) e Jabuti 2007 para tradução, com a obra *Indícios flutuantes*, de Marina Tsvetáieva, crônica e literatura 2013 – Uberlândia (*Memórias entre a prosa e a poesia – Modalidade: crônica III*). (bernaur2@yahoo.com.br)

ENRICO TESTA

Professor titular de história da língua italiana da Università di Genova. Depois de *Le faticose attese* (1988), publicou as coletâneas de poesia *In controtempo* (1994), *La sostituzione* (2001), *Pasqua di neve* (2008) e *Ablativo* (2013), com importantes prêmios literários e traduzido, em 2014, no Brasil. No campo da crítica, organizou *Quaderno di traduzioni* di Giorgio Caproni (1998), a antologia *Dopo la lirica. Poeti italiani 1960-2000* (2005) e *Lesistenza. Tutte le poesie 1980 – 1992*, de Alberto Vigevani (2010). Traduziu para o italiano *High Windows*, de Philip Larkin (2002). Dos textos ensaísticos, destacam-se: *Lo stile semplice* (1997), *Per interposta persona* (1999), *Montale* (2000), *Eroi e figuranti* (2009), *Una costanza sfigurata* (2012), *L'italiano nascosto* (2014). É um dos autores de *Undici per la Liguria* (2015). (55210@unige.it)

FABIO PIERANGELI

Professor da Facoltà di Lettere e Filosofia da Università degli Studi di Roma “Tor Vergata”. Publicou em periódicos nacionais e internacionais: *Italianistica*, *Sigma*, *Rivista di studi italiani*, *Campi immaginabili*. É responsável, com P. Peterle e A. Santurbano, por *Mosaico italiano*, com Roberto Mosenca, por *In limine*, editor-chefe de *Carte di viaggio* e editor de *Sincronie*. É responsável pela sessão *Letterature* da editora Le Lettere de Florença. De crítica destacam-se: *Il viaggio nei classici italiani* (2011); *La novella italiana, dalla Scapigliatura al verismo verso il Novecento* (2011); *La rivelazione e la truffa Sergio Campailla* (2012), *Sulla scena* (inedita) di *Guido Morselli* (2012). Coorganizador de *Attorno a questo mio corpo* (2010), *Cronache dai Big Bang, gli incipit della letteratura*

mondiale raccontati dagli scrittori di oggi (2012). Está no prelo o estudo *Ombre intorno a Giuseppe Ungaretti giornalista*. (fabio.pierangeli@tiscali.it)

LUCIA WATAGHIN

Professora de literatura italiana no Departamento de Letras Modernas da Universidade de São Paulo (USP). Tem experiência na área de Letras, atuando nos seguintes temas: literatura italiana, relações Itália/Brasil, tradução. Na área dos estudos da tradução, organizou as edições dos poetas Giuseppe Ungaretti, Dino Campana e Umberto Saba (com Patricia Peterle) e o volume *Literatura Italiana Traduzida no Brasil (1900-1950)* (com Andrea Santurbano e Patricia Peterle). (luciwataghin@gmail.com)

LEONARDO ROSSI BIANCONI

Formado em história pela UNESP de Assis e mestre em literatura pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), com a dissertação *Bandidos e heróis: os partigiani na Resistenza de Beppe Fenoglio*. (lrbianconi@gmail.com)

PATRICIA PETERLE

Professora de literatura italiana da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Editora com F. Pierangeli e A. Santurbano de *Mosaico italiano*. Colabora com *Jornal Rascunho*. Traduziu as edições de *Ablativo* (2014), de Enrico Testa (com Andrea Santurbano e Silvana de Gaspari); *Pilatos e Jesus* (2014), de Giorgio Agamben (com Silvana de Gaspari), e *O menino*, de Giovanni Pascoli (no prelo). Coorganizadora de *Contemporaneidades de Umberto Saba* (2014), *Itália do pós-guerra em diálogo* (2010), *Fluxos literários* (2012), *Coleções literárias* (2013), *História e arte: memória e patrimônio* (2014). Em 2015, publicou *no limite da palavra: percursos na poesia italiana*, com ensaios sobre G. Ungaretti, E. Montale, G. Caproni, V. Sereni e E. Testa. (patriciapeterle@gmail.com)

PRISCA AGUSTONI

Professora de literatura italiana na Faculdade de Letras da Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF). Dedicou-se à literatura em tempos de exceção, com ênfase na discussão da lírica moderna e contemporânea produzida em contextos sociais e políticos de tensão, a partir de reflexões da filosofia contemporânea. Paralelamente a isso, dedica-se, ainda, ao trabalho de criação literária (poesia e narrativa) e de tradução literária, colaborando com revistas e editoras suíças e italianas. (priscaagustoni@yahoo.com.br)

RUBIA NARA DE SOUZA

Formada em letras – francês – e mestre em estudos da tradução pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), com a dissertação *A imagem de Alessandro Baricco no Brasil*. (rubianarabr@yahoo.fr)

SÉRGIO MEDEIROS

Professor de teoria literária no Departamento de Língua e Literatura Vernáculas da Universidade Federal de Santa Catarina e pesquisador do CNPq. Poeta e ficcionista, publicou, entre outros livros, *Totens* (2012) e *O fim de tarde de uma alma com fome* (2015). Organizou a antologia de mitos amazônicos *Makunaíma e Jurupari* (2002) e traduziu, com Gordon Brotherston, o poema épico maia-quiché *Popol Vuh* (2007). É autor do ensaio *Os animais na Guerra do Paraguai* (no prelo). Coedita o jornal on-line *Qorpus*.(panambi@matrix.com.br)

SILVANA DE GASPARI

Professora de língua e literatura Italiana do Departamento de Língua e Literatura Estrangeiras da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Sua pesquisa sempre foi voltada para a literatura italiana, primeiro com interesse no século XIX, dando destaque às obras dos veristas Giovanni Verga e Luigi Capuana e, depois, focada no século XIII, em particular na *Divina comédia*, de Dante Alighieri. Atualmente, está vinculada ao curso de pós-graduação em literatura da UFSC, atua na linha de pesquisa Poesia e Aisthesis, buscando ter sempre como referência os poetas italianos. (silvanadegaspari@gmail.com)

SUSANA SCRAMIN

Professora Associada IV de teoria literária da Universidade Federal de Santa Catarina, bolsista de produtividade em pesquisa 1 D do CNPq. Doutora em teoria literária e literatura comparada pela USP. É autora de *Literatura do presente* (2007), *Carlito Azevedo*, coleção *Ciranda de poesia* da Editora da UERJ (2010). Organizou *O contemporâneo na crítica* (2012) e, com Daniel Link e Italo Moriconi, o livro *Teoria, poesia, crítica*, (2012). (sscramim@uol.com.br)

IMPRESSO NA GRÁFICA J.SHOLNA
PARA VIVEIROS DE CASTRO EDITORA
EM MAIO DE 2015.