

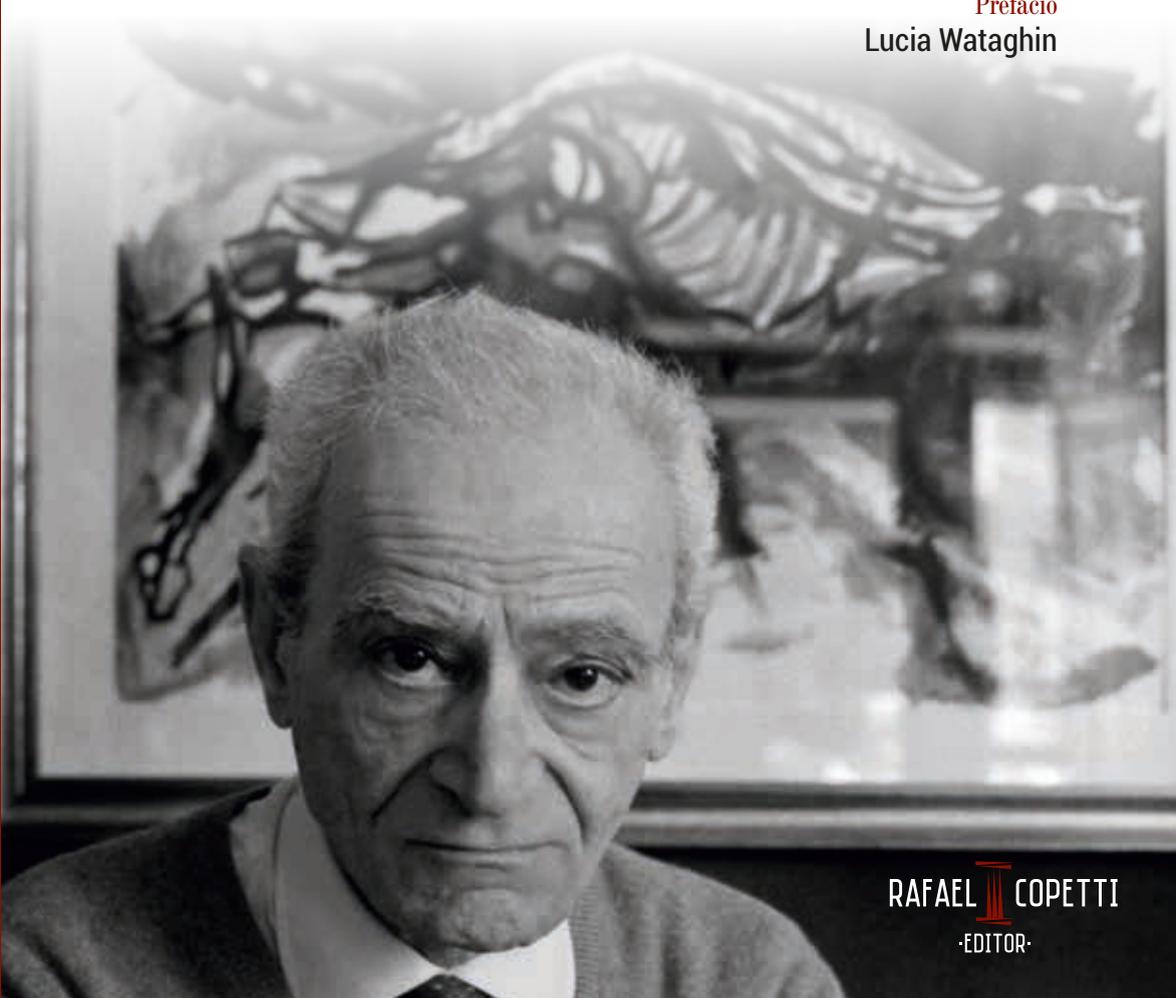
Patricia Peterle

A palavra esgarçada

poesia e pensamento em Giorgio Caproni

Prefácio

Lucia Wataghin



RAFAEL COPETTI
·EDITOR·

A palavra esgarçada:
poesia e pensamento em Giorgio Caproni



*Obra publicada com o apoio do
Departamento de Língua e Literatura Estrangeiras
da Universidade Federal de Santa Catarina (DLLE-UFSC).*

Patricia Peterle

A palavra esgarçada: poesia e pensamento em Giorgio Caproni

Prefácio
Lucia Wataghin

RAFAEL COPETTI
·EDITOR·

© 2018 Rafael Zamperetti Copetti Editor Ltda., para a presente edição.

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

Conselho editorial

Andrea Santurbano | UFSC |; Andréia Guerini | UFSC |; Annateresa Fabris | ECA/USP |; Aurora Bernardini | USP |; Dirce Waltrick do Amarante | UFSC |; Flávia Tronca | Artista Plástica |; Giorgio De Marchis | Università degli Studi Roma Tre |; Lucia Sá | University of Manchester |; Luciene Lehmkuhl | UFPB |; Mamede Mustafa Jarouche | USP |; Marcos Tognon | UNICAMP |; Maria Aparecida Barbosa | UFSC |; Maria Lucia de Barros Camargo | UFSC |; Mariarosaria Fabris | USP |; Paulo Knauss | UFF |; Pedro Heliodoro Tavares | UFSC |; Rita Marnoto | Universidade de Coimbra |; Sandra Bagno | Università degli Studi di Padova |; Tania Regina de Luca | UNESP/Assis |

Editor Rafael Zamperetti Copetti

Coordenador editorial Rafael Zamperetti Copetti

Assistente editorial José Monteiro

Capa, projeto gráfico e diagramação Paulo Roberto da Silva

Imagem da capa e interna © Dino Ignani

Autoria e apresentação Patricia Peterle

Preparação dos originais Diana Rosenthal Szylit

Revisão de provas Patricia Peterle | Rafael Zamperetti Copetti

Revisão das notas Patricia Peterle | Guilherme Henrique May

2018 | 1ª Edição Brasileira

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

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

Caixa Postal 31202

Consolação | São Paulo | SP | Brasil | CEP 01309-970

Tel. 11 | 9.9930.5058

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

Foi feito depósito legal.

Impresso no Brasil | Printed in Brazil

O presente livro é um dos resultados do período de estudos do pós-doutorado (CAPES 1894-14-4) realizado na Università di Genova, sob a supervisão de Enrico Testa. É também fruto do projeto de produtividade em pesquisa “Limites do indecível: ruínas da linguagem em Giorgio Caproni” (CNPq 303254/2015-7).

Sumário

▣▣▣	Novos ensaios capronianos, por Lucia Wataghin	1
▣▣▣	Apresentação.....	7
▣▣▣	A palavra esgarçada	11
▣▣▣	Dossiê Giorgio Caproni, por Dino Ignani	31
▣▣▣	Escutas, destroços e restos rangentes	41
▣▣▣	Limites do indecível: ruínas na-da linguagem	75
▣▣▣	Leituras, anotações, marcações: “canteiros de obras”	99
▣▣▣	Cartografias literárias: Caproni e Pasolini.....	123
▣▣▣	Contatos, contágios e ressonâncias: Antonio Machado	153
▣▣▣	Referências.....	183



Novos ensaios capronianos

O nome de Giorgio Caproni – um dos poetas mais fortes e originais do nosso tempo – deve conquistar cada vez mais seu devido espaço aqui no Brasil. Recentemente, em 2011, sua poesia foi traduzida pela primeira vez em português e publicada numa bela (e não pequena) antologia bilíngue organizada pela própria tradutora, Aurora Bernardini, e inspirada na preciosa leitura que Giorgio Agamben fez da última coletânea (póstuma) do poeta italiano, *Res amissa*, muito marcada por temas filosóficos, especialmente congenial ao filósofo Agamben. Depois disso, o poeta genovês – porque Caproni é o mais genovês dos poetas, apesar de não ter nascido em Gênova – conquistou a incansável atenção de Patricia Peterle, que dedicou à sua poesia, e a seu pensamento, anos de pesquisas, orientações de teses acadêmicas, artigos, ensaios e, finalmente, este livro, coletânea de estudos que enfrentam a obra caproniana de vários lados, com sensibilidade e dedicação.

O olhar de Patricia também é marcadamente influenciado por um viés filosófico, propiciando leituras que evidenciam sintonias de alguns temas capronianos com grandes pensadores da contemporaneidade. Veja-se, por exemplo, como é possível interpretar um símbolo, aquela estátua de Eneias que ocupa um modesto espaço – quase escondida entre os carros ali estacionados – numa praça genovesa, e que se tornou tema de meditação e inspiração para o *poemetto* que dá o título ao primeiro grande livro de Caproni, *A passagem de Eneias*. A história da estátua, que vagou (mais do que o personagem, diz Caproni) pela cidade por várias praças



antes de chegar onde está, atraiu o poeta: entre passado e futuro, com seu “dúplice fardo” (o herói, tendo sobrevivido à destruição de Troia, serve de apoio ao pai velho e ao filho ainda pequeno), ela se encontra no imediato pós-segunda guerra num cenário de morte e devastação, no meio dos escombros e das ruínas de uma das praças mais bombardeadas da Itália, a *piazza* Bandiera, em Gênova. Não há mais escombros hoje, como se vê na série de fotografias apresentadas pela autora nas páginas desse capítulo, mas a pequena escultura, imaginada entre as ruínas de duas guerras, indissociável da história do herói que representa – e do homem da geração de Caproni, “só, em plena guerra”, carregando todo o peso e as incertezas do passado e do futuro –, leva a uma trama vertiginosa de reflexões, alimentadas pelas leituras de Walter Benjamin e, sobretudo, de Georges Didi-Huberman. O raciocínio procede por curtos-circuitos: a estátua de Eneias, do Eneias *de Caproni*, é assimilada por analogia aos vestígios encontrados ou artificialmente produzidos por Didi-Huberman em sua visita a Auschwitz-Birkenau: as “cascas” arrancadas de árvores durante uma caminhada, fragmentos retirados do seu contexto, as fotografias de partes dos lugares visitados. Caproni e Didi-Huberman são vistos como contempladores de ruínas deixadas pela passagem da história – de vestígios que são recolhidos, ativados e potencializados quando colocados numa folha em branco; e a estátua de Eneias em Gênova, entre tempos incongruentes, é observada ao lado do passarinho fotografado por Didi-Huberman em Auschwitz, entre arames farpados ali colocados em tempos diferentes, antes e depois do holocausto, a indicar uma impalpável distinção entre “lugar da barbárie” e “lugar da cultura”.

Mas vamos por ordem. Após o primeiro ensaio, que introduz o leitor à figura de Caproni, percorrendo as várias fases da sua poesia à luz da ideia de que há um progressivo esgarçamento em sua linguagem, concomitante ao aprofundar-se dos temas do vazio, do nada, da perda da visão, da escuridão e, em suma, da “morte da distinção”, temos textos dedicados a decodificar e interpretar precisamente os temas mais complexos de Caproni: a inapreensibilidade do real, a impotência da linguagem, a fronteira da razão, além da qual o racionalista Caproni imagina os “lugares não jurisdicionais”, inexplicáveis e inalcançáveis (“*Avanti! Ancòra avanti! / urlai. / Il vetturale / si voltò. / “Signore,” / mi fece. Più avanti / non ci sono che i campi.*”). E, ainda, o fascinante Caproni paradoxal,

o poeta da reversibilidade, em que tudo se reverte em seu oposto, a caça no caçador, o ser no não ser, a experiência no seu contrário, naquilo que não aconteceu (“Voltei para lá / onde jamais havia estado. / Nada, de como não era, foi mudado”).

Nos últimos ensaios da coletânea, a abordagem crítica deixa de ser frontal para se tornar, por assim dizer, “lateral”: olhares pelos lados, pela *marginalia* encontrada na biblioteca pessoal do poeta, ilustram e iluminam este ou aquele aspecto dos percursos de sua poesia e seu pensamento. Entra-se, em suma, no laboratório do poeta, naquele que Patricia chama de “canteiro de obras”. Entra-se também, ao mesmo tempo, no canteiro de obras da autora, que imaginamos debruçada nas bibliotecas, empenhada nas visitas às cidades, nos diálogos e entrevistas a ela concedidas pelos filhos de Caproni. E, sobretudo, nos labirintos (as *galerias* que ela cita repetidamente ao falar das relações entre Caproni e Antonio Machado) dos 5 mil livros e revistas da biblioteca pessoal de Caproni, hospedados agora no Fundo Caproni em Roma, em busca dos trechos sublinhados, das marcações de leitura, das anotações, das dedicatórias nos livros recebidos dos amigos (entre eles: Pasolini, Sereni, Luzi, Bertolucci, Bassani), das datas, minuciosamente anotadas pelo leitor, do recebimento e das leituras e releituras das obras (um exemplo, entre as anotações brevíssimas, mas significativas, registradas pela autora, é a que se encontra no exemplar de *Ossos de sépia*, de Montale, um livro naturalmente lido e anotado por Caproni muitas vezes, em várias cores. Na última página desse exemplar, a escrita em caneta azul “Relido em 15/2/1987, pela última vez” parece resolutiva, de alguma forma, quanto à relação de Caproni com esse livro tão importante na história da poesia do século). A crítica sobre Caproni já é realmente riquíssima e muito interessante, mas nesse acervo há muito ainda a ser descoberto, reelaborado, posto em conexão com a obra do poeta.

Esse olhar pelos lados – pela leitura das resenhas, das prosas críticas e das observações de Caproni sobre os poetas traduzidos – nos oferece chaves para entendermos a evolução da personalidade do poeta em uma ou outra direção: destaque aqui, entre outras, a relação com Pasolini poeta, o qual percorre, sob o olhar de Caproni, caminhos paralelos ou afins aos dele. Segundo Caproni, Pasolini foi “entre todos os poetas do pós-guerra, [...] o que mais ousou ao tentar o pulo da lírica pura à poesia”;



é o mais “direto” entre seus contemporâneos, é dono de um discurso “objetivo, tanto é real, localizado, e por isso universal” – comentários, todos esses, que poderiam muito bem ser aplicados ao próprio Caproni. Podemos acrescentar que Pasolini é também um dos poetas que, fugindo da “egorreja epidêmica” (a expressão é de Caproni), aquele eterno falar do eu que afeta a poesia a ele contemporânea (e ainda afeta a nossa), dá vida, assim como fará Caproni, a uma poesia “narrativa” em que ressoam diferentes vozes e personagens.

Por fim, no capítulo dedicado a contatos, contágios e ressonâncias entre Caproni e Antonio Machado, que acaba resvalando também por outras leituras, de Murilo Mendes a Hofmannsthal a Bergamín, encontramos aberturas e descobertas de afinidades que têm muito a revelar sobre Caproni. O Caproni crítico/resenhista observa em outros poetas elementos capitais de sua própria poética, e seus comentários sobre a poesia alheia se tornam verdadeiramente iluminantes em relação à sua própria poesia. É o que ocorre, por exemplo, quando comenta “o insubstituível valor” da rima em Antonio Machado, e a definição que encontra para a função da rima na poesia do grande poeta espanhol serve perfeitamente para explicar a importância e o funcionamento da rima em sua própria poesia (“Machado dá o insubstituível valor que ela [a rima] realmente tem: a de fazer durar até a palavra seguinte uma palavra-emoção anterior, de forma que *aquelas* duas determinadas emoções se conjuguem em uma, isto é, sejam contemporâneas”).

No meio das tramas de afinidades exploradas nesses últimos ensaios da coletânea, encontramos provas de sintonias profundas entre Caproni e outros poetas, entre ideias que podem se tornar mais fortes e densas graças à sua frequência de autores por tempos e lugares próximos ou distantes. Um último exemplo: o encontro, revelado pela presença de livros na biblioteca de Caproni e pelos trechos ali sublinhados, entre uma certa poesia do poeta italiano e poemas de Hofmannsthal. Caproni pensa com lacerante lucidez a solidão. No ensaio é citado, como exemplo, o poema “Parole (dopo l’esodo) dell’ultimo della Moglia” (as palavras do último morador do vilarejo ligure Moglia após a emigração de todos os outros). No exemplar de Caproni dos poemas de Hofmannsthal, informa a autora, são assinalados a lápis e colocados entre colchetes os seguintes versos: *Anche se ognuno si sente solo, / si sente però in tutti gli altri* (“Mesmo

que cada um se sinta sozinho / se sente, no entanto, em todos os outros”). Um dos versos do “último (morador) da Moglia” diz, um pouco mais enigmaticamente: *Non sono, con me stesso, ancora solo* (“Não estou, comigo mesmo, / ainda só”). Pequenas e grandes descobertas, fruto da exploração da *marginalia* da biblioteca do poeta, como essa última, ou da releitura de sua poesia ou da crítica de e sobre Caproni, propostas de novas e audaciosas associações, abordagens frontais e laterais, nestes ensaios, enfrentam a poesia riquíssima e complexa de Giorgio Caproni, constituindo um livro apaixonado, rico, informado e certamente importante para a italianística no Brasil, por fornecer instrumentos e estímulos à leitura de um poeta que não vai deixar de atingir profundamente o leitor brasileiro.

Lucia Wataghin



Apresentação

Neste livro estão reunidos alguns ensaios dedicados à poesia de Giorgio Caproni, um dos maiores poetas da literatura italiana da segunda metade do século XX, que aos poucos vem chegando e se aproximando do leitor brasileiro. Tal aproximação resulta da antologia *A coisa perdida – Agamben comenta Caproni*, publicada em 2011, com organização e tradução de Aurora F. Bernardini, que traz amostras significativas do percurso poético caproniano, transitando por todas as suas obras, e também da circulação dos textos do filósofo italiano Giorgio Agamben, amigo do poeta, os quais trazem citações e referências à poesia de Caproni. Os seis ensaios aqui reunidos, portanto, cada qual com seu enfoque específico, visam fazer circular essa poesia, abrindo-a para novos leitores e novos olhares.

O percurso pelos versos de Giorgio Caproni aqui proposto pode ser dividido em dois momentos. O primeiro tem como foco sua trajetória poética, da juventude à maturidade, a busca contínua por um “tom”, por uma escrita, por uma “língua” que parece sempre lhe escapar. A juventude, marcada por certa vitalidade, ainda que com cadências melancólicas, identificada nos primeiros livros, amadurece *com* e *na* dura experiência da guerra, vivenciada fisicamente como *partigiano*. Sem dúvida, esse momento, particular e coletivo, o marca, deixa rastros que serão indeléveis, inclusive nos últimos livros na década de 1980. A guerra, ou, melhor dizendo, a experiência que ela provoca, é lacerante, causa fraturas incuráveis e torna-se um elemento essencial, indo além do próprio acontecimento histórico, registrado nos poemas, sendo um

o ‘canteiro de obras’ de Giorgio Caproni”, em *Manuscritica*, n. 31, 2016, p. 83-89; o quinto, “Cartografie letterarie: Giorgio Caproni lettore e recensore”, *Campi immaginabili*, I-II, 2016, p. 329-345.

Um agradecimento a todos aqueles que me acompanharam nesse percurso-vórtice pela poesia de G. Caproni. A Enrico Testa por ter me recebido na Università di Genova para a realização de Pós-doutorado (bolsa CAPES) em 2014, pelos ensinamentos e pela preciosa e sincera amizade. A Lucia Wataghin também pela amizade, troca intelectual e, sobretudo, pela conferência dedicada a Caproni, em 2007, na Faculdade de Ciências e Letras da UNESP-Assis. A Fabiana Assini, Luiza Faccio, Helena Bressan, Agnes Ghisi e Alencar Schueroff pelos diálogos e debates. Uma lembrança especial vai a A. Santurbano.

Por fim, um agradecimento às agências de fomento (CNPq, CAPES, FAPESC) que vem apoiando a pesquisa na área de italianística e, principalmente, de poesia italiana.

Patricia Peterle
Maio de 2017



Nota

Para os poemas de Giorgio Caproni citados ao longo destas páginas, faz-se referência à edição italiana, que reúne a obra poética completa, *L'opera in versi*, organizada por Luca Zuliani, introdução de Pier Vincenzo Mengaldo e cronologia de Adele Dei, Milão, Mondadori, 1998, e à brasileira, que é uma antologia, *A coisa perdida – Agamben comenta Caproni*, organizada e traduzida por Aurora F. Bernardini, Florianópolis, Ed. da UFSC, 2011. Para os textos ainda inéditos em português, foi feita a tradução e o texto em italiano colocado em nota de rodapé.



A palavra esgarçada

Eis no que eu penso.
No senso da razão.
No senso da dissolução.
No senso do não senso.
("Confidência", Giorgio Caproni)

A figura de Giorgio Caproni no panorama da literatura italiana da segunda metade do século XX, especialmente na poesia, é de grande relevo. Nascido em Livorno, na Toscana, no início dos anos 1920 transfere-se com a família ainda jovem para Gênova, território que será adotado pelo poeta como sua "cidade da alma". Mesmo distante da cidade portuária e da sua singular topografia, quando no final da década de 1930 se transfere para Roma, onde permanecerá até sua morte, Caproni continuará intimamente ligado a essa cidade. É, sem dúvida, um nome que não pode deixar de ser lembrado, quando se pensa na geração pós-Montale; isto é, um determinado grupo de poetas que escreve e produz depois da intensa presença de Eugenio Montale, autor de *Ossos de sépia* (1925), prêmio Nobel em 1975.¹ Tal grupo, também conhecido como Terceira Geração, é formado por Attilio Bertolucci (1911-2000), Giorgio

¹ Importante lembrar, aqui, dois aspectos que podem aproximar Giorgio Caproni e Eugenio Montale: a relação com a cidade de Gênova e a com a música. Para um estudo aprofundado que pensa tal relação, abrindo para outros aspectos, v. Luigi Surdich, *Le idee e la poesia: Montale e Caproni*, Genova, Il Nuovo Melangolo, 1998.

Caproni (1912-1990), Vittorio Sereni (1913-1983), Mario Luzi (1914-2005), além de Franco Fortini (1917-1994).² Caproni é autor de 16 livros de poesia,³ escritos entre o início da década de 1930 e o final da década de 1980, que testemunham seu percurso e deixam rastros de suas escolhas e preferências.

A poesia de Giorgio Caproni apresenta qualidades formais relevantes e vive entre a métrica tradicional e as modulações pessoais, que aos poucos vão se afirmando, num tom muito singular e, ao mesmo tempo, em diálogo com poetas como Giuseppe Ungaretti, Eugenio Montale e outros que fizeram parte de sua geração, como Vittorio Sereni, Attilio Bertolucci e Mario Luzi. De meados da década de 1930, quando publica seu primeiro livro *Como uma alegoria*, até o final dos anos 1980, com *O franco caçador* e *O conde de Kevenhüller*, além do póstumo *Res amissa*, a escritura caproniana se delinea pela procura e escavação de diferentes movimentos que a operam.⁴ Tal percurso é, portanto, marcado por tentativas variadas,

² Todos esses autores são ainda praticamente inéditos no Brasil. De G. Caproni, tem-se *A coisa perdida – Agamben comenta Caproni*, 2011. A relação de Caproni com esses poetas poder ser vista tanto no desdobrar-se de sua poesia – há referências facilmente identificáveis em alguns poemas – como em resenhas críticas escritas ao longo de sua trajetória, agora disponíveis no volume G. Caproni, *Prose critiche*, 2012. Em *Il mondo ha bisogno di poeti* (2014), publicação que reúne entrevistas de Caproni, o poeta também fala dessas relações. Uma seleção desses textos está em G. Caproni, *A porta morgana: ensaios sobre poesia e tradução*, 2017. A respeito de Ungaretti (p. 308), por exemplo, afirma que a leitura de *Alegria* ensinou-lhe a reencontrar o saber perdido da palavra. Ungaretti é considerado um grande mestre de estilo e de escritura para toda a sua geração. O termo “choque” é usado para expressar a experiência de leitura dos montalianos *Ossos de sépia* (p. 263), que chamam a atenção pela profunda musicalidade. Sereni (p. 453) é um dos poetas de sua geração com quem talvez mais dialogue. Far-se-á referência a esse volume, de agora em diante, quando forem citadas as entrevistas.

³ Tendo em vista que ainda no Brasil não é um poeta muito conhecido, lista-se aqui suas publicações com os títulos em italiano: *Come un'allegoria* (1936), *Ballo a Fontanigorda* (1938), *Finzioni* (1941), *Cronistoria* (1943), *Stanze della funicolare* (1952), *Il passaggio di Enea* (1956), *Il seme del piangere* (1959), *Congedo del viaggiatore cerimonioso e altre prosopopee* (1965), *Il terzo libro e altre cose* (1968), *Versicoli del Controcaproni* (1969), *Il muro della terra* (1975), *Erba francese* (1979), *Il franco cacciatore* (1982), *Il Conte di Kevenhüller* (1986), *Allegetto con brio* (1988), *Res amissa* (póstumo, org. Giorgio Agamben, 1991). Outras coletâneas que reuniram sua obra são: *L'ultimo borgo* (org. Giovanni Raboni, 1980), *Tutte le poesie* (1983) e *L'opera in versi* (1998).

⁴ Tal movimento de busca verifica-se também na atenção de Caproni quando reordena

provas, buscas de um tom, de uma voz “afinada”, no conjunto de suas dissonâncias. Experimentos que fazem parte de um processo de conquista de intimidade com o fazer poético, sua linguagem e sua maturação. Nessa trajetória identificam-se alguns traços que, aos poucos, passam a ter usos mais intensos e específicos como o *enjambement*, a ideia de labilidade, o uso (des)harmônico e dissonante da rima, a releitura não usual de formas da tradição – como o soneto –, além de elementos do cotidiano trazidos para uma linguagem igualmente cotidiana e comum (mesclada com elementos da própria tradição poética). Em relação à linguagem e à forma, pontos cruciais e essenciais para o poeta, é possível também assinalar uma mudança significativa. Além do tom – transformação que se evidencia mais a partir dos anos 1970 –, Caproni deixa a estação da *canzonetta* e opta pelo soneto, a ser trabalhado de forma muito pessoal, como bem apontou Luigi Surdich. A desagregação é um elemento forte presente nos jogos formais de Caproni, que é um grande leitor da tradição e também seu infrator.⁵ Dirá o próprio poeta nas páginas da revista *Fiera Letteraria*, em 19 de janeiro de 1975, ao repensar a retomada e a reproposta do soneto, que seu singular uso se distância do da tradição pela forma do monobloco e pelas dissonâncias infringidas. Há a tentativa, segundo o poeta, de fazer uma nova música comprimindo as clássicas marcações. A seção dos “Sonetti dell’aniversario” (aqui a “inconsistência” já se faz presente na imagem *disfatta* dos muros de Roma, sentida e provocada pela guerra) é, por exemplo, um espaço limite e limítrofe de um fim, o de *Cronistória* (1943), mas resta como abertura para outros percursos que aparecem no livro seguinte, *A passagem de Eneias* (1956), volume no qual as experimentações ficam mais evidentes e até quase performáticas. Todos esses aspectos, lidos, de um lado, pela fragmentação e pela clivagem presentes nesse livro de meados dos anos 1950 – momento em que a perda das certezas o abala de forma profunda, devido também à experiência

sua própria produção, o comprometimento com a ação de se autoantologizar, como enfatiza Luigi Surdich no ensaio final da segunda edição do *Il terzo libro*, de 1968, republicado em 2016. Começando por *Ficções*, diz o crítico, essa espécie de revisão e montagem tem um momento forte em *A passagem de Eneias*, com um gesto de recapitulação do percurso poético de 1932 a 1955. Cf. L. Surdich, “Gli anni di ‘bianca e quasi forsennata dosperazione””, in G. Caproni, *Il terzo libro e altre cose*, 2016, p. 84.

⁵ Cf. E. Testa, *Per interposta persona*, 1999.

física e existencial da própria guerra – e, de outro, pela construção circular “quase perfeita”, marcada por uma singular leveza (embebida de tristeza), em *A semente do pranto* (1959), dão uma ideia das variações e dos ritmos experimentados no laboratório caproniano. Com *Despedida do viajante cerimonioso e outras prosopopeias* (1965), Caproni traz mais componentes alquímicos para seu laboratório, como a aproximação com a prosa. Aqui, os poemas, alguns mais longos, contam e narram pequenas histórias, trazem personagens e, inclusive, momentos de diálogos. “O trabalho em uma boa prosa tem três degraus: um musical, em que ela é composta, um arquitetônico, em que ela é construída, e enfim, um têxtil, em que ela é tecida.”⁶

Todo esse processo de experienciar e de degustar a linguagem e as formas poéticas perfila, de algum modo, uma escritura que se constrói e, contemporaneamente, apresenta fortes sintomas de abalo. Parece tratar-se de uma construção cujas partes estão se esgarçando e ruindo ao mesmo tempo que são arquitetadas. Nas páginas de *O muro da terra* (1975), essa ação de esgarçamento do tecido poético, da trama das palavras torna-se mais visível, mais sonora e intensa. A circularidade e equilíbrio apontados para pensar *A semente do pranto*, agora, não são mais possíveis. Talvez tenham sido possíveis justamente pela sua própria impossibilidade: tratar da perda da mãe, colocar essa dor em palavras é algo da esfera do indizível.⁷ Por isso, a única via para lidar com a perda foi a de reinventar Anna Picchi em Annina, ou seja, transformá-la num personagem próximo e distante,

⁶ W. Benjamin, “Atenção: Degraus!”, in *Rua de mão única*, 1995, p. 27.

⁷ Amor, dor e luto são os sentimentos que levam Roland Barthes a escrever um diário (de 26 de outubro de 1977 a 21 de junho de 1978) a partir da perda da mãe. No dia 15 de novembro de 1977, ele afirma: “Há um tempo em que a morte é um *acontecimento*, uma aventura, e a esse título mobiliza, interessa, desperta, activa, tetaniza. E depois, um dia, deixa de ser um acontecimento, é uma outra duração, encolhida, insignificante, não narrada, lúgubre, sem remédio: verdadeiro luto insusceptível de qualquer dialéctica narrativa”. No dia 1º de agosto de 1978, continua Barthes, “Sinto-me sempre (dolorosamente) espantado por poder – afinal – viver com o meu desgosto, o que quer dizer que ele é à letra *suportável*. Mas – sem dúvida – é porque posso, melhor ou pior (quer dizer com o sentimento de não o conseguir), falá-lo, fraseá-lo. A minha cultura, o meu gosto pela escrita dá-me este poder apotropaico, ou de *integração*: *integro*, através da linguagem. O meu desgosto é *inexprimível*, mas apesar de tudo *dizível*. O próprio facto de a linguagem me fornecer a palavra ‘intolerável’ realiza imediatamente uma certa tolerância” (R. Barthes, *Diário de luto*, 2009, p. 58, 185).

imaginário e “real”.⁸ Um verdadeiro processo de desmantelamento da linguagem e do poético, que se desdobra numa escritura que passa a ser perfilada pela ausência de cores, ou cujas cores predominantes passam a ser o cinza, o branco e o preto, e pela indistinção do espaço que se faz presente, sempre mais abstrato. Há uma fratura na escritura caproniana que vai aumentando com o tempo e é, justamente, nela que *O muro da terra* se insere.

Nessa linha, é possível recuperar a divisão proposta em três momentos por Pier Vincenzo Mengaldo, no ensaio “Per la poesia di Giorgio Caproni” [Para a poesia de Giorgio Caproni]: o primeiro composto pelas quatro coletâneas iniciais;⁹ o segundo, mesmo mantendo traços das obras anteriores, já apresenta, em *A passagem de Eneias*, *A semente do pranto* e em *Despedida do viajante cerimonioso e outras prosopopeias*, o início dessa fenda que conduzirá a passos que serão percorridos mais tarde. Enfim, o terceiro e último momento se inicia com *O muro da terra* e segue, potencializando-se, com *O franco caçador* (1982), *O conde de Kevenhüller* (1986), até chegar a *Res amissa* (1991), publicado póstumo, com a organização de Giorgio Agamben. Partilhar dessa proposta de Mengaldo não significa rotular ou esfacular a obra poética, ao contrário, este ângulo de visão só legitima o amplo leque temático e as variações das experimentações percorridas e propostas pelo poeta. A cesura e o esgarçamento, processos emblemáticos da trajetória caproniana e do seu trabalho com o verso, com a palavra e com a linguagem, fundamentais para a leitura do último Caproni, são desdobramentos e corrosões que acompanham seu fazer e suas reflexões, desde os anos 40.

A existência como contradição, a perda, o não lugar, a história como verdade colocada em xeque, a possibilidade de leitura pelos vestígios encontrados nas escavações (da realidade e da linguagem) são temas

⁸ “Amor ‘inspira’, porque é essencial e propriamente um *moto spirital* – para usar uma expressão dantesca –, assim como a palavra ‘espírito’, no vocabulário dantesco e estilnovista, sempre deve ser entendida em referência a uma cultura que percebe imediatamente a inteira sonoridade pneumática (ou melhor, pneumo-fantasmática)”, nesse sentido, “A poesia é, em sentido próprio, *joia d’amor*, porque ela mesma é a *stantia* na qual se celebra a beatitude do amor” (G. Agamben, *Estâncias...*, 2007, p. 205, 211).

⁹ *Como uma alegoria* (1932-1935), *Baile em Fontanigorda* (1935-1937), *Ficções* (1938-1939) e *Cronistória* (1938-1942).

centrais, por exemplo, de *O muro da terra*, já anunciados e esparsos nos versos de *A passagem de Eneias* e *Despedida do viajante...* A fratura aberta com essas duas obras, que vão do período da saída da segunda grande guerra, da luta da *Resistenza*, da reconstrução, da entrada na era da industrialização e do *boom* econômico, de agora em diante, ficará cada vez maior e a laceração sempre mais profunda. Desse modo, os interrogativos existenciais se delineiam de forma mais obsessiva, na mesma medida que o real – sempre mais lábil¹⁰ – se dissolve em cacos e fragmentos; como se percebe na leitura feita pelo poeta do monumento genovês dedicado a Eneias,¹¹ herói que dá o título a um dos volumes.

Outra atividade a ser somada para compor esse leque escritural do fazer poético caproniano é a de tradutor, que se intensifica, justamente, nas décadas de 1960 e 1970, depois de experienciar a entrega e a “recusa” dessa tarefa com os complexos textos de Marcel Proust e Louis Ferdinand Céline e René Char.¹² A entrada no laboratório de outrem e o contágio com uma escritura que se afasta da própria é um distanciamento de si que provoca reflexões e, por conseguinte, incide sobre esse “si” (que não é mais e não pode mais ser o mesmo). A tarefa do tradutor requer, portanto, daquele que se debruça sobre a trama do outro paciência e atenção, um despir-se, um denudar-se para que possa se abrir. É nesse sentido que em mais de uma ocasião Caproni chegou a afirmar como esse processo traz à luz o que ali já estava no escuro, de forma dormente.

Sempre segui o princípio de que o poeta tradutor, ao invés de escolher os autores a ele, digamos assim, mais congeniais, lhe é conveniente escolher os menos congeniais. Por quê? Porque, desse modo, o forçam, o obrigam a explorar zonas da própria

¹⁰ Interessante notar que o termo *lábil* já se encontra nos primeiros poemas; labilidade que está também presente na forma como Caproni trabalha a memória e o corpo. Um estudo introdutório dessa discussão é o Trabalho de Conclusão de Curso de Fabiana Vasconcellos Assini, intitulado *Um olhar sobre Come un'allegoria di Giorgio Caproni*. Disponível em: <http://www.lle.cce.ufsc.br/docs/tccs/c04d8cf18edc5163f632169f9f1b87f9.pdf>. Acesso em: 9 dez. 2016.

¹¹ P. Peterle, “Movimentos dos restos: encenações de Georges Didi-Huberman e Giorgio Caproni”, 2014, p. 163-183, aqui retomado em “Escutas, destroços e restos rangentes”.

¹² Para um estudo mais aprofundado de Caproni tradutor, ver as referências do último capítulo dedicado à relação com o poeta espanhol Antonio Machado.

consciência, da própria experiência, mas, sem dúvida, não de vida nem de vocábulos, e sim de consciência, que de outra forma, provavelmente, ficariam para sempre adormecidos. Enfim, o poeta, num certo sentido, acorda o tradutor, o príncipe que acorda a bela, ou certas zonas do subconsciente que o tradutor não teria nunca explorado e, naturalmente, nesse sentido enriquecem, porque formam um alargar da consciência.¹³

Com isso, o ato tradutório configura-se também como ato de descobertas desse “si” que se espolia para ver o outro, e desnudando-se consegue entrever outros cantinhos do próprio ser. Como aponta Enrico Testa na introdução a *Quaderno di traduzioni*, livro que reúne a experiência com essa “língua estranha”, um olhar mais atento para os autores e textos traduzidos permite compreender um pouco mais as relações entre essas escolhas e o inteiro projeto caproniano. Não é um acaso que a atividade tradutória concentrada nas décadas de 1960 e 1970, coincide, justamente, com a gestação e publicação de *Despedida do viajante cerimonioso e outras prosopopeias* e *O muro da terra*, dois laboratórios, como bem escreve Giorgio Agamben, que preparam a transmutação que marca a grande virada da última poesia caproniana. Nessa linha, escreve Enrico Testa:

O traduzir é, então, mais do que o resultado de uma incorporação, o traço de uma relação: a que, instituída entre o reconhecimento e a recíproca expropriação (da própria e da voz de outrem), não conduz, no final, a nenhuma possível identidade. E a esse propósito, Caproni, numa entrevista de 1984, afirmava que o produto da *imitação* é “um texto que, mesmo parecendo com a personalidade do traduzido e com a do tradutor, não é precisamente nem um

¹³ “Ho sempre seguito il principio che il poeta traduttore, anziché scegliere gli autori a lui, diciamo così, più congeniali, anziché scegliere, gli convenga scegliere gli autori meno congeniali. Perché? Perché in questo modo lo costringono, lo obbligano ad esplorare zone della propria coscienza, della propria esperienza, ma non di vita né di vocaboli, naturalmente, proprio di coscienza, che altrimenti probabilmente sarebbero rimasti per sempre addormentati. Insomma, il poeta, in certo senso, sveglia il traduttore, il principe che sveglia la bella, o certe zone del subconscio che il traduttore non avrebbe mai esplorato, e naturalmente in questo senso arricchiscono, perché formano un allargamento della coscienza.” G. Caproni, *Era così bello parlare*, 2004, p. 144-145.



e nem outro”. Nem um e nem outro: forma intermediária sem mediação [...].¹⁴

Esse traçado em paralelo arranha, deixa rastros que restam na página poética, inclusive nas várias “experimentações” e em algumas escolhas pontuais, como o mito da “popularidade” cantável e delicada de Manuel Machado, a fragrância de vocábulos e gestos de Char, a temática familiar de Henri Thomas.¹⁵ O que chama a atenção, o que toca Caproni na poesia de Manuel Machado e também na de Antonio Machado é a estreita ligação com a vida e com a terra, elementos físicos e sonoros de suas poéticas. Caproni vai aos poucos percebendo – inclusive por meio do exercício tradutório – que, mais do que inventar, o poeta escava e descobre, traz uma luz, mesmo sendo pouco intensa, na escuridão. Algo parecido com a imagem cara para ele do “poeta minerador”, lida em Antonio Machado, com suas *secretas galerías del alma*.

Aproximando-se à figura de um arqueólogo e de um etnógrafo, escavando, recordando e montando a todo momento os indícios e achados, um dos traços mais fortes dessa escritura poética é o fato de se mostrar em contínua busca. O poeta se faz poeta quando consegue atingir os “nós” iluminados nas camadas mais internas e escondidas, aqueles que mesmo íntimos podem vir a ser compartilhados entre todos. Como também afirma Benjamin, é, sem dúvida, útil avançar em escavações e um “bom relatório arqueológico deve não apenas indicar as camadas das quais se originaram seus achados, mas também, antes de tudo, aquelas outras

¹⁴ “Il tradurre è, allora, più che il risultato di un’annessione, il segno di un rapporto: quello che, istituito tra il riconoscimento e la reciproca espropriazione (della propria e dell’altrui voce), non conduce infine a nessuna possibile identità. E a questo proposito Caproni, in una conferenza del 1984, affermava che il prodotto dell’imitazione è ‘un testo che, pur rassomigliando alla personalità del tradotto e a quella del traduttore, non è precisamente né l’uno né l’altro’”. Né l’uno né l’altro: forma intermedia senza mediazione [...].” G. Caproni, *Quaderno di traduzioni*, 1998, p. XXI.

¹⁵ *Idem*, p. XIII. Para uma melhor reflexão sobre a relação entre Caproni e Antonio e Manuel Machado, é importante a consulta dos livros desses poetas espanhóis pertencentes a Caproni. Normalmente, são volumes com anotações de próprio punho, cujas marginais abrem para outras leituras. Uma parte do acervo pessoal do poeta encontra-se no Fondo Caproni da Biblioteca Guglielmo Marconi, em Roma.



que foram atravessadas anteriormente”.¹⁶ Por isso, a exploração deve ser atenta e cautelosa, e as imagens percebidas “ficam como preciosidades nos sábios aposentos de nosso entendimento tardio, igual a torsos na galeria do colecionador”.¹⁷ Tal gesto escavador tão perfilante em Giorgio Caproni (“Onde ficamos perdidos... / Disperdidos... // Não / é uma indicação”¹⁸ e ainda “Em toda parte / só rastros elusivos / e vagos indícios – avisos / reticentes ou, como for, / inatendíveis.”¹⁹) não poderia não atingir os extratos da linguagem, matéria do laboratório poético por excelência. Contudo, isso não implica uma relação pacífica; ela é sempre tensa, uma vez que a própria linguagem, meio de construção de elos e aberturas, pode se apresentar como uma muralha. “Achar palavras para aquilo que se tem diante dos olhos – quão difícil pode ser isso! Porém, quando elas chegam, batem contra o real com pequenos martelinhos até que, como de uma chapa de cobre, dele tenham extraído a imagem.”²⁰ Esse “achar as palavras para aquilo que se tem diante dos olhos” é a problemática e o tormento expressos por Lord Chandos, na sua famosa carta. Retomando ainda esse curto texto de Benjamin, intitulado “San Gimignano”, “existe muita coisa, mas protegida e ensombrada”. É justamente no meio desse “protegida e ensombrada” que penetra o clínico e cortante olhar caproniano (como lâminas). Com efeito, a problemática da linguagem, um dos temas por excelência do século XX, a relação com as palavras, a desconfiança desse sistema que protege “tirando algo”, no qual a luz encobre outros detalhes, vai aos poucos se tornando um embate central para um racionalista que desconfia e duvida da razão.

Desde o final da década de 40, com as colaborações para o periódico *La Fiera Letteraria*, Caproni já mostrava certa inquietação para com a linguagem. Considerando que o poeta é presente na escritura, se inscreve

¹⁶ W. Benjamin, “Escavando e recordando”, in *Rua de mão única*, *op. cit.*, p. 240.

¹⁷ *Idem*, p. 239.

¹⁸ “Dove ci siamo persi... / Dispersi... // Non / è un’indicazione.” G. Caproni, “Radura”, in *L’opera...*, *op. cit.*, 1998, p. 466.

¹⁹ “Ovunque / solo trace elusive / e vaghi indizi – ragguagli / reticenti o comunque / inattendibili.” G. Caproni, “L’ultimo borgo”, in *idem*, p. 436.

²⁰ Fragmento de *Rua de mão única* dedicado à memória de Hugo von Hofmannsthal, autor caro e presente na biblioteca pessoal do poeta italiano. W. Benjamin, “San Gimignano”, in *Rua de mão única*, *op. cit.*, p. 203.



e se faz nela, e que para Caproni a poesia é uma das formas possíveis de história, a reflexão sobre a linguagem não pode deixar de ser central.²¹ Ou, se quisermos passar do plano do poeta que reflete sobre a prática e a relação com a escritura para a esfera dos versos em si, temos na seção “Gli anni tedeschi” [Os anos alemães], no “Lamento VII” de *A passagem de Eneias*, “[...] eu em que palavras / fujo – pois m’exílio em uma contrária / vida [...]”. Versos que podem ser colocados e lidos ao lado do primeiro do “Lamento I”: “Ah os nomes pelo eterno abandonados / nas pedras”.²² Caproni vai no contrafluxo de uma história linear, demarcada pelos elos de encadeamentos só aparentemente lógicos, e em vários momentos indaga essa categoria e o modo como ela é percebida e lida, inclusive nos versos: “Sou aguda ignorância / viva e provocatória: / sou a veemente intrepidez / do sangue. A anti-história” e, ainda, “Não / o suporte, o rumor / da história [...] o mar... / O mar no lugar da história... / Oh amor”.²³ É nesse momento de dramaticidade que a guerra, já penetrada nos ossos, para além de um evento histórico passa a ser lida e vivida como uma alegoria da própria existência. “A violência da guerra vem, então, percebida como uma violência que marca e funda a existência do homem e não como um aspecto simplesmente transitório dos eventos históricos”.²⁴

²¹ Nas entrevistas radiofônicas, é o próprio Caproni a tocar nessas questões: “[...] se quiser ser história, se quiser ser poesia... porque acredito que a poesia seja a única forma possível de história”. E ainda: “O poeta está todo na sua escritura, aliás, eu diria que está somente na sua escritura e ponto final. Todo o resto não acredito que possa servir muito, mesmo sabendo que a biografia pode entrar em mais de um verso” (“[...] se vuoi essere storia, se vuoi essere poesia... perchè poi penso che la poesia sia l’unica forma possibile di storia” / “Il poeta è tutto nella sua scrittura, anzi, io direi che è soltanto la sua scrittura e basta. Tutto il resto non penso che giovi molto, anche se in più di un verso la biografia può rientrare”). Respectivamente em G. Caproni, in *Era così bello parlare*, *op. cit.*, 2004, p. 47 e 66.

²² “[...] io in che parole / fuggo – perchè m’esilio a una contraria / vita [...]”; “Ahi i nomi per l’eterno abbandonati / sui sassi.” G. Caproni, “Gli anni tedeschi”, in *op. cit.*, 1998, p. 121 e 115. Para uma leitura crítica sobre a questão da linguagem nesses poemas, ver P. Peterle, “Vozes e murmúrios: dissimulações em Giorgio Caproni”, in *no limite da palavra*, 2015, p. 51-67.

²³ “Sono acuta ignoranza / viva e provocatoria: / son la veemente baldanza / del sangue. L’antistoria”; “Non / lo sopporto il rumore / della storia [...] Il mare... / Il mare in luogo della storia... / Oh amore.” G. Caproni, “Odor vestimentorum” e “Albàro”, in *L’opera...*, *op. cit.*, 1998, p. 270 e 467.

²⁴ E. Testa, *Cinzas do século XX: três lições sobre a poesia italiana*, 2016, p. 80.

A leitura alegórica feita da estátua de Eneias que trata da condição contemporânea do homem, de sua fragilidade, de sua impotência diante das ruínas e destroços é apenas um outro sintoma de como a relação com a história é importante e sentida. Sentimento de impotência sintetizado na expressão “Anos para mim de branco e quase insensato desespero”,²⁵ inserida na apresentação, assinada por Caproni, feita especialmente para a publicação, em 1968, de *Il terzo libro e altre cose* [O terceiro livro e outras coisas] – antologia organizada pelo próprio poeta com alguns poemas inéditos. Desespero (*disperazione*) fruto do desmoronamento, do ruir de todo um mundo de instituições e mitos, agora esvaziados. Para retomar os versos dos dois “Lamenti” [Lamentos], citados anteriormente, outros aspecto central para escritura caproniana é a relação entre “voz”,²⁶ traço de algo vivo, sempre mais sufocado, e “nome”, realidade verbal marcada pela ausência da vida “sem palpitação”, como enfatiza Enrico Testa ao dizer que esses elementos introduzem a própria reflexão sobre a linguagem, mesmo se nesse momento da trajetória do poeta o foco principal seja o embate dramático com a guerra e suas destruições.²⁷ Essa problemática é fundamental para uma leitura mais atenta das trilhas que compõem esse caminhar, que já aqui, em meados da década de 40, inicia a despedida de certa normalidade da existência, ou melhor dizendo, de um ilusório e falso equilíbrio do saber, ao lado do qual o poeta coloca o não saber. Não é, portanto, uma mera coincidência que a demolição dos ritmos corresponde nesse período ao início do processo de enxugamento, concisão e corrosão da linguagem.

Como se sabe, a reflexão e o trabalho com a linguagem alcança níveis mais profundos e traços mais contundentes, como já acenado em

²⁵ “Anni per me di bianca e quasi forsennata disperazione.”

²⁶ Sobre a voz, é interessante retomar algumas considerações de Jean-Luc Nancy: “A voz nada tem a ver com a fala. Não há, é certo, fala sem voz, mas há voz sem fala”; “Uma voz tem a sua voz fora dela mesma, não tem nela a sua própria contradição, ou então, em todo o caso, não a suporta: atira-a para diante dela. Não está presente a si, é somente uma apresentação para fora, um tremor que se oferece para fora, o batimento de uma abertura – uma vez mais, um deserto despregado, exposto, com as correntes de ar que vibram no calor. O deserto da voz no deserto, todo o seu clamor – e sem sujeito, sem unidade infinita, isto vai sempre para fora, sem presença a si, sem consciência de si”. J. L. Nancy, “Vox Clamans in Deserto”, in *Cadernos de Leituras*, 2013.

²⁷ E. Testa, “Prefazione”, in G. Caproni, *op. cit.*, 2016, p. VI-VII.



O muro da terra, coletânea que define o tom paradoxal da maturidade. A memória caproniana se distancia sempre mais dos tons idílicos ou dos acentos nostálgicos, abrindo-se para espectros e, assim, a realidade se desdobra cada vez mais, e com ela a linguagem. A linguagem, aqui, é levada ao limite, se apresenta inadequada para representar e tratar da realidade sempre mais inapreensível. Ela engana e é insuficiente, como nos versos de “Concessione” [Concepção], em *Res amissa*: “Jogar então fora / Toda obra em versos ou em prosa. / Ninguém nunca conseguiu dizer / o que é, na sua essência, uma rosa”.²⁸ É no limite da razão, desagregando seus elementos, que a escritura caproniana se potencializa.

Retorno

Voltei para lá
 onde jamais havia estado.
 Nada, de como não era, foi mudado.
 Sobre a mesa (no encerado
 xadrez) semiesvaziado
 encontrei o copo
 jamais enchido. Tudo
 ainda permanece tal
 qual nunca o havia deixado.²⁹

A base da composição desses versos é o jogo paradoxal que vai sendo armado à medida que o poema é inscrito na página branca. Jogo no qual as referências são suspensas logo no início, desde o primeiro verso composto por três palavras: “Voltei para lá”. O verbo voltar tem sentido de retornar, regressar, ou seja, mover-se na direção de um lugar conhecido anteriormente (retorno). Ação confirmada pelo advérbio de lugar, que encerra o verso, “lá”. O espaço físico, a sua concretude presente nos termos escolhidos é colocada em xeque pela ausência, justamente, de algum tipo de referência. De fato, o dêitico “lá” aponta para algo que está fora do poema e que nele não é especificado. Aliás, os últimos versos retomam, de algum modo, esse primeiro, colocando em questão não só o

²⁸ “Buttare pure via / Ogni opera in versi o in prosa. / Nessuno è mai riuscito a dire / cos’è, nella sua essenza, una rosa”, G. Caproni, “Le carte”, in *L’opera...*, *op. cit.*, 1998, p. 469.

²⁹ Poema de *O muro da terra* de tom dessacralizante e dissonante que provoca deslocamentos incontornáveis. G. Caproni, “Retorno”, in *A coisa perdida...*, *op. cit.*, 2011, p. 193.

regresso, mas, precisamente, esse “conhecer” que está “implícito” no verbo “voltar”: “Tudo / ainda permanece tal / qual nunca o havia deixado”. Uma escritura em negativo também marcada pelas presenças de termos como “jamais” – repetido duas vezes – “nada”, “não” e “nunca”. A atmosfera da ausência é rompida pela imagem do copo sobre a mesa, porém o fato de estar semiesvaziado, contemporaneamente, a reconfigura. O retorno, portanto, indicado no título, só é possível a partir da sua impossibilidade. Nesse sentido, pode-se dizer que esse poema, e mais a própria experiência *com-na* poesia, traz a escrita de volta para seu caráter ilegível, que é de onde ela vem e para onde ela permanece por vir.³⁰ O coincidir dos opostos, o sobrepor da existência e da inexistência, o paradoxo e a negatividade, como aponta Adele Dei, são os frágeis instrumentos que possibilitam um movimento ou uma frágil e carcomida recuperação do passado; ação que só se torna viável a partir da renúncia de toda lógica racional e de toda e qualquer certeza.³¹ A experiência da linguagem ensaiada por Giorgio Caproni não pode mais “assumir a forma de uma viagem que, separando-se da própria morada habitual e atravessando a maravilha do ser e do terror do nada, retorne ao lugar em que já havia estado originalmente; a palavra aqui [...] retorna antes ao que jamais *foi* e ao que jamais deixou, tendo, portanto, a simples figura de um hábito”.³²

O retorno a esse lugar original não é mais realizável. Não se trata de uma origem relacionada à gênese, para retomar a discussão benjaminiana, mas ela se insere no “fluxo do devir como um redemoinho que arrasta no seu movimento o material produzido no processo de gênese”.³³ Acrescenta o próprio Walter Benjamin que o original não está nunca nos fatos brutos e manifestos. Discussão que propõe um retorno, agora sim, a outros versos capronianos de *O muro da terra*. Primeiramente de “Experiência”, poema continuador desses deslocamentos: “Todos os rincões que vi, / que visitei, / agora eu sei – estou certo: / por lá jamais andei”.³⁴ E “Le carte”

³⁰ G. Agamben, “To whom poetry is addressed?”, 2015, p. 10-11.

³¹ A. Dei, “Lo spazio precipitoso della memoria”, 2003, p. 47-100.

³² G. Agamben, *A linguagem e a morte*, 2006, p. 133.

³³ W. Benjamin, *Origem do drama barroco alemão*, 2011, p. 33. Ver a esse respeito o ensaio “Vórtice” em G. Agamben, *O fogo e o relato*, 2018, p. 83-88.

³⁴ G. Caproni, “Experiência”, in *A coisa perdida...*, *op. cit.*, 2011, p. 195.



[As cartas], em que Caproni indaga sobre a tarefa do poeta: “Embaralhar as cartas, / perder a partida./ É a tarefa do poeta? / O escopo da sua vida?”.³⁵ Aquilo que menos importa é o fato de dar uma ordem, ordenação, organização para o conjunto de cartas. O papel do poeta é deixá-las em desordem, aliás, vai mais além, deve embaralhá-las. Aqui está o núcleo do poema, se se considerar as versões do mesmo apontadas por Luca Zuliani, na parte das considerações críticas do volume de *L’opera in versi* [A obra em versos]. O gesto de embaralhar não se distancia daquele já assinalado anteriormente, o de estar em contínua busca. É o próprio Caproni no volume posterior a *O muro da terra*, em *O franco caçador*, num fragmento em prosa a afirmar que por mais que se raciocine, há sempre um rato – uma flor – pronto para perturbar a lógica, que pode ser ainda abalada por um simples cheiro de frescor das folhas.

Em 1978, Caproni publica *Erba francese* [Erva francesa], escrito por ocasião de uma viagem a Paris, um convite do Centre National d’Art et de Culture George Pompidou para uma leitura de seus poemas. A viagem foi feita ao lado de outros poetas italianos, Mario Luzi, Delfina Provenzali e Vittorio Sereni. André Frenaud foi o intérprete de Caproni, lendo a tradução, feita por ele mesmo, em francês dos poemas em italiano. Em relação aos textos reunidos em *Erba francese*, o poeta diz que esses apontamentos ou pequenos poemas são publicados por uma necessidade sentimental e mnemônica. E, aqui, o jogo do embaralhar, do deslocar continua, nesses versos dedicados a Paris: “Tudo é aqui e agora. / Tudo / já é história d’outrora.”³⁶ Nessas páginas, outro poema ainda chama a atenção pelo título “Retorno”, que remete ao já citado de *O muro da terra*. As palavras finais apontam mais uma vez para a escritura paradoxal e em negativo, para uma experiência que se abre a um vazio, que não deixa de nos olhar:³⁷ “E eis-me de novo, com meus escuros pensamentos, / no escuro dos meus escuros feudos”.³⁸

³⁵ G. Caproni, “Le carte”, in *A coisa perdida...*, *op. cit.*, 1998, p. 363.

³⁶ “Tutto è qui e ora. / Tutto / è già storia lontana.” G. Caproni, “Saint-honoré”, in *idem*, p. 752.

³⁷ G. Didi-Huberman, *O que vemos o que nos olha*, 2010, p. 31.

³⁸ “E riecconi, coi miei bui pensieri, / nel buio dei miei bui feudi.” G. Caproni, “Ritorno”, in *L’opera...*, *op. cit.*, 1998, p. 745.



O que acontece quando nos encontramos num ambiente privado de luz, ou quando fechamos os olhos? O que é o escuro que então vemos? Os neurofisiologistas nos dizem que a ausência de luz desinibe uma série de células periféricas da retina, ditas precisamente *off-cells*, que entram em atividade e produzem aquela espécie particular de visão que chamamos o escuro. O escuro não é, portanto, um conceito privativo, a simples ausência da luz, algo como uma não visão, mas o resultado das *off-cells*, um produto da nossa retina. Isso significa, se voltarmos agora à nossa tese sobre o escuro da contemporaneidade, que perceber esse escuro não é uma forma de inércia ou de passividade, mas implica uma atividade e uma habilidade particular que, no nosso caso, equivalem a neutralizar as luzes que provêm da época para descobrir as suas trevas, o seu escuro especial, que não é, no entanto, separável daquelas luzes.³⁹

Caproni percebe os escuros de seu tempo como algo que lhe indaga a todo instante, que o interpela: “Nem ao menos levará / a lanterna. Lá / o breu é tão breu / que não há escuridão”.⁴⁰ O que desassossega não é aquilo que já se sabe ou se conhece, mas a esfera desse “vazio”, ou nas palavras de Caproni “os lugares não jurisdicionais” (“*i luoghi non giurisdizionali*”), espaço no qual a razão é colocada à prova, é suspensa e certas fronteiras passam a ser repensadas.

Sou um racionalista que coloca limites à razão, e procuro, procuro. O que não sei, mas sei que o destino de qualquer busca é o embate com o ‘Muro da terra’, para além do qual se estendem os ‘lugares não jurisdicionais’, em que a razão não tem mais vigor, como uma lei fora do território em que é vigente. Essas fronteiras existem: são as fronteiras da ciência; é dali que começa a busca poética. Não sei se para além existe algo; certamente, há o incognoscível.⁴¹

³⁹ G. Agamben, *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*, 2009, p. 63.

⁴⁰ “Non porterà nemmeno / la lanterna. Là / il buio è così buio / che non c’è oscurità.” G. Caproni, “La lanterna”, in *L’opera...*, *op. cit.*, 1998, p. 246.

⁴¹ “Io sono un razionalista che pone limiti alla ragione, e cerco, cerco. Che cosa non lo so, ma so che il destino di qualsiasi ricerca è imbattersi nel ‘Muro della terra’ oltre il quale si stendono i ‘luoghi non giurisdizionali’, dove la ragione non ha più vigore al pari di una legge fuori del territorio in cui vige. Questi confini esistono: sono i confini



Para lembrar Derrida, o homem começa a pensar com olhos quando os perde,⁴² questão que pode ser trazida para o âmbito da linguagem e da palavra; de fato, “Senza esclamativi” [Sem exclamativos] ao lado de “Esperiência” são amostras significativas e emblemáticas da corrosão que vai abrindo fendas, cesuras, deixando rasuras, nas palavras, nos versos, enfim nas próprias páginas: “Vazio das palavras / que escavam no vazio vazios / monumentos de vazio”⁴³ e, retomando, “Todos os rincões que vi, / que visitei, / agora eu sei – estou certo: / por lá jamais andei”.⁴⁴

Herdeiro de uma tradição consolidada, amigo de Pier Paolo Pasolini, Vittorio Sereni (autor de *Gli strumenti umani* [Os instrumentos humanos], 1965, título não menos significativo) e Giorgio Agamben, Caproni faz parte de toda uma geração, ao lado de Bertolucci, Luzi, que é uma das mais significativas e complexas. É no período em que essa geração está chegando à sua maturidade que Pasolini irá fazer uma profunda reflexão sobre o “momento do trauma”: isto é, a passagem de uma cultura ainda impregnada de tradições camponesas e arcaicas para uma outra caracterizada pelo *boom* industrial e pela massificação cultural. A visão apocalíptica desse intelectual multifacetado sublinha uma transformação sem retorno, uma mudança, segundo ele, antropológica dos italianos relacionada à sempre mais frequente homologação que anula as diferenças e distinções e as inscreve nas novas regras de consumo, temas que também serão tratados por Caproni em alguns poemas de *Despedida do viajante cerimonioso e outras prosopopeias*. O que resta é a consciência dolorosa, no fazer poético, dos limites do próprio dizer, como sublinha Enrico Testa: o desmoronamento de uma perspectiva humanista, que já se fazia perceber na atenta e singular leitura feita do monumento de Eneias (*A passagem de Eneias*), localizado na Piazza Bandiera, em Gênova. É dentro desse campo de tensões e mudanças que a poética de Giorgio Caproni, de *O muro da terra* (1964-1975) em diante, se embate com uma realidade não mais totalmente apreensível – uma forma informe –, assumindo no seu

della scienza; è da lì che comincia la ricerca poetica. Non so se *aldilà* ci sia *qualcosa*; sicuramente c'è l'inconoscibile.” G. Caproni, *L'opera...*, *op. cit.*, 1998, p. 1537.

⁴² J. Derrida, *Memorie di cieco – l'autoritratto e altre rovine*, 2003.

⁴³ “Vuoto delle parole / che scavano nel vuoto vuoti / monumenti di vuoto.” G. Caproni, “Senza esclamativi”, in *L'opera...*, *op. cit.*, 1998, p. 339.

⁴⁴ G. Caproni, “Esperiência”, in *A coisa perdida...*, *op. cit.*, 2011, p. 195.

laboratório a precariedade da língua, e fazendo parte dele não “a palavra”, mas uma palavra poética que só é possível a partir de seu *esgarçamento*. Um sereno desespero, portanto, que coloca o poeta diante da linha do fronte: a da “experiência do pensamento”.⁴⁵

Em “Poesia significa in primo luogo libertà” [Poesia significa antes de tudo liberdade],⁴⁶ texto proferido por ocasião do recebimento do título de *honoris causa*, concedido pela Università di Urbino dia 1º de dezembro de 1984, Caproni recupera pontos centrais para uma análise mais aprofundada de sua obra poética e ensaística, que são também essenciais para Pasolini: liberdade e desobediência. São elas duas características intrínsecas à própria poesia caproniana, que se coloca, assim, diante de uma outra relação com a linguagem e com a história – e o sujeito nelas inserido –, na medida em que a língua passa a ser um sistema de ambiguidades e *restos* e certas (muitas) situações podem ficar no plano do ilegível e do não mais representável. Há, portanto, um exame, uma busca pela palavra, caracterizada por uma intensa erosão e corrosão, daí o fato de ela se apresentar desfiada, *esgarçada*.

Os rastros dessas pegadas podem ser escavados nas coletâneas dos anos 1950-1960, que apresentam uma imbricada arquitetura e trazem à luz a complexidade desses momentos de crise, marcados pelo trauma da guerra, por sofrimentos e experiências pessoais do poeta. Os termos *passaggio* [passagem] e *congedo* [despedida], por exemplo, já indicam que não há um movimento único, uma direção única; de fato, há tensões, entrecruzamentos, uma trama rica na qual se “chocam” realidades, existências e mitos. Retomando a leitura de Mengaldo: “Aquela ideia da poesia como ficção, aliás engano, que Caproni sempre cultivou (e já falamos sobre isso) aqui se torna realmente a razão do próprio fazer poético em si”.⁴⁷ A potencialidade caproniana está, justamente, nesse processo contínuo e ininterrupto de indagação de si, do real, da própria capacidade da linguagem de representar e, enfim, da

⁴⁵ G. Agamben, *La potenza del pensiero*, 2010.

⁴⁶ G. Caproni, “Poesia significa in primo luogo libertà”, in *La scatola nera*, 1996, p. 39.

⁴⁷ “Quella idea della poesia come finzione se non addirittura inganno che Caproni ha sempre coltivato (e già abbiamo toccato l’argomento) qui diventa la ragion d’essere della stessa fattura poetica in sé.” P. V. Mengaldo, “Per la poesia di Giorgio Caproni”, in G. Caproni, *L’opera...*, *op. cit.*, 1998, p. XXIII.



“ateologia” e da “morte da distinção” – como fica mais evidente nos seus últimos trabalhos. É uma espécie de desativação, de desagregação dos elementos do poético.

O olhar caproniano é, enfim, clivado: não é mais possível perceber o todo diante de uma realidade que só se configura a partir de ruínas, ruínas também *na-da* linguagem. Para lembrar outra obra, *A semente do pranto* (1950-1958), as lágrimas são a essência dos olhos, não a vista. Um arquivo vivo, em suma, na desordem do nosso cotidiano. “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.”⁴⁸ Tal ato, o de escavar, está também no modo como Caproni se relaciona com a língua, com a palavra, matéria-prima de seu laboratório. A pena que range deslizando sobre o papel, escrever e reescrever, tentativas de reduzir a palavra ao menor número de adjetivos e verbos. “A literatura está ligada à linguagem. A linguagem é ao mesmo tempo tranquilizadora e inquietante. [...] A palavra me dá o ser, mas ele chegará privado de ser. Ela é a ausência desse ser, seu nada, o que resta dele quando perdeu o ser, isto é, o único fato que ele não é.”⁴⁹ É uma mão que treme. A escavação *na-da* palavra deveria levar a escrever com uma só palavra ou para além da própria palavra, incapaz de expressar: ruína da língua.⁵⁰

Uma linguagem que se distancia daquela “pré-fabricada”, para retomar os ensaios ou prosas críticas, escritas no final dos anos 1940, cujo escopo é quase sempre utilitário, aproximando-se mais de uma “arquitetônica”, que se oferece às inúmeras possibilidades de combinação: às potencialidades abertas pelo tremor da mão e pelo vazio. A propósito dessa questão, Caproni retoma as palavras de Eugenio Montale quando diz que ninguém escreveria versos se o problema da poesia fosse aquele de se fazer entender. Na verdade, o fulcro da questão é fazer entender aquele *quid*, no qual as palavras não chegam.

⁴⁸ J. Derrida, *Pensar em não ver sobre as artes do visível* (1979-2004), 2012, p. 120-121.

⁴⁹ M. Blanchot, “A literatura e o direito à morte”, in *A parte do fogo*, 2011, p. 330-331.

⁵⁰ Ver M. Marrucci, “Sezis e Mézigue: rificazione e latitanza della parola nel palcoscenico di Caproni”, in *Moderna*, 2007, p. 280-287.

Nessa imbricada trama, a página assume outras nuances e configurações, passando a ser um espaço da exposição e elaboração do pensamento, uma vez que poesia é pensamento. Abre-se, portanto, um espaço de confluência de vários tempos, percepções e de diferentes imagens, pois poesia também é pensamento por imagens. O pensamento é inseparável das redes de linguagem e a poesia ainda consiste na crítica e reflexão que a linguagem faz a si mesma, proporcionando vazios, fendas que possibilitam tais movimentos. É partindo dessas considerações que proponho pensar a poesia caproniana como um arquivo poético, histórico, cultural, produzido por tensões, do qual o *esgarçamento* da palavra é um sintoma fundamental. Como coloca Marcos Siscar logo no final da primeira página de *Poesia e Crise*, “[...] a poesia tem papel ativo na constituição de nossa relação com a linguagem e, sem dúvida alguma, de nossa relação com a *realidade*”.⁵¹ Realidade que não pode ser mais abraçada na sua totalidade, herança perdida no mundo das hiper-realidades, no qual não é mais possível sustentar uma única totalidade. Só há a possibilidade de “tocar o real”, para lembrar as palavras de Alain Badiou, por meio dos inúmeros semblantes e avatares que a todo instante são criados e “legitimados”. Todos esses aspectos exigem uma reflexão maior sobre o deslocamento do sujeito e os usos e as perfurações da linguagem e, por conseguinte, um olhar para uma poesia que “[...] nomeia a crise – a indica, a dramatiza como sentido do contemporâneo”.⁵²

O arquivo, portanto, está vivo e se conjuga com a memória e a amnésia. Um novo olhar para o arquivo pressupõe novas práticas de busca e pesquisa, de colecionar os objetos ali contidos. A atenção, agora, está nas sobras, no olhar do espectador, na sua singular “partilha do sensível”, que abre espaço para novos olhares e novos usos. Ao lado do ordenamento, da sistematização – daquilo que é racionalizado – há sempre uma sobra, uma dobra, e é nessa espécie de intervalo que se concentra a atividade de Caproni, nas dobras da linguagem, na dobra de seus significantes, nas dobras entre tradição e infração. É, justamente, essa sobra capaz de promover, naquela experiência singular, o rearranjo dos objetos e dados.

⁵¹ M. Siscar, *Poesia e crise*, 2011, p. 9.

⁵² *Idem*, p. 10.

É o jogo dos tempos, como aponta Raúl Antelo, que deve ser privilegiado, um campo onde as linearidades do tempo e da história passam a ser substituídas pelas circularidades e pelas espirais.⁵³ Os pormenores são essenciais nesse movimento que não se apresenta mais por meio de uma linearidade, com um início e um possível fim. Pensando a circularidade, enxergar o texto como arquivo é tão ou mais importante do que identificá-lo dentro do próprio arquivo. Há um movimento de dentro para fora e de fora para dentro. O texto faz parte do arquivo, mas também, o próprio texto é um arquivo. É, portanto, fundamental “pensar o sentido a partir do retorno cíclico de uma ausência”, esse nada que vai se delineando na poesia caproniana “Vazio das palavras / que escavam no vazio vazios / monumentos de vazio”, para retomar versos já citados.

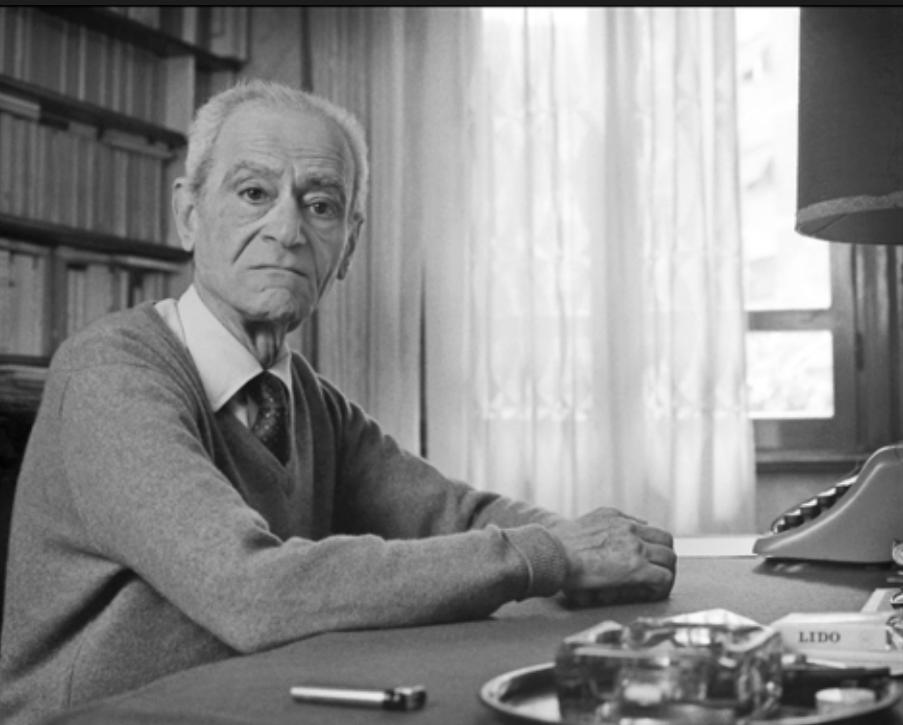
Esse manusear a língua, o seu esgarçamento, faz com que Caproni perceba – inclusive por meio do exercício tradutório – que, mais do que inventar, o poeta escava. A relação com o que está ao seu redor é mais do que intensa, sem necessariamente ser totalmente revelada, passando muitas vezes pelo filtro do estranhamento. O espaço, como diz Jean-Luc Nancy, não é mais propriamente dimensionável: a terra se reduz a um ponto, a um ponto que é sem dimensões. E é a partir desse ponto inicial, sem uma origem definida, que a experiência é fundamental para o ser singular-plural. Pensar a palavra *esgarçada* é, portanto, pensar essa comunidade nua da qual faz parte o ser singular-plural, cuja essência aponta para uma multiplicidade, para contato com o fora. Ao longo de seu percurso, Caproni se coloca no descompasso da experiência, do eu, na lacuna/fratura dos ritmos existenciais, temporais, espaciais e linguísticos.

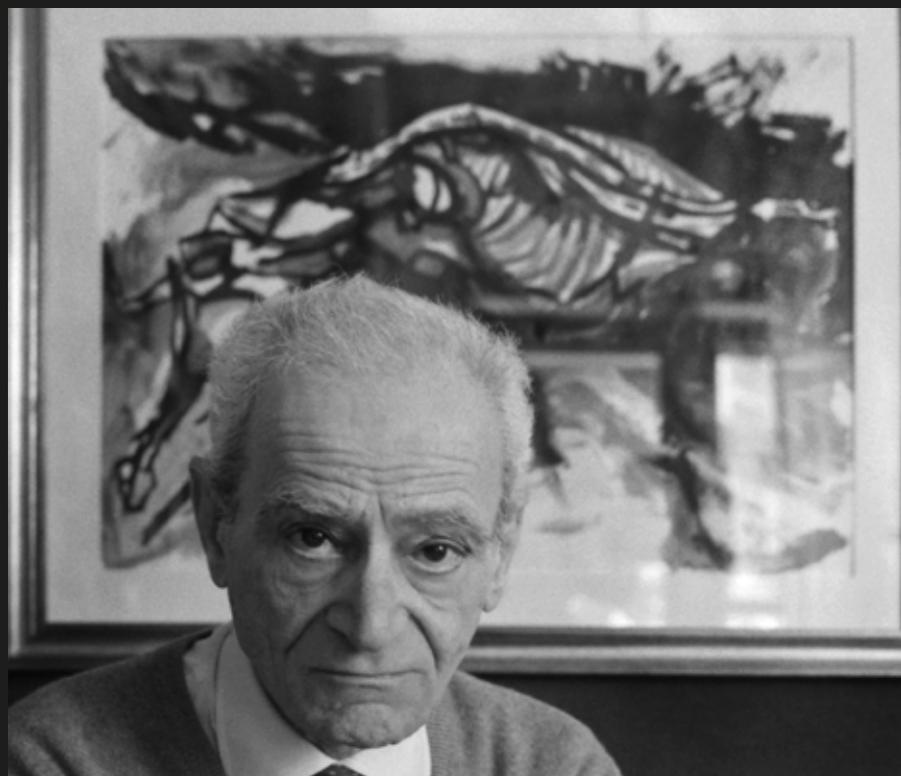
⁵³ R. Antelo, “O tempo do arquivo não é o tempo da história”, in E. M. de Souza; W. M. Miranda (Orgs.), in *Crítica e coleção*, 2011, p. 155-175.

⋮ Dossiê Giorgio Caproni

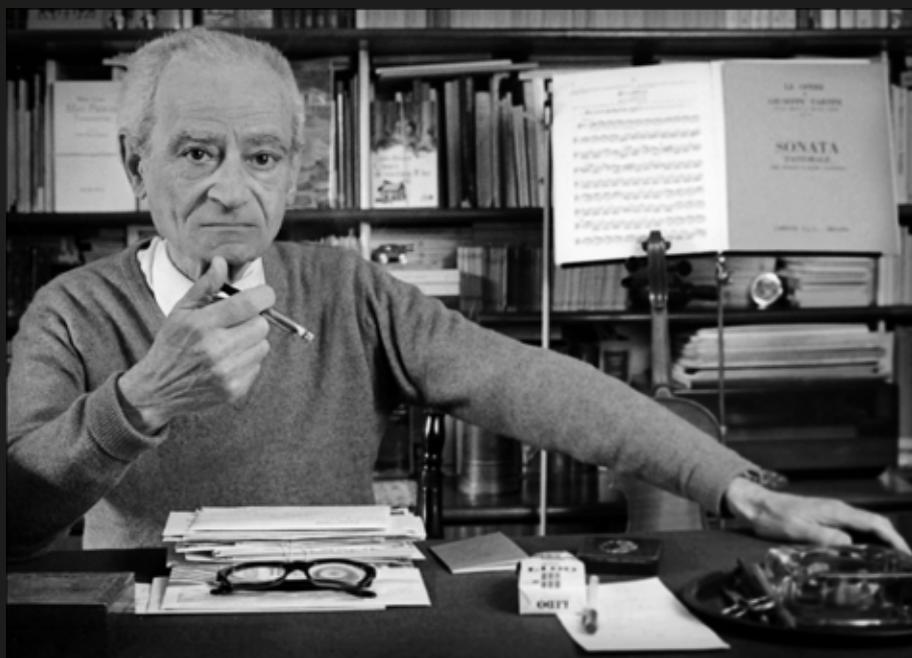
por Dino Ignani











Quando nell'aprile del 1985 andai a casa di Giorgio Caproni per fotografarlo ero ancora molto giovane. Avevo saputo della sua riservatezza, del suo essere schivo. Suonai alla porta sopraffatto dall'ansia.

Mi fece entrare nel suo studio, mi volle offrire una sigaretta – una Lido – e mentre fumavamo volle sapere perché avevo deciso di fotografare i poeti, da dove era scaturita quell'idea. Intanto io preparavo la macchina fotografica, il cavalletto e la lampada con l'ombrello da ritratto per creare la luce diffusa. L'ombrello lo aveva incuriosito e così mi fece qualche domanda tecnica. Fumare, preparare l'apparecchiatura e le sue domande mi avevano nel frattempo tranquillizzato. Mentre lasciava che scegliessi io gli scorci del suo studio da usare nelle inquadrature mi raccontava dei dipinti che erano appesi alle pareti. Nello stanza c'erano un violino e un leggìo con uno spartito. Ovviamente volli fotografarlo lì vicino e mentre spostavo la lampada e il cavalletto mi raccontava del suo interesse per la musica. Scattai un unico rullo con la Hasselblad, nel formato 6 x 4 cm., quindi sedici fotografie.

In quell'ora e mezza passata insieme si era creata una rilassata cordialità. Mi disse che gli avevo fatto venire in mente il cameriere andaluso (a quei tempi portavo un orecchino, un cerchietto d'oro) che aveva descritto nella poesia *Saint-Honoré*, pubblicata nel libricino *Erba francese*. Me lo donò con una dedica.

Saint-honoré

Al Vieil Écu...

Il giovane

cameriere andaluso
e il suo orecchino d'oro...

Il vociò

non più forte del suono
delle posate...

Io

e la soupe aux choux al canto
d'un chitarrista...

E accanto,

la coppia di Thionville che, chiesto
il sale, regala
una borsa a Silvana.

Tutto è qui e ora.

Tutto

è già storia lontana.

Quando, em abril de 1985, fui à casa de Giorgio Caproni para fotografá-lo, eu ainda era muito jovem. Sabia do seu caráter reservado, e do seu ser tímido. Toquei a campainha, dominado pela ansiedade.

Fez-me entrar no seu escritório, ofereceu-me um cigarro – um Lido – e, enquanto fumávamos, quis saber por que eu tinha decidido fotografar poetas, de onde tinha vindo essa ideia. Eu ia preparando a máquina fotográfica, o tripé, a luz e a sombrinha de retrato para criar uma luz difusa. A sombrinha tinha atizado sua curiosidade, e ele fez algumas perguntas técnicas. Fumar, preparar o equipamento e suas perguntas foram, nesse meio tempo, me tranquilizando. Enquanto ele deixava que eu escolhesse as partes do escritório para usar nos enquadramentos, falava-me sobre as pinturas que estavam penduradas nas paredes. Naquele cômodo havia um violino e uma estante com uma partitura. Obviamente, eu quis fotografá-lo ali perto. Enquanto deslocava a luz e o tripé, me falava da sua relação com a música. Tirei um filme inteiro com a Hasselblad, no formato 6 x 4 cm, portanto, dezesseis fotografias.

Naquela hora e meia passada juntos, criou-se uma relaxada cordialidade. Disse-me que eu o havia feito se lembrar do garçom andaluz (naquela época eu usava um brinco, uma argolinha de ouro) que tinha descrito no poema “Saint Honoré”, publicado no livreto *Erba francese*, que me doou com uma dedicatória.

Saint-honoré

No Vieil Écu...

O jovem

garçom andaluz
e seu brinco de ouro...

O vozerio

não mais forte do som
dos talheres...

Eu

e a soupe aux choux ao canto
de um guitarrista...

E ao lado,

o casal de Thionville que, perdido
o sal, doa
uma bolsa a Silvana.

Tudo é aqui e agora.

Tudo

é já história longínqua.



Escutas, destroços e restos rangentes¹

A língua tem indicado inequivocadamente que a memória não é um instrumento para a exploração do passado; é, antes, o meio. É o meio onde se deu a vivência, assim como o solo é o meio no qual as antigas cidades estão soterradas.

(Walter Benjamin)

Pensamento triste:
a história não existe?...

(Giorgio Caproni)

A epígrafe escolhida para abrir essa reflexão sobre a precariedade do homem contemporâneo ou, melhor dizendo, sobre seu caráter residual, a partir de uma interlocução que, à primeira vista, pode parecer inusitada, por propor uma leitura operante de textos de Giorgio Caproni e de Georges Didi-Huberman, já aponta para algumas questões. Essas são as palavras iniciais de um curto, mas bastante significativo, texto de Walter Benjamin, que alerta para o modo de como pensar e se relacionar com a memória. Os termos língua, memória e meio são aqui essenciais e não podem ser desassociados, pois juntos constituem uma verdadeira e imbricada malha. A memória é sem dúvida um elo com o passado, mas, justamente, como diz Benjamin, não é um instrumento capaz de capturá-lo, fixá-lo.

¹ Como na primeira versão deste texto, gostaria de lembrar o nome de um amigo, pelas nossas afinidades eletivas: Giorgio De Marchis.



Ela não é essa ferramenta mecânica, automatizada capaz de conseguir “resgatá-lo”, “segurá-lo”, enfim “apreendê-lo”, não é uma maquinaria que dá conta de controlar o acesso a algo que já aconteceu. “Pois um acontecimento vivido é finito, ou pelo menos encerrado na esfera do vivido, ao passo que o acontecimento lembrado é sem limites, porque é apenas uma chave para tudo o que veio antes e depois.”² Ela não é, portanto, um instrumento do qual é possível se servir, como muito bem pontua Benjamin. A memória pertence ao espaço da labilidade, como, por sua vez, apontou em vários poemas Giorgio Caproni, mesmo em seu primeiro livro (ainda juvenil), cujo título emblematicamente é *Como uma alegoria* (1936). O campo da labilidade sugere outros termos tais como embaçado e permeável, que atravessam a escritura do poeta italiano, entremeada de imagens significativas, por exemplo a da névoa, uma das mais apontadas pelas crítica. Nesse sentido, outro título, talvez mais contundente por estarmos no plano poético, é *Ficções* (1941), seu terceiro volume de poesia, que para um atento leitor poderia remeter ao título homônimo de Jorge Luis Borges *Ficciones* (1944), como bem lembra Caproni em mais de uma ocasião:

O meu *Gradus Parnassum*, como dizia, durou bastante, mesmo não tendo renegado o valor das minhas primeiras tentativas que são, dizem, uma espécie de frescor de sentido, mas no seu interior já se sente o tormento do tempo que escapa, da labilidade, das ficções. Aludindo justamente a essa impenetrabilidade do real, havia intitulado o primeiro livro *Como uma alegoria* e não deve ser esquecido que com *Ficções* havia antecipado Borges em quase uma década.³

Numa outra entrevista, Caproni declara a obsessão de tentar “agarrar” o real, caso exista, ou a verdade, mas como transparece na sua

² W. Benjamin, “A imagem de Proust”, in *Magia e técnica, arte e política*, 1994, p. 37.

³ “Il mio *Gradus Parnassum*, come ti dicevo, è durato parecchio, anche se non ho mai rinnegato il valore delle mie prime prove che sono, dicono, tutte freschezza di senso, ma dentro vi si sente già il tormento del tempo che fugge, della labilità, delle finzioni. Alludendo proprio a questa imprevedibilità del reale, avevo intitolato il primo libro *Come un'allegoria* e non va dimenticato che con *Finzioni* avevo anticipato Borges di qualche decennio.” In G. Caproni, *Il mondo ha bisogno di poeti*, op. cit., 2014, p. 322. Mas ver também as páginas 170, 179, 185, 388, 398 e 448.

escritura há algo que sempre escapa, concretizando ainda mais a imagem de uma trama escorregadia, ou melhor, carcomida. Um detalhe menor – mas nem tão menor assim – determinante para entender essa relação do poeta com a memória, que o aproxima das discussões benjaminianas, é o fato de Caproni, na década de 1950, a pedido de Natalia Ginzburg, ter traduzido para a Einaudi *Il tempo ritrovato* [O tempo redescoberto], de Marcel Proust.

Para retomar, então, a epígrafe, a memória não sendo um objeto funcional e instrumental, é um meio, isto é, é o espaço em que algumas operações são ativadas e outras desativadas. É, justamente, nesses movimentos cuja trama se mostra, desde seu início, carcomida, corroída, ruvinhosa – “as colmeias da memória” – que outros movimentos se potencializam. Essa trama, que em nada é linear, se apresenta como um complexo emaranhado de vivências e fios esgarçados, cuja porosidade é inevitável e, ao mesmo tempo, fundamental; aqui “os movimentos da reminiscência, não mais isoladamente, com imagens, mas informes, não visuais, indefinidos e densos, anunciam-nos um todo, como o peso da rede anuncia sua presa ao pescador”.⁴ Assim, os solos da memória podem ser imensos “parques” arqueológicos, como pode acontecer com os solos de certas regiões que guardam em seus extratos e camadas as histórias de diferentes civilizações e culturas que por lá passaram e deixaram seus rastros. O título desse fragmento benjaminiano é, então, “Escavando e Recordando”, nada menos significativo! O termo escavar nos conduz à arqueologia, portanto, como acenado antes, a memória é algo de arqueológico. Não se encontra na superfície, é preciso arranhar, perpassar, chegar mais a fundo, escavando, até atingir as camadas mais internas, escondidas – ações que não pressupõem certa linearidade. Tal conjunto de gestos – uma abertura do *ethos*⁵ – não nos redimensiona num determinado ou longínquo passado, na verdade são os restos, as coisas e fragmentos encontrados que “adentram a nossa vida”.⁶

⁴ W. Benjamin, “A imagem de Proust”, in *Magia e técnica, arte e política*, 1994, p. 49.

⁵ “O que caracteriza o gesto é que, nele, não se produz, nem se age, mas se assume e suporta. Isto é, o gesto abre a esfera do *ethos* como esfera própria do homem.” In G. Agamben, “Notas sobre o gesto”, in *Artefilosofia*, 2008b, p. 12-13.

⁶ W. Benjamin, *Passagens*, 2009, p. 240.

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 [...] 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.⁷

Ações, episódios, situações, acontecimentos que deixam marcas, formam urdiduras, teias, indícios de histórias pessoais e coletivas, que vão sendo tecidas e esquecidas, por meio *da* e *na* nossa língua, que também se revela pessoal e coletiva ou, se preferirmos, singular-plural. Língua, traço humano, sempre em forte tensão, espaço de deslocamentos e descentralizações e comunicabilidades. É por meio dela que nos comunicamos, nos expomos, e, ao mesmo tempo, nos diferenciamos e também sofremos mudanças – dimensão primeira de um viver em comunidade. É nela e por ela, então, que os fragmentos, as percepções relativas à memória podem tomar “corpo” em uma possível expressão.

Escavar é, portanto, preciso para recordar. A memória não é algo modelado, formatado, configurado, pronto para ser entregue ao “consumidor” ou usuário. A memória pressupõe construções, apagamentos, escolhas, leituras de alguns rastros, mas também versões e tensões. Nesse sentido, algumas perguntas podem ser colocadas: como olhar para os vestígios do passado? Para uma simples ruína ressemantizada no presente por meio de dispositivos? Ou para uma outra ruína que esteve sempre ali mas veio à luz recentemente? Ou ainda para uma outra que diante de um olhar mais sensível recebe novas percepções e leituras? O presente ensaio propõe fazer uma leitura de tais relações nos processos de escavação compreendidos e colocados em ação por Georges Didi-Huberman e Giorgio Caproni. O movimento da viagem, a sua concretização, realização e implicações é apenas a parte inicial de um tênue fio que, num momento posterior, começa a ser tecido.

⁷ P. Peterle, “Tangenciando ‘ruinosamente’ Giorgio Caproni”, in P. Peterle, S. de Gaspari, *Arquivos poéticos*, 2015, p. 57.

Didi-Huberman, ao viajar para a Polônia, mais precisamente para o complexo de Auschwitz-Birkenau, reencontra espaços da memória coletiva do século XX e espaços da memória pessoal: “este lugar na minha história familiar, meus avós, mortos aqui mesmo, minha mãe, que perdeu toda a faculdade de tocar no assunto, minha irmã, que amou a Polônia numa época em que eu não podia entender, meu primo que ainda não está preparado, imagino, para essa espécie de encontro frontal com a história”.⁸ Como ele mesmo afirma, é “um encontro frontal com a história”, caminhar e vagar por esse espaço da dor e da tortura, rodeado por grandes árvores não é fácil, mais do que um encontro com a história, trata-se de um encontro com o que aquela história traz, significa, como, enfim, é lida por aquele que adentra pelos portões desse complexo da barbárie. Não se pode ficar imune ao passar pelo leve e vazado arco – de peso incalculável – cujas letras desenham a inscrição: “*Arbeit macht frei*” [O trabalho liberta]. Durante o caminhar, o olhar do historiador da arte capta algumas imagens, as registra por meio de uma lente fotográfica. Imagens simbólicas dos inúmeros encontros de tempos e de histórias que esse singelo (complexo e doloroso) gesto do caminhar provoca e faz operar.

Caminhei por entre as bétulas de Birkenau durante um belo dia de junho. O céu opressivo. Fazia calor, toda a natureza em flor: inocente, prolífica, obstinada em seu trabalho de vida. Enxames de abelhas vojavam em meio às árvores [...] Qual a consequência dessa luz para o meu olho que procurava? Qual a consequência para o meu olho que, deixando de procurar, fitou o solo ou se voltou para o remoto cimo das árvores?⁹

Caproni, por sua vez, morando em Roma desde 1939, em um dos vários retornos a Gênova, cidade por ele adotada, a vê (lê) no imediato pós-guerra com um outro olhar. Esse espaço da juventude, de amores, de descobertas, espaço também peculiar pela sua própria configuração geográfica, exprimido entre o mar e as montanhas, pelo qual caminha o poeta, passa a ser visto, lido e sentido de outra forma. Como se sabe, boa

⁸ G. Didi-Huberman, “Casca”, in *Serrote*, 2013, p. 132.

⁹ *Idem*, p. 102.

parte da cidade foi destruída com os bombardeamentos, e é nessa Gênova em escombros que Caproni desembarca. Se no caso de Didi-Huberman o deslocamento é feito para um espaço “desconhecido”, mas que contém os corpos dos avós, que marcou definitivamente a vida da mãe e de outros familiares, em Caproni esse deslocamento é um dos muitos feitos ao longo de sua vida (Roma-Gênova), portanto ele conhece muito bem esse território que está na sua poesia. Porém, nessa viagem, se defronta com um espaço outro, o da cidade destruída pela guerra, que marca e produz embates, proporcionando assim um outro olhar para algo que já lhe era conhecido. O olhar do poeta fixa o monumento dedicado a Eneias, localizado na *Piazza Bandiera*, uma das mais destruídas durante a guerra, não muito distante da estação de trem *Principe*.

Em relação à *Passagem [de Eneias]* acrescentarei, se puder interessar, que a ideia do poeminha me veio olhando o clássico monumentinho de Eneias que, com o pai nas costas e com o filho pela mão, estranhamente e curiosamente, após várias peregrinações, por Gênova acabou na *Piazza Bandiera*, ao lado da *Annunziata*, uma das praças mais bombardeadas da cidade.¹⁰

Didi-Huberman procura, mas depois de um determinado momento seu olho, como apontado no texto da citação, deixa de procurar e se deixar levar. Caproni a princípio não procura, é o encontro com esse monumento dedicado a Eneias que se transforma em acontecimento. Um dado em comum entre eles é o caminhar por esses espaços, ativando voluntária e involuntariamente o olhar para os pequenos detalhes dessas paisagens tão diferentes – ruínas da história do século XX. Não interessa aqui descrever na sua totalidade os cenários visitados, até porque tal tarefa seria uma falência. O corpo, aqui, não obedece a esquemas rígidos, a um caminho que já está definido e deve ser percorrido. Os corpos caminhantes de Didi-Huberman e Caproni, mesmo levando em consideração as inúmeras diferenças, obedecem a regras contingenciais que só podem existir à

¹⁰ “A proposito del *Passaggio* aggiungerò, se può interessare, che l’idea del poemetto mi nacque guardando il classico monumentino ad Enea che, col padre sulle spalle e il figlioletto per la mano, stranamente e curiosamente, dopo varie peregrinazioni, a Genova è finito in Piazza Bandiera presso l’Annunziata, una delle piazze più bombardate della città.” In G. Caproni, *L’opera...*, op. cit., 1998, p. 190.

medida que tais lugares interagem com os respectivos corpos (cheiros, vazios, imagens guardadas na memória...) promovendo uma espécie de corpo a corpo, em que o tempo histórico linear é suspenso.

“Os jogos dos passos moldam o espaço. Tecem os lugares”, e esse movimentar-se é também criar significados, “o caminhante transforma em outra coisa cada significante espacial”.¹¹ Tal transformação se dá porque a própria caminhada propicia suspeitas, permite transgressões, sugere riscos, e os passos delineiam percursos ímpares, inclusive interiores, constituídos por lacunas, buracos negros, singularidades. É uma espécie de leitura que vai se costurando à medida que os passos são dados. O conjunto desses passos se transforma nas mãos de um alegorista, pois com seu olhar “a coisa se converte em algo diferente, transformando-se em chave para um saber oculto. Para construir a alegoria, o mundo tem de ser esquarterado. As ruínas e fragmentos servem para criar a alegoria”.¹² Como já advertia Borges no primeiro prólogo, de 1935, de *Historia universal de la infamia*: “Ler, por lo pronto, es una actividad posterior a la de escribir: más resignada, más civil, más intelectual”.¹³ Nesse sentido, como aponta Michel de Certeau, “Caminhar é ter falta de lugar”.¹⁴

Movimento I

“Casca”¹⁵ é um texto curto composto por imagens e palavras. As imagens das fotografias feitas durante a visita ao complexo Auschwitz-Birkenau somam-se às lembranças, após o retorno, e sentimentos e percepções “registrados” durante as horas por aqueles espaços explorados. A esses tipos de registro soma-se um outro: os três pedaços de casca de bétula colhidos durante o caminhar. É desses três pedaços, ou melhor dizendo dessas três lascas de cascas de árvore, que vem o título do texto de Didi-Huberman. Parte do córtex, a camada que se compõe por células mortas, camada espessa que se torna cada vez mais áspera. Fragmentos retirados

¹¹ M. De Certeau, *A invenção do cotidiano 1*, 1994, p. 176, 179.

¹² W. Benjamin, *Origem do drama barroco alemão*, *op. cit.*, 1984, p. 40.

¹³ J. L. Borges, *Obras completas*, v. 1, 1974, p. 289.

¹⁴ M. De Certeau, *A invenção do cotidiano 1*, *op. cit.*, 1994, p. 176, 179.

¹⁵ G. Didi-Huberman, “Casca”, in *Serrote*, *op. cit.*, 2013, p. 98-133.



do seu lugar de origem, que continuam remetendo a esse lugar, sem mais a ele pertencerem totalmente. Essas três lascas de cascas são certamente resíduos, restos, ruínas da memória de um passado recente do século XX, de uma parte da história familiar e pessoal e, agora, também dessa viagem.

Pedaços de casca de árvore, restos, objetos do comum, do cotidiano, todos sabemos o que é uma árvore, mesmo que não seja necessariamente uma bétula. Todavia, tais pedaços vão muito além de lascas de cascas de bétulas, carregam significados múltiplos, tempos variados que se entrecruzam – é preciso certo grau de insônia, de ruminação como aponta Nietzsche, em uma de suas *Considerações Extemporâneas*. A história como potencialidade é a-histórica. Vestígios sim da viagem realizada e enfrentada, lascas de um passado, lascas, diz Didi-Huberman, de tempo – poderíamos acrescentar de *tempos* –, ativadas e potencializadas quando colocadas sobre uma folha em branco. O que seria essa folha em branco? Talvez uma alegoria das possíveis significações? A folha em branco é, portanto, o vazio que olha para aquele que fez essa espécie de montagem: a folha em branco e as cascas sobre ela.

Coloquei três pedacinhos de casca de árvore sobre uma folha de papel. Olhei. Olhei, julgando que olhar talvez me ajudasse a ler algo jamais escrito. Olhei as três lascas como as três letras de uma escrita prévia a qualquer alfabeto. Ou, talvez, como o início de uma carta a ser escrita, mas para quem?¹⁶

A folha de papel de cor branca estava em branco, contudo à medida que esses elementos estranhos à folha são colocados sobre ela, as lascas, uma linguagem ia se constituindo. É um movimento mais do que significativo, pois o espaço em branco é manchado pela cor escura das cascas, há a tentativa de uma elaboração qualquer, de um tipo de escrita. Didi-Huberman, ao realizar essa “arrumação”, ou melhor, essa montagem, observa, observa, observa... olha para aqueles restos fruto do seu deslocamento físico – a viagem –, fruto também da exploração por aqueles espaços, percebe que há ali algo, que chama pela sua atenção e pelo seu olhar.

¹⁶ *Idem*, p. 99.



Percebo que as dispus sobre o papel branco involuntariamente na mesma direção que segue minha língua escrita: toda “carta” começa à esquerda, ali onde enfiei minhas unhas no tronco da árvore para arrancar a casca. Em seguida, desdobra-se para a direita, como uma corrente funesta, um caminho acidentado: desdobramento estriado, tecido da casca precocemente rasgado.¹⁷

Montagem que recupera o balé da escrita: “na mesma direção que segue minha língua”. Há algo, então, ali. É uma escrita que quer se realizar (uma exigência), a língua do historiador da arte já colhia os sinais daqueles objetos carregados de histórias e significações. Didi-Huberman, à medida que os ordena, como se estivesse escrevendo já coloca em operação uma série de ações. Essas cascas de bétulas pertencem àquelas árvores do campo, mas agora também pertencem e são resíduos da experiência tida com aquele deslocamento. A violência com a qual é descrita a ação de retirada desses pedaços é proporcional à intensidade daquela experiência: “enfiei minhas unhas no tronco da árvore para arrancar a casca”. E ainda, essa construção que agora se realiza sobre a folha em branco já havia iniciado no instante desse contato físico das unhas “perfurando” partes daquelas árvores, testemunhas silentes do passado. Uma carta por escrever se abria no porvir das lascas. O caminho é sim acidentado. Toda a descrição nas últimas duas linhas da citação acima, que tratam do ato de arrancar esses pequenos pedaços de córtex, é a continuação do início dessa escritura, cujo procedimento é o “desdobrar-se”, primeiro um menor, que é o que parece contorcer-se e estar se abrindo, depois um outro e, enfim, um pedaço maior.

¹⁷ *Idem, ibidem.*

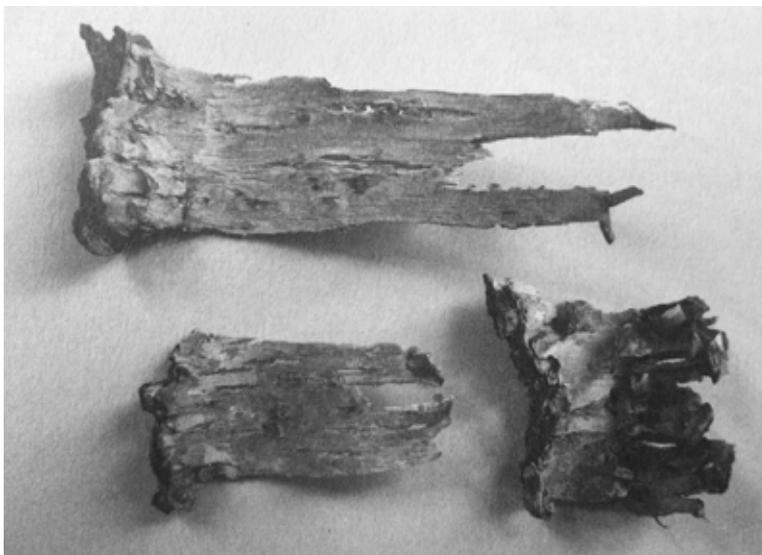


Figura 1 – Reprodução da imagem de uma das fotografias de “Cascas”.¹⁸

Vemos aqui três lascas arrancadas de uma árvore, há algumas semanas, na Polônia. Três lascas de tempo. Meu próprio tempo em lascas: um pedaço de memória, essa coisa não escrita que tento ler; um pedaço de presente, aqui, sob meus olhos, sobre a branca página; um pedaço de desejo, a carta a ser escrita, mas para quem?¹⁹

A ação de arrancar essas cascas do tronco da árvore já lhes dava algum significado, mesmo que ele ainda não fosse muito claro. Os desdobramentos se iniciam quando a unha entranhada no tronco retira, descarnificando-o, esses pedaços de bétulas²⁰ que só poderiam ser

¹⁸ *Idem*, p. 98.

¹⁹ *Idem*, p. 100.

²⁰ “Bétulas de Birkenau: foram as próprias árvores – “bétulas” é *Birken*; “bosque de bétulas”, *Bikerwald* – que deram nome ao lugar que os dirigentes do campo de Auschwitz julgaram por bem, como é sabido, dedicar especificamente ao extermínio das populações judaicas na Europa. Na palavra *Birkenau*, a terminação *au* designa literalmente a pradaria onde crescem as bétulas, sendo portanto uma palavra para o lugar como tal. Mas seria

desiguais, carregados de tempos. Como tentar ler algo por meio delas? O que essas cascas “dizem” quando o olhar de Didi-Huberman as foca sobre a página em branco? Memória, desejo, carta são termos fundamentais no fragmento mencionado acima. Três pedaços desiguais, retirados de um mesmo local, que inscrevem uma possível história, paralela àquela da história que se quer oficial, por meio de uma estrutura que impõe um percurso modular e serial, com o qual se depara Didi-Huberman. Tal ordem de visitação, imposta aos visitantes, como qualquer outra cadeia de eventos ou qualquer arquivo, com seus arcontes, é excludente. Nesse sentido, é importante lembrar que quando as lascas de tempos são rearranjadas, num processo de montagem, na superfície da página branca, as regras são outras, há histórias que estão por vir. O gesto de arrumar esses três pedaços, ao mesmo tempo, é também um gesto do embaralhar, do mesclar e do fazer confluir, pois o branco da folha, agora, é menos branco, há sombras, espaçamentos, inscrições que vão delineando uma espécie de escrita.

Didi-Huberman segue as indicações, as tabuletas de orientação e advertências, feitas para o visitante que adentra nesse complexo de barbárie, agora complexo de cultura, que marcou todo o século XX. É a manhã de um domingo, bem cedo, um momento em que tudo parece ainda estar anestesiado, como se o tempo estivesse suspenso:

Cheguei ao complexo de Auschwitz-Birkenau num domingo de manhã, bem cedo, num horário em que a entrada ainda é livre – adjetivo estranho, pensando bem, mas que dá sentido à nossa vida de cada instante, adjetivo do qual deveríamos saber desconfiar quando o lemos em letras explícitas demais, por exemplo no ferro batido do famoso pórtico *Arbeit macht frei* – mas precisamente, num horário em que ainda não é obrigatório fazer a visita sob a batuta de um guia. As catracas metálicas, idênticas às do metrô, ainda estavam abertas. As centenas de fones de ouvido, ainda conectados nos consoles. O corredor “Deficientes”, ainda fechado.

também – já – uma palavra para a própria *dor*, como observou um amigo com que eu trocava ideias a respeito: a exclamação *au!*, em alemão, corresponde à interjeição mais espontânea do sofrimento, como *aïe* em francês ou *ai!* em português. Música profunda e não raro terrível das palavras pesadamente investidas de nossas assombrações. Em polonês, diz-se *Brzezinka*.” *Idem*, p. 101.



As tabuletas nacionais – *Polki, Deutsch, Slovensky* –, ainda guardadas nas prateleiras.²¹

Uma suspensão sim, pois Didi-Huberman, de algum modo, suspende o percurso obrigatório fornecido pelo museu, que muito provavelmente vai explicar coisas desnecessárias – muitas delas já sabidas – e repetir o que está escrito nos textos dos painéis ou em algumas legendas. Uma história contada que faz parte, de algum modo, de nós, mas que nos é imediatamente afastada – até retirada – porque não há tempo para ser percebida e sentida. O ritmo da visita, que é normalmente paga e só pode ser feita com o guia, é frenético, sem contar a massa de pessoas que vão e vêm em grupos. O contato com a história é completamente mediado e “controlado”. Poder-se-ia perguntar: que contato é esse? Parece ser aquele com uma história fria, que nos pertence e, ao mesmo tempo, nos é tão distante. Uma história de fatos, um encadear-se de acontecimentos que apaziguam esse contato e anestesiaram o olhar do visitante.

Com a possibilidade de suspensão dessas amarras (cujas consequências podem ser desastrosas), Didi-Huberman percebe como o contato com o real queima, arde, para recuperar Alain Badiou, deixando profundas marcas. Porém, o olhar atento e arqueológico do historiador da arte percebe a diferença entre esses dois tipos de caminhada: um com sentido obrigatório, cuja preferência é o voo rasante, a superfície (“a flechinha verde na parede depois da catraca, intimando a não desviar do sentido obrigatório”²²), e o outro cujo sentido é dado, justamente, pelos passos, pelo sentir o lugar, por aquilo que ele conserva e “fala” e “se deixa falar”. É, justamente, nesse “se deixa falar” que o olhar de Didi-Huberman penetra colhendo indícios para uma futura carta ou narrativa (as cascas, as fotografias, as percepções e sensações). Seus passos, para retomar as reflexões de Michel de Certeau, vão tecendo esse lugar que não pode ser igual para todos, como pretende o percurso obrigatório e com guia – mesmo sabendo que esses mecanismos de controle são falhos. As fotos da Figura 2, a seguir, não fazem parte de “Cascas”, mas permitem uma ideia mais clara desses dois caminhares:

²¹ *Idem*, p. 103.

²² *Idem*, *ibidem*.





Figura 2 – Auschwitz-Birkenau.²³

²³ Fotos da autora, tiradas numa visita realizada em 2015.

É preciso silêncio para ouvir as vozes e sons que há por entre esses espaços. Birkenau, mais conservado por ter sofrido menos intervenções e reconstruções do que Auschwitz, de um certo ponto também menos procurado, pois à primeira vista pode parecer não dizer muito, é só sons no silêncio rodeado pelas bétulas, com as marcações das construções que praticamente não mais existem fisicamente, mas que continuam ali (à escuta), resíduos da barbárie. Ao colocar-se num processo diferente daquele oferecido pelo percurso obrigatório, Didi-Huberman ativa uma série de ações internas que se entrecruzam e acompanham seus passos, e com isso passa a olhar detalhes imperceptíveis, às vezes não compreensíveis no imediato presente, mas fundamentais.

Eu caminhava rente aos arames farpados quando um passarinho veio pousar perto de mim. Bem ao lado, mas: do outro lado. Tirei uma foto, sem pensar muito, provavelmente tocado pela liberdade daquele animal que driblava as cercas. A lembrança das borboletas desenhadas em 1942, no campo de Theresienstadt, por Eva Bulová, uma criança de 12 anos que viria a morrer aqui, em Auschwitz, no início de outubro de 1944, possivelmente me veio à cabeça. Mas hoje, observando essa imagem, percebo uma coisa bem diferente: em segundo plano, corre o arame farpado eletrificado do campo, com o metal já escurecido pela ferrugem e disposto segundo uma “trama” bastante peculiar que não vemos no arame farpado do primeiro plano. A cor deste último – cinza-claro – sugere que foi instalado depois.

Compreender isso já me dá um aperto no coração. Significa que Auschwitz como “lugar de barbárie” (o campo) instalou os arames farpados do fundo nos anos 1940, ao passo que os do primeiro plano foram dispostos por Auschwitz como “lugar de cultura” (o museu) bem mais recentemente. Por que razão? Seria para orientar o fluxo dos visitantes, empregando o arame farpado como “cor local”? Ou para “restaurar” uma cerca degradada pelo tempo? Não sei. Mas sinto claramente que o passarinho pousou entre temporalidades terrivelmente disjuntas, duas gestões bem diferentes da mesma parcela de espaço e de história. Sem saber, o passarinho pousou entre a barbárie e a cultura.²⁴

²⁴ G. Didi-Huberman, “Casca”, in *Serrote*, *op. cit.*, 2013, p. 106.



Figura 3 – Reprodução da imagem de uma das fotografias de “Casca”.²⁵

Não é uma coincidência que, nas últimas páginas de “Casca”, Didi-Huberman evoque o mesmo texto benjaminiano da epígrafe. Aqui, as esferas de estudioso, pesquisador, autor de livros sobre a questão do olhar e da sobrevivência não são e não podem ser separadas da esfera privada e íntima. Essas lascas, esses restos, o chão rachado, fissurado, ferido, varado, a parede refeita com compensado, falam da “solução final”, que exterminou milhares de judeus, nesse espaço que agora, anacronicamente, recebe milhares de turistas que tentam fotografar o horror ou o que dele resta ou é reconstruído, por meio das inúmeras placas informativas e dos percursos estabelecidos, nos quais há sempre a indicação de um limite, que controla o andar e vagar. Da mesma forma que muitos turistas não prestam atenção ao solo e às lascas, Auschwitz, indaga Didi-Huberman, pode ter esquecido seu “próprio lugar, para constituir-se como um lugar fictício destinado a lembrar Auschwitz”.²⁶ E mais adiante, ele nos lembra e adverte: “[...] olhamos o que resta para ver, ali onde quase tudo foi destruído[...]”.²⁷

²⁵ *Idem, ibidem.*

²⁶ *Idem, p. 108.*

²⁷ *Idem, p. 109.*

O que me interessa neste trabalho é pensar como a técnica da montagem e o olhar arqueológico, aquele que escava, possibilitam ao estudioso uma potencialidade de fazer combinações, como as diferentes e variadas imagens dos painéis de Aby Warburg, que só aparentemente juntavam coisas completamente díspares, imagens que dão forma a um arquivo aporético. A montagem como método, método criativo, que escapa às amarras da linearidade, das convenções e de certa lógica, está presente desde a primeira linha desse texto, quando Didi-Huberman ensaia-escreve, faz operar as lascas sobre a folha branca de papel. Há um movimento que se delinea: quatro elementos, três lascas e uma folha, organizados num modo e ritmo em que uma outra organização passa a se fazer necessária, a das fotos – para a qual é também requerida uma montagem.

Com efeito, são essas montagens que somadas às escavações lhe vão abrindo caminhos; um gesto semelhante ao do desempacotador das caixas da biblioteca. A transferência para a desordem caótica é o princípio básico desse fragmento de *Rua de mão única*, em que uma série de livros de uma biblioteca, contidos em caixas que são abertas, traz, à medida que vem à luz, histórias antes esquecidas e memórias adormecidas.²⁸ A memória, a biblioteca – nesse percurso a biblioteca de Borges é uma presença –, enfim, o arquivo, chamado em questão, não é aquele do acúmulo, no qual os dados passam por um tratamento de classificação, organização e vão sendo mantidos dentro de uma ordem sistêmica qualquer, que pela sua própria natureza, exclui outras possibilidades. Não se está pensando em *Funes*, também personagem borgeano, que aparentemente possui uma memória fantástica, impecável na lembrança de inúmeros detalhes, todavia, incapaz de se distanciar do dado em si e dar-lhe um significado. Funes o memorioso não escava, ele acumula e a informação que possui, provavelmente, não lhe serve: “Eu sozinho tenho mais lembranças que terão tido todos os homens desde que o mundo é mundo [...] Minha memória, senhor, é como um monte de lixo”.²⁹

²⁸ “Quantas coisas não retornam à memória uma vez nos tenhamos aproximado das montanhas de caixas para delas extrair os livros para a luz do dia, ou melhor, da noite. Nada poderia realçar mais a operação de desempacotar do que a dificuldade de concluí-la.” W. Benjamin, “Desempacotando a biblioteca”, in *Rua de mão única*, *op. cit.*, 1995, p. 234.

²⁹ J. L. Borges, “Funes, o memorioso”, in *Ficções*, 2007, p. 115.

É nesse sentido, portanto, que a arte da memória não se restringe a um mero inventário, uma lista completa e detalhada daquilo que pertence ao espaço do visível. É o reverso que interessa: o que não está visível, o que está, justamente, escondido pela luz intensa da visibilidade. Por isso a imagem do vagalume, releitura de Pier Paolo Pasolini,³⁰ é cara a Didi-Huberman; de fato, o vagalume é uma confluência entre claro e escuro. É, sobretudo, nesse sentido, em que são válidas as lições de Aby Warburg e Walter Benjamin que, *grosso modo*, podem ser sintetizadas no termo “deslocamento”. Deslocar, quebrar com a cadeia de eventos, rearranjar, montar, remontar, criar uma mesa na qual operar seja possível, fazendo dela um meio de conhecimento. É exatamente isso o que acontece com as cascas sobre a folha de papel, uma vez que são combinadas às fotografias. “A cada qual o seu álbum, poderíamos dizer.”³¹

Nesse percurso é inevitável não retomar as “Teses sobre o conceito de história”, o início dos fragmentos 5 e 6:

A verdadeira imagem do passado perpassa, veloz. O passado só se deixa fixar, como imagem que relampeja irreversivelmente, no momento em que é reconhecido. [...]

Articular historicamente o passado não significa conhecê-lo “como ele de fato foi”. Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo. [...]³²

Alguns pontos chamam a atenção nesse texto escrito à beira da Segunda Guerra. É possível perceber um movimento que permeia ambas as citações e faz com que o passado, na visão benjaminiana, não seja algo fixo. Pensar o passado implica lidar com reminiscências, com restos, com rastros, com formas despedaçadas, enfim, com imagens que perpassam e relampejam. Deslocamentos. As cascas das árvores, vestígio de uma

³⁰ Faz-se referência ao artigo de Pasolini publicado no jornal *Corriere della Sera*, em 1 fev. 1975, com o título “Il vuoto del potere in Italia” (“O vazio de poder na Itália”), mais conhecido como “L’articolo delle lucciole” (“O artigo dos vagalumes”), relido por Didi-Huberman em *Sobrevivência dos vagalumes*, 2011.

³¹ G. Didi-Huberman, “Cascas”, in *Serrote*, *op. cit.*, 2013, p. 131.

³² W. Benjamin, “Sobre o conceito de História”, in *Magia e técnica, arte e política*, *op. cit.*, 1994, p. 224.

experiência e de uma viagem, representam, sem dúvida, esse instante claro-escuro, em que tempos se encontram e podem ser ressignificados. “A história é objeto de uma construção cujo lugar não é o tempo homogêneo e vazio, mas um tempo saturado de ‘agoras’.”³³

Movimentos II

As cascas – restos – estão para o historiador da arte, assim como a estátua de Eneias, do século XVIII, atribuída a Francesco Baratta, está para o poeta italiano Giorgio Caproni. Eneias é o herói de Virgílio. Troiano, ele consegue fugir da guerra com os gregos, acompanhado do pai e do filho, vaga pelo Mediterrâneo até chegar à península itálica. Uma possível origem dos romanos e séculos mais tarde dos italianos que inicia com a forte marca de um semideus: Eneias, filho de Vênus e de Anquises. O perfil do herói, cuja “bravura” e força são legitimadas pelas batalhas enfrentadas, é confirmado pela provação da capacidade física, atrelada à dimensão moral e intelectual, imagem que é recuperada e usada à exaustão pelo maquinário de “invenção do cotidiano” fascista. Monumentalidade, império, potência eram imagens e sentimentos que aproximavam o sonho fascista³⁴ de um passado, contudo, impossível de ser recuperado. É nesse sentido que a imagem de Eneias como guerreiro, sobrevivente da guerra de Troia, é um germe importante para o suposto “império” fascista e, portanto, é retomado com tanta força. Há de se lembrar ainda que na década de 1930 foi comemorado o bimilenário do nascimento de Virgílio, com toda pompa e circunstância.

O perfil, portanto, de um Eneias que serve à engrenagem do Estado, cuja imagem e significação tem escopos bem precisos dentro de toda a estrutura do regime, é bem diferente daquela presente no título da coletânea de poemas *A passagem de Eneias* (1943-1955), na qual

³³ *Idem*, p. 229.

³⁴ Dentro da arquitetura da cidade de Roma, vários poderiam ser os exemplos citados, mas o mais emblemático é o complexo EUR (Esposizione Universale di Roma): um bairro inteiro projetado na metade da década de 1930 para a exposição que deveria celebrar o vigésimo aniversário da marcha sobre Roma. Os trabalhos, contudo, foram interrompidos com o início da guerra e só seriam concluídos no pós-guerra. Sobre a arquitetura fascista, ver o volume E. Gentile, *Fascismo di Pietra*, 2008.



já há a indicação de um movimento, que antes não era possível, pois a figura do herói era estática, congelada e, sobretudo, de representação. A guerra é um grande susto, um alarme, nas palavras de Luigi Surdich, que permeia versos, textos escritos para jornais e revistas e também alguns contos (“Il gelo della mattina”, “Giorni aperti” [O frio da manhã, Dias abertos], além de outros).³⁵ Os temas dominantes dessa poética, que tem na experiência da Segunda Guerra uma chave fundamental, colocada entre a “dramaticidade do evento e a impossibilidade de esquecê-lo”, são: a viagem, a despedida, o exílio e seus desdobramentos. O verso “guerra penetrada nos ossos”, de *A passagem de Eneias* (1956), é um sintoma, segundo Enrico Testa, de como

A guerra não é somente um fato histórico, mas, mesmo quando estiver longe no tempo, atuará nele, transformando-se em um modo de interpretar os fatos da vida; isto é, em uma alegoria da existência, por assim dizer. A violência da guerra vem, então, percebida como uma violência que marca e funda a existência do homem e não como um aspecto simplesmente transitório dos eventos históricos.³⁶

Em *A passagem de Eneias*, textos como “I lamenti” [Os lamentos], “Strascico” [Sequela] (“ouço as tramas / em ruína”³⁷), para não falar de “1944”, que com um título significativo traz em seus versos um episódio lacerante que é a cena de um fuzilamento, são mais do que emblemáticos para a compreensão de como a guerra como acontecimento histórico se torna existencial.

1944

As carroças do leite ai enquanto o sol
já quase espeta os cães. O que ensaca
a morte sobre o sílex no fragor

³⁵ A relação entre os contos e alguns poemas é um outro aspecto da obra de Caproni que mereceria um maior estudo. Para os contos, ver G. Caproni, *Racconti scritti per forza*, org. A. Dei, 2008. Sobre a narrativa de Caproni, ver M. Baldini, *Giorgio Caproni narratore*, 2009.

³⁶ E. Testa, *Cinzas do século XX...*, *op. cit.*, 2016, p. 80.

³⁷ G. Caproni, *L'opera...*, *op. cit.*, 1998, p. 112.



das garrafas que balançam? No rosto
já punge a folha do primeiro jornal
com sua acridez de chumbo – imensa a água
passa deserta no sangue a quem a um muro
encosta, e já à descarga uma lata
entre os cacos se abala. Oh amor, amor
que desastre é a alvorada! Dos portões
onde a primeira chave geme, oh amor
não fuja com o último tepor
noturno – não escanda esses sons
que aos meus dentes seu trêmido impõe.³⁸

O sol que espeta, o som estridente do balanço das garradas sacudindo nas carroças, a folha do jornal marcada pelo chumbo da tinta, e talvez também pelas notícias, são todos elementos preparatórios para os versos 8-9, quando a cena se concretiza, perfilada pela cesura do próprio verso: “a quem a um muro / encosta”. O sol inicial está em consonância com a alvorada que é um desastre, justamente, por ser o momento dos fuzilamentos.

Sem dúvida o termo “passagem” (ruínas invisíveis) nessa coletânea de poemas pode ser lido sob alguns aspectos, todavia, os elementos importantes nessa operação são aqueles que nos poderão fazer pensar as possíveis motivações de Giorgio Caproni, ao escolher e eleger o personagem de Eneias, que carrega consigo toda uma história de significações, e a releitura que o poeta propõe. Há um despojamento da retórica nessa ressignificação do herói virgiliano, agora, sozinho e no meio da catástrofe, do caos, é uma imagem, ao mesmo tempo, da perda, da insegurança e de certa esperança. Um momento desse processo de significação é um dos dísticos de “Ladainha”, último poema do livro de 1956: “Gênova de lamentos / *Eneias. Bombardeamentos*”.³⁹ A experiência da guerra é uma ferida que marca significativamente o percurso do poeta italiano, como se lê, anos mais tarde, em *Res Amissa*:

³⁸ G. Caproni, *A coisa perdida...*, op. cit., 2011, p. 107.

³⁹ *Idem*, p. 139.



Fatalidade da rima

A terra.

A guerra.

A sorte.

A morte.⁴⁰

E nas palavras de Surdich:

O da guerra é o acontecimento dominante, a vicissitude que sintetiza toda a vida do poeta. Em uma biografia não muito rica, como a de Caproni, a guerra é o *evento* por excelência, o evento absoluto, o evento de fundação da sua poesia, do momento em que o drama que mais radicalmente acomete sua existência e que invade historicamente e psicologicamente o poeta não se subtrai à transposição literária [...] Caproni sofre a desventura histórica também pela angústia da sua ameaça, para além do seu acontecer e das suas consequências, confiando a mistura de ânsia, sofrimento, reflexão, às várias formas da sua escritura.⁴¹

O solo é o início tanto para o historiador da arte quanto para o poeta, que uma vez lido e conjugado com outros elementos forma uma trama, que toma corpo e se movimenta, quando o olhar do arqueólogo entra em ação. Hoje, esse monumento dedicado a Eneias, feito em 1726 por Francesco Barata, um dos alunos da escola de Bernini, se encontra na *Piazza Bandiera*, ao lado da igreja *Annunziata*. É nos fundos de uma rua bem movimentada que leva à universidade, na parte de trás da lateral da Igreja Santissima Annunziata del Vastato, num espaço que virou

⁴⁰ “Fatalità della rima”: “La terra. / La guerra. / La sorte. / La morte.” G. Caproni, *A coisa perdida...*, *op. cit.*, 2011, p. 811.

⁴¹ “Quello della guerra è l'avvenimento dominante, la vicissitudine riassuntiva di tutta la vita del poeta. In una biografia non ricca di eventi qual è quella di Caproni, la guerra è l'*evento* per eccellenza, l'evento assoluto, l'evento fondativo della sua poesia, dal momento che il drama che più radicalmente investe la sua esistenza e che invade storicamente e psicologicamente il poeta non si sottrae alla trasposizione letteraria [...]. Caproni patisce la sciagura storica anche nell'angoscia del suo incombere, oltre che nel suo avverarsi e nelle sue conseguenze, consegnando la mescolanza di ansia, sofferenza, riflessione, alle varie forme della sua scrittura.” L. Surdich, “Gli anni di ‘bianca e quasi forsennata disperazione’”, in G. Caproni, *Il terzo libro e altre cose*, *op. cit.*, 2016, p. 89.



estacionamento de carros e *motorini*, é ali quase “enterrado” que está esse monumento.

Piazza Bandiera foi uma das zonas mais devastadas da cidade durante a Segunda Guerra: edifícios destruídos, ruína sobre ruína, e no meio daquele espaço desfeito e descaracterizado, a estátua tinha se mantido ilesa. Estátua migrante que, antes de chegar e se estabelecer ali, passou por várias outras praças, *Piazza Soziglia*, *Piazza Lavagna*, *Piazza Fossatello* e, em 1873, finalmente, *Piazza Bandiera*. Eneias não vagabundiou tanto em vida, dirá o poeta, quanto os genoveses fizeram com que ele vagabundiasse depois de morto. Passagens e paragens que compõem o movimento da história e seus platôs. No final da década de 40, já morando em Roma, é a junção da imagem de destruição dos edifícios e a inteireza da estátua que chama a atenção de Caproni. A estátua, assim como as cascas, é um início e um exercício de leitura e reflexão. Uma imagem que pulsa.

Giorgio Caproni olha, olha para aquele espaço familiar e, ao mesmo tempo, estranho. Há um incômodo que o faz escrever num curto espaço de tempo, entre o final de 1948 e 1949, uma série de artigos sobre esse monumento. Os títulos são “Monumento a Enea”, 20 de outubro de 1948, “Noi, Enea” [Nós, Eneias], 3 de julho de 1949, e “Un monumento amichevole: incontro con Enea” [Um monumento amigável: encontro com Eneias], 17 de dezembro de 1961.⁴² A partir dos títulos é possível perceber uma aproximação e uma apropriação do que é visto. Como muitos apontaram, Antonio Barbuto, Biancamaria Frabotta, Luigi Surdich, há um contínuo trabalho sobre essa imagem, que é também recuperada na segunda parte do poema *Versos*. Como aponta Adele Dei: “A escolha desse personagem, entre os menos frequentados pela imaginação literária contemporânea, depende da sua dolorosa piedade familiar e, ao mesmo tempo, da consonância com um percurso histórico e geracional

⁴² Franco Contorbia faz um estudo muito detalhado sobre esse conjunto de textos, privilegiando três pontos: 1) a relação dos textos de Caproni com outros textos que abordam a história dessa estátua; 2) a presença do imaginário de Eneias nos textos do poeta; 3) a reversibilidade entre a escrita em prosa e a poética. Ver Franco Contorbia, “Caproni in Piazza Bandiera”, in G. Devoto; S. Verdino (Orgs.), *Per Giorgio Caproni*, 1997, p. 215-228. Ver também M. Bettini, *Il passaggio d'Enea di Giorgio Caproni*, in L. Grecco, *Omaggio a Caproni*, 2003, p. 101-115; A. Baldacci, *Giorgio Caproni*, 2016, p. 51-80.



que toca de perto [...]”.⁴³ Na verdade, desde o primeiro texto, Caproni estabelece as bases para sua trajetória perante a estátua de Eneias quando se coloca a seguinte pergunta: “Mas para mim, o autor, importa para quê? Não se trata também de uma obra-prima nem de uma das muitas estátuas barrocas das quais o século XVII se adornou, e, com certeza, não é do ponto de vista artístico ou erudito que a minha comoção e a minha curiosidade são instigadas”.⁴⁴

Ao responder essa pergunta, de certa forma retórica, mas que serve na economia e estrutura do texto, Caproni fala de sua própria experiência, como sujeito-observador, diante daquela visão. Ele olha e olha para a estátua e para as ruínas dos prédios ao seu redor. A estátua também olha para ele, sobrevive às ruínas, está no meio delas, se mistura a elas. Num gesto similar ao de Didi-Huberman, ele encontra um espaço, parado na lateral da igreja, dividida ao meio pelas bombas e em reconstrução, e: “[...] ali pus-me a olhar o *meu* Eneias com a esperança que ele mesmo pudesse me dizer alguma coisa”.⁴⁵ Não é com base no escultor, ou na história daquela composição que Caproni arma seus textos, na verdade ele renúncia ao encadeamento dos acontecimentos e opta pela catástrofe, “[...] que acumula ruína sobre ruína e as dispersa a nossos pés”.⁴⁶ O poeta se coloca à escuta da estátua de Eneias. Escutar e ler são formas de atribuir significados, de descobri-los, de entrar em contato com outros. É um exercício, é uma complexa prática que nos remete aos livros já lidos, a inúmeras outras experiências e percepções que marcaram de alguma forma determinados percursos e permanecem numa espécie de silêncio-falante. Uma primeira observação factual

⁴³ “La scelta di questo personaggio, fra i meno frequentati dall’immaginazione letteraria contemporanea, dipende dalla sua dolorosa pietà familiare e insieme dalla sua corrispondenza con un percorso storico e generazionale che tocca da vicino [...]”. A. Dei, *Giorgio Caproni*, 1992, p. 91-92.

⁴⁴ “Ma a me, dell’autore, che importa? Non è del resto nemmeno un capolavoro né una delle tante statue barocche di cui si adornò il diciassettesimo secolo, e non è certo dal punto di vista artistico o erudito che la mia commozione e la mia curiosità vengono punte.” G. Caproni, “Monumento ad Enea”, *Prose critiche*, in *op. cit.*, 2012, v. 1, p. 316-317.

⁴⁵ “e lì mi misi a guardare il *mio* Enea con la speranza ch’egli stesso potesse dirmi qualcosa.” G. Caproni, “Noi, Enea”, in *idem*, p. 400.

⁴⁶ W. Benjamim, “Sobre o conceito de História”, in *Magia e técnica, arte e política*, *op. cit.*, 1994, p. 226.

é a identificação de um dano no monumento: Anquises tem um dos pés um pouco atingido; praticamente nenhum dano para essa estátua que se encontra no meio de uma praça destroçada. Diante das ruínas, portanto, acreditar e pensar num Eneias herói, símbolo de uma força que não existe mais (se é que já existiu), não é mais possível na leitura/escuta que Caproni começa a fazer:

Filho e pai, ao mesmo tempo, ele sofreu todas as cruzes e delícias que uma dúplice condição comporta. Digo Eneias menos herói do que homem, e ainda homem posto ao centro de uma ação suprema, a guerra, justamente no momento de maior solidão: uma vez que não podendo mais apoiar-se na tradição, ou seja no pai, já decadente, é ele que precisa de apoio, e não pode se apoiar na esperança, no por vir, ou seja, no filho ainda pequeno. Todavia, necessita de apoio.

Mas além disso, pensem: Eneias salvo por um milagre da destruição de Tróia, veio estar, com o seu dúplice precioso fardo, justamente, sob as bombas e os escombros de uma das mais bombardeadas e mal tratadas praças da Itália!⁴⁷

A imagem-Estado congelada na figura idealizada do herói passa a ser lida pelo seu reverso, pelas suas entranhas. No pós-guerra, diante de um país estilhaçado, não é possível pensar no fundador; diante dos escombros não é possível identificar uma ruína mais “fundadora” do que outra. Toda ruína é uma ruína, todo homem é um homem, um homem comum, que se vê diante de um passado que se vai, mesmo ficando, deixando rastros de um futuro incerto.

⁴⁷ “Figlio e nel contempo padre, egli sofferse tutte le croci e le delizie che una tale duplice condizione comporta. Dico Enea meno eroe che uomo e per di più uomo posto al centro d’un’azione suprema (la guerra) proprio nel momento della sua maggior solitudine: quando non potendo più appoggiarsi alla tradizione, ossia al padre ormai cadente è lui ad aver necessità d’essere sostenuto, tantomeno può appoggiarsi alla speranza, all’avvenire: ossia all’ancor troppo piccolo figlio, tuttavia bisognoso d’appoggio. Ma a parte questo, pensate: Enea scampato per miracolo dalla distruzione di Troia, è venuto a capitare col suo duplice fardello, proprio sotto le bombe e i calcinacci d’una delle più bombardate e tartassate piazze d’Italia!” G. Caproni, “Noi, Enea”, in *Prose critiche*, op. cit., 2012, v. 1, p. 399.



[...] No pulsar do sangue de teu Eneias
 sozinho na hecatombe, a quem tumesce
 o pé ossudo a fumaça carmesim
 e baixa que o lido estria – Eneias que no ombro
 um passado demolido tenta em vão
 salvar, e ao rufar de um tambor
 que é um muro desabado, pela mão
 ainda conduz tão grácil um futuro
 que não para em pé. No abrasar
 funéreo de uma fuga na areia
 que ainda queima de sangue, que ajuda
 pode dar-te o mar (a verde
 falena de teus faróis brancos) se com ele
 sentes de sobressalto que no ponto
 de extrema solidão chegaste
 mais exato e incerto de nossos anos foscos?

No ponto em que, arrastando o vermelho
 fanal de seu calcâneo, Eneias um pontal
 busca que ao lancinante olhar via mar
 possa dar outro solo – possa dar
 a seu semblante viúvo (de genitor,
 de filho – ao coração ofuscado
 príncipe aquitano), além das magras
 torres demolidas, o embarque esperado
 por quem não quer dobrar-se. E,
 na alvorada já nascida que apaga
 do teto aquele trânsito, não é
 com certeza um acordar a luz que aparece
 tímida na cal – o baço
 tremelicar do dia ainda verde, onde já um sol
 que custa a levantar afasta no imo também
 desses motores o pedido zumbir.⁴⁸

O pulsar do sangue no corpo de Eneias, presente no poema “Versos”, é um indício da vida no meio da catástrofe denunciada pelo termo “hecatombe”. O olhar observa e lê o monumento de Francesco Baratta como um entrecruzamento de tempos, da mesma forma que

⁴⁸ G. Caproni, *A coisa perdida...*, op. cit., 2011, p. 117-119.

as cascas e as fotografias. O passarinho, captado pela lente de Didi-Huberman, que pousou entre os arames farpados de 1940 e pós 1940, o “lugar da barbárie” e o “lugar da cultura”. É justamente esse aspecto, o das “temporalidades”, que a lente caproniana agora foca: o passado já está demolido, ou seja, só existe no escomburo, e o futuro pode ser grácil, mas “não para em pé”, como está na alegoria da leitura feita pelo poeta. As quatro fotografias a seguir, com diferentes ângulos e perspectivas, foram tiradas em junho de 2013, numa viagem à Gênova. Na primeira, Figura 4, a estátua aparece mais ao longe, o centro da imagem não é a estátua de Eneias, mas sim uma parte da rua por onde trafegam carros e *motorini* um pouco encoberta pela sombra causada pela lateral da igreja da *Annunziata del Vastato*. Por esse ângulo, é possível ver como a estátua que provoca e inquieta o poeta é relativamente pequena diante do espaço que a circunda e dos prédios ao redor. A desolação lida por Caproni, na figura de Eneias, “herói” solitário, parece estar captada nessa imagem. Desolação que, por um outro viés, também permeia a Figura 5, na qual a estátua do herói virgiliano, com toda a sua precariedade e fragilidade – apesar da dureza do mármore – parece competir com os varais de roupa das janelas vazios, com o letreiro de um supermercado, que a noite se ilumina, com a placa de trânsito. Todos elementos de uma modernidade que também sufoca.



Figura 4 – Rua com estátua de Eneias.



Figura 5 – Estátua de Eneias.

Na Figura 6 está evidente como Eneias carrega o pai Anquises nas costas e fatiga para conduzir o filho pela mão. A leveza dos movimentos e a delicadeza das roupas completa a dureza da pedra de mármore. As palavras de Anquises nada mais podem, como anuncia o quarto soneto de “Gli anni tedeschi”, em *A passagem de Eneias*: “Pastor de palavras, a sua voz o que pode?”. O passado visto como passado, como uma linearidade sequencial, não tem mais significado. O inteiro sistema no qual Eneias era o centro fundador do império desabou. Perceber essa alegoria significa interrogar-se, arriscar-se, olhar sem uma prescrição de significados. É essa estátua do século XVIII que permite a Caproni, na sua contemporaneidade, pensar a condição do homem; na qual a inteireza e a totalidade se apresentam como uma impossibilidade, e a precariedade passa a ser uma presença “real”.

Anquises não é mais uma referência, de certa forma até tranquilizadora (a figura do pai); na verdade, ele é uma força, mas que pode esmagar, ele escala o corpo de Eneias (como se vê nos detalhes das Figuras 6 e 7), é como se quase sufocasse o próprio filho, não lhe dando respiro. Ascânio, por sua vez, o filho de Eneias, como se vê na Figura 7, está um pouco à parte desse redemoinho, tem a cabeça voltada não na direção do pai e do avô, mas para o céu, como se esperasse, mesmo na precariedade e na desolação, algo. Eneias não o sufoca, aliás parece dar-lhe respiro, mas tenta guiá-lo pela mão. Um caminho, contudo, esse do porvir, que ainda não tem os passos já marcados e direcionados, até porque a condução da mão e a direção do olhar do menino não são coincidentes. É um caminho que será escrito pouco a pouco.



Figura 6 –Anquises escala o corpo de Eneias.



Figura 7 – Ascânio tem a cabeça voltada para o céu.

Como bem delinea Adele Dei, o personagem virgiliano, no final, revela-se muito pertinente tanto em relação ao momento histórico (o pós-guerra e a reconstrução) quanto em relação àquele pessoal e geracional do poeta. Um mito universal, redescoberto naqueles anos em toda Europa, e, ao mesmo tempo, um doloroso alter-ego. Uma alusão à mudança existencial, ao incerto e difícil caminhar por entre as ruínas.⁴⁹ Esses movimentos encenam formas de caminhar, formas de se perder para se achar. Fluidez e permeabilidade permitem perfurar o “muro da terra”, o solo benjaminiano, no qual estão encrustados elementos não vistos ou simplesmente esquecidos, mas que continuam rondando. Os detalhes infinitesimais, restos de árvores, fotografias de uma viagem, uma viagem na história, uma estátua, são limiares – janelas, portas –

⁴⁹ A. Dei, *L'orma della parola*, 2016, p. 58.

que proporcionam operações (viagens) em que tempo e espaço perdem a rigidez de seus significados. Há aqui uma forma de se relacionar que perpassa pelo sujeito, pelo sentir. Dirá Santo Agostinho, nas *Confissões*, ao tratar da memória:

Estes conhecimentos serão como que retirados num lugar mais íntimo, que não é lugar [...] como à voz que ressoa e logo passa, deixando nos ouvidos a impressão de um rasto que no-la faz recordar, como se continuasse a ressoar quando na realidade já não ressoa. Sucederia como ao perfume que, ao passar e desvanecer-se nos ares, afeta o olfato, donde transmite para a memória a sua imagem que se reproduz com a lembrança; como ao alimento que no estômago perde sabor, mas parece conservá-lo na memória; finalmente como acontece a qualquer objeto que o corpo sente pelo tato e que a memória imagina, mesmo quando afastado de nós.⁵⁰

Desse modo, como coloca Raúl Antelo, é deflagrado “o instante em que a sociedade descobre sua impossibilidade de constituir-se como ordem objetiva”. Não é um mero acaso que é justamente com esse livro *A passagem de Eneias* que a desconfiança na palavra, ou o questionamento da sua insuficiência, passam a desassossegar o poeta. A guerra invade o corpo, abala os sentidos, chega penetrar nos ossos, para lembrar um verso significativo desse volume; passa a ser uma chave de leitura da fragilidade da contemporaneidade e do próprio homem. Trata-se também da falência de muitas crenças e imagens construídas. A dissolução da ordem objetiva está mais do que presente na leitura de Eneias e nos textos poéticos, incluindo toda a “ateologia” caproniana até *Res Amissa*.

Não há mais fórmulas capazes de abrir mundos! O alfabeto essencial é outro, claridades e obscuridades, ramos secos, “ânimo informe” só resta o “poeirento prado”. Há uma fantasmagoria, uma espectralidade⁵¹ que é confirmada pela epígrafe milimetricamente pensada por Giorgio Caproni, retirada de Baudelaire, para a abertura de “Versos”: “A l’accent familier / nous devinons le spectre” [A uma voz familiar se adivinha a visão].⁵²

⁵⁰ Santo Agostinho, *Confissões*, 2001, p. 227.

⁵¹ F. R. Ludueña, *La comunidad de los espectros*, 2010.

⁵² C. Baudelaire, *As flores do mal*, 2006.

Se a cultura é um processo de transmissão e de recepção, há um problema aqui: o que é transmitido e como é transmitido? As formas escolhidas, os estilos, os modelos adotados não estão separados de uma posição – de um espaço que é ocupado ou que se pretende ocupar –, indicam, na sua complexidade, decisões éticas em relação a uma herança do passado. Warburg compreendeu e deixou como herança que a questão da transmissão e, logo, da sobrevivência é central, já que o conhecimento de um detalhe pressupõe o entendimento de um todo maior.⁵³ Um movimento na forma de uma espiral que tende a uma extensão do horizonte, como encenam Georges Didi-Huberman e Giorgio Caproni, nas suas experimentações. Mas, também poderia ser inserida aqui a caverna de Chauvet, no sul da França, descoberta em 1994, filmada em 2010 por Werner Herzog em *Cave of Forgotten Dreams*, cujas pinturas, apesar da distância temporal cerca de 30 mil anos, nos parecem muito próximas. A fenda estreita – acesso à caverna –, escondida pela natureza, deixou os pesquisadores e estudiosos caírem no desconhecido e, desde então, como testemunhado nas filmagens, o que essa equipe faz é desenvolver uma nova compreensão da gruta, usando a precisão dos métodos e aparelhagens científicas. Mas não só, como aponta um dos membros da equipe, entrevistado no documentário:

Mas não acredito que isso seja o objetivo principal. O objetivo primário é criar histórias para narrar o que acontecia no passado dentro da gruta.

[...]

Não saberemos nunca porque o passado está perdido. Não podemos reconstruir o passado. Podemos só pensar numa representação do que existe hoje.

⁵³ “Nessa perspectiva, em que a cultura é sempre vista como um processo de *Nachleben*, ou seja de transmissão, recepção e polarização, se torna também compreensível porque Warburg tivesse fatalmente de concentrar a própria atenção no problema dos símbolos da sua vida na memória social.” “In questa prospettiva, in cui la cultura è vista sempre come un processo di *Nachleben*, cioè di trasmissione, ricezione e polarizzazione, diventa anche comprensibile perché Warburg dovesse fatalmente concentrare la propria attenzione sul problema dei simboli e della loro vita nella memoria sociale.” G. Agamben, “Aby Warburg e la scienza senza nome”, in *La potenza del pensiero*, op. cit., 2010, p. 133.



Sou um ser humano e, claro, quando você entra naquela gruta há certas coisas [...]

Eu tenho um passado [...] ⁵⁴

Há algo de fluído e de permeável que faz com que aquela gruta ao mesmo tempo que está distante está bem perto. Para caracterizar os cinco dias que a explorou, esse estudioso diz: “foi muito potente”; “precisei de tempo para assimilar a percepção da potência e da profundidade destas coisas”. Dominique Baffier, uma das curadoras da gruta, aponta as pegadas de urso, as ossadas, pedras de tamanhos diferentes que foram reunidas, mas não se sabe por qual motivo, as várias imagens, pantera, forma de inseto, borboleta ou um pássaro voando, rinoceronte abrem para mais perguntas e indagações. Todos vestígios de uma herança, de um patrimônio, mas também de um enigma. Assim, a grande poesia não diz somente o que diz, mas também o fato que diz, a potência e a impotência de dizê-lo. ⁵⁵

Fechar os olhos e ver ⁵⁶ é o procedimento colocado em prática por Didi-Huberman, para pensar o processo de apagamento de marcas do campo e a construção de um museu de Estado; por Caproni para pensar um passado, mas sobretudo, como forma cognoscitiva do presente que está na sua poesia:

Pois *portamos* o espaço diretamente na carne. Espaço que não é uma categoria ideal do entendimento, mas o elemento despercebido, fundamental, de todas as nossas experiências sensoriais ou fantasmáticas. As imagens – as coisas visuais – são sempre já lugares: elas só aparecem como paradoxos em ato nos quais as coordenadas espaciais se rompem, *se abrem* a nós e acabam por se abrir em nós, para nos abrir e com isso nos incorporar. ⁵⁷

⁵⁴ Fragmentos transcritos e traduzidos de W. Herzog, *The cave of forgotten dreams*, 2010.

⁵⁵ Ver G. Agamben, *Il fuoco e il racconto*, *op. cit.*, 2014, p. 53.

⁵⁶ G. Didi-Huberman, *O que vemos o que nos olha*, *op. cit.*, 1998.

⁵⁷ *Idem*, p. 247.

Todas essas experiências do ver e do “adentrar” colocam em cena o limiar, esse espaço “*entre um diante e um dentro*”, uma experiência da fratura que é aberta quando nos colocamos a escuta e deixamos falar o que vemos.



Limites do indecível: ruínas na-da linguagem

A presa que sempre desvia
o chumbo que a arrasa, e erra
todo ponto de mira... Ela...
A presa que morta te mata
E te ressuscita...
(Giorgio Caproni)

A Besta, “personagem espectral” que aparece em *O franco caçador* e move a cena poética em *O conde de Kevenhüller* não deixa de ser mais um personagem com o qual Giorgio Caproni vai compondo sua galeria, em que alguns traços de sua escritura seguem, de um lado, perdendo, cada vez mais, nitidez e concretude, e, de outro, ganhando em vazios (a própria construção dos versos, as cores, as cidades). A Besta é, na verdade, uma alegoria que coloca em xeque alguns sistemas cognoscitivos e hermenêuticos que já vinham num processo de desmoronamento, inclusive o da própria língua. A Besta monstruosa, experiência do vazio e procura por uma verdade, dá pistas de um infinito novo e “inatingível” para a escritura do poeta: o que tinha figura parece, agora, não ter mais.



Figura 1 – *La caccia* (1460), Paolo Uccello, Ashmolean Museum, Oxford.

O animal, que na célebre pintura de Paolo Uccello foge em direção ao bosque e é perseguido por vários caçadores, não é mais tão facilmente distinguido e seguido com o olhar. Agora caça e caçador podem se confundir num imbricado jogo poético. Uma disposição dos movimentos e figuras muito diferentes da pintura de *Caça ao veado*, do alemão Lucas Cranach, da qual um detalhe foi escolhido para a capa do volume *Tutte le poesie* [Toda poesia] de Caproni, editado pela Garzanti, em 1983.

Se no quadro de Paolo Uccello é possível identificar dois planos, o da luz, onde estão os caçadores, e o do breu, marcado pelas árvores da floresta, na qual a besta adentra para fugir, nos poemas de Caproni esses planos se confundem, se entrecruzam beirando, às vezes, o limite da indistinção. Luz e breu, caçador e caça convivem chegando até a se confundirem em seus papéis. Estranhar-se, sentir-se estranho e estranhamento são algumas das palavras-chave desse ser que se sente “expatriado”.¹

Como pensar a caça e a Besta na última poesia de Giorgio Caproni? O poeta, numa famosa entrevista de meados da década de 1960, chega a afirmar que sua desconfiança não é em relação ao homem, mas em relação à sociedade, na forma como ela foi se modelando.² Na mesma entrevista a Ferdinando Camon, quando perguntado se se sente mais ligado ao

¹ Ver “O expatriado”, poema de *O franco caçador*: “Levaram-no para longe / do lugar de sua língua. / Mal o descarregaram / em terra estranha. / Agora esqueceu tudo. / Sua tribo. Anda à míngua. / Pede. Vacila. Urra. // Pior que se estivesse mudo”. In G. Caproni, *A coisa perdida...*, op. cit., 2011, p. 236.

² G. Caproni, *Prose critiche*, op. cit., 2014.



passado do que ao futuro, o poeta de lâminas afiadas faz duas perguntas: “Mas por que não se pensa no presente?” e, um pouco mais adiante, “Mas, repito, para além de toda retórica, não se pensa no presente?”.³ Estamos em meados dos anos 1960, um dos períodos mais críticos e significativos do século XX italiano, um momento de mutação antropológica, segundo Pasolini, e de uma espécie de “peste” contagiante que homologa todos e tudo.⁴

Em 1966 Pasolini inicia as filmagens de *Gaviões e passarinhos*, em 1965 Caproni publica o *Despedida de um viajante cerimonioso e outras prosopopeias*⁵ e, no mesmo ano, Vittorio Sereni apresenta o seu *Gli istrumenti umani* [Os instrumentos humanos], outro título paradigmático.⁶ Todas obras que operam e dialogam com a sociedade italiana, por meio de peculiares transfigurações. A pergunta deixada por Caproni no primeiro parágrafo da nota ao livro de 1965 – “Mas, quem confia na esperança?” –, a posteriori, pode ser um indício, um rastro da fase que se inicia com a publicação de *O muro da terra* (1975) e prossegue com *O franco caçador* (1982), *O conde de Kevenhüller* (1986), até o póstumo *Res Amissa* (1991). Tal questão ecoa, a partir de então, em tantos outros versos, depois do embate com o muro, com a razão e a deflagração dos lugares “não jurisdicionais”, mas já vinha deixando vestígios e lacerações desde *A passagem de Eneias*, quando os estilhaços da guerra penetram nos ossos e na problematização da própria figura do herói grego.

³ “Ma perché, poi, non guardare al presente”; “Ma, ripeto, perché fuor dógni retorica, non si bada al presente?”, *idem*, p. 110.

⁴ E. Testa, *Dopo la lirica*, 2005, p. V.

⁵ É interessante relembrar as palavras de Caproni na “Nota” ao final do livro: “Talvez essa *Despedida* ainda esteja incompleta, se o ruído que ouço na cabeça não é somente o de um outro *mézigue* que, nas breves pausas em que me é permitido dar ouvidos às “vozes” (há muitas coisas para se fazer no mundo), está se preparando para entrar em cena. Pode ser que, um dia, encontre tempo para terminar o livro. Mas quem confia na esperança? [...]” (“Forse questo *Congedo* è ancora incompiuto, se il brusio che sento nella mente è quello non di un solo altro *mézigue* che, nelle brevi pause in cui m’è concesso di dare ascolto alle «voci» (ci son tante cose da fare, nel mondo), sta preparandosi per entrare in scena. Può darsi che un giorno io trovi il tempo di portare il libro a compimento. Ma chi si fida della speranza? [...]”). In G. Caproni, *L’opera...*, *op. cit.*, 1998, p. 271.

⁶ P. Peterle, *no limite...*, *op. cit.*, 2015, p. 39-50.

Os versos de “Falsa indicazione” [Falsa indicação] em *O muro da terra* e os últimos de “Ele”, em *O franco caçador*, delinham um estado, um ambiente, um tempo e um espaço etéreos e já não mais tão definíveis ou, se quisermos, previsíveis. Ruínas de um tempo, de um espaço.

Falsa indicação

Dizia a placa, “Fronteira”.
Procurei a aduana, não havia.
Depois do portão, não via,
sombra de terra estrangeira.⁷

Ele

[...]

O que vão encontrar,
nem imaginam: *ele*,
a quem eles mataram, aqui
mais vivo e mais ameaçador
(mais desapiadado) que nunca.⁸

A indicação da fronteira divide um espaço que parece ser o mesmo (“não via / sombra de terra estrangeira”) e, no segundo poema, aquele que foi morto, *Ele*, se apresenta mais vivo do que nunca. Como é possível ler, há nesses versos a suspensão de uma determinada ordem. Aquele que morreu está mais vivo do que nunca, como o caçador Gracchus do conto homônimo de Kafka que não navega nos mares do *aldilà*, mas nos mares terrenos, encontrando, mesmo morto, pessoas ainda em vida.⁹ Na leitura que faz desse conto, Maurice Blanchot toca em alguns pontos que são cruciais para a leitura proposta nestas páginas: “Não morremos, eis a verdade, mas acontece que também não vivemos, estamos mortos em vida, somos essencialmente sobreviventes. Portanto, a morte

⁷ “Falsa indicazione”: “«Confine», diceva il cartello. / Cercai la dogana. Non c’era. / Non vidi, dietro il cancello, / ombra di terra straniera”. In G. Caproni, *L’opera...*, *op. cit.*, 1998, p. 281.

⁸ G. Caproni, *A coisa perdida...*, *op. cit.*, 2011, p. 202.

⁹ O volume de F. Kafka, *Il messaggio dell’imperatore* (Org. A. Rho, Torino, Frassinelli, 1946), faz parte do acervo do poeta, hoje conservado na Biblioteca Marconi, em Roma.



termina nossa vida, mas ela não termina com nossa possibilidade de morrer”.¹⁰

Em sintonia com essas problemáticas, para se perceber como a escritura caproniana é atravessada por um procedimento de inquietação cuja intensidade só aumenta, a ideia de *anti-história* já estava indicada na segunda estrofe de “Ode vestimentorum”, último poema de *Despedida do viajante cerimonioso e outras prosopopeias*. E, perpassando pelas páginas de *O franco caçador*, percebe-se que as pistas são cada vez mais líquidas, esvoaçantes. Se se fala de caçador e caça, um elemento importante nesse campo é o rastro, a pista que pode levar o primeiro ao segundo. Da mesma forma que as categorias de espaço e tempo vão sendo suspensas, no texto caproniano, a caça se confunde com o caçador, e vice-versa, e os sinais vão se perdendo ao longo do caminho, como em “Falsa pista”: “Pensava seguir seus passos. / De tê-lo quase alcançado. / Tropecei. O caminho / se perdia por entre as pedras”;¹¹ ou ainda em “Geometria”: “[...] Assim forma-se um círculo / onde o perseguido persegue / o seu perseguidor. / Donde não mais poder dizer / (figuras concomitantes / e entre si equidistantes) / quem seja o perseguidor / e quem o perseguido.”¹² A troca de papéis é dada pelo poeta nesse último verso, no qual perseguido e perseguidor estão para caça e caçador. Reversibilidade que coloca mais uma vez em cena a paradoxal “morte da distinção”, anunciada aqui e ali e claramente exposta em “Controcanto” [Contracanto], poema de *O conde de Kevenhüller*. E ainda no fim de um outro poema, que antecede, justamente, o emblemático “Controcanto”, o poeta já deixa claro seu percurso derruidor, seus vestígios e suas ruínas, no verso final de “La frana” [O desmoronamento]: “O desmoronamento da razão”.¹³

No livro de 1982, do qual fazem parte dois fragmentos em prosa (“Insero” e “Altro inserto” [Insero e Outro inserto]), a questão da caça é mais do que presente, além de estar indicada no próprio título: *O franco caçador*. Uma caça provocada e gerada por tudo o que ruiu e está em ruínas “Por mais que raciocines, há sempre um rato – uma flor – desarranjando

¹⁰ M. Blanchot, “A leitura de Kafka”, in *A parte do fogo*, op. cit., 2011, p. 16.

¹¹ “Falsa pista”: “Credevo di seguirne i passi. / D’averlo quasi raggiunto. / Inciampai. La strada / si perdeva fra i sassi”. In G. Caproni, *L’opera...*, op. cit., 1998, p. 433.

¹² G. Caproni, *A coisa perdida*, op. cit., 2011, p. 242.

¹³ “La frana della ragione.” In G. Caproni, *L’opera...*, op. cit., 1998, p. 554.



a história?”. Como aponta Mengaldo, Caproni é sempre ele mesmo, é inconfundível a precisão de sua incisão, num singular contraste com os vazios do ar e do ser.¹⁴ Do próprio Eu nos versos do poema só restam fragmentos, é um eu destituído de “Eu”. Um eu-outro(s), deslocado e deslocando-se, que coloca em curto-circuito, definitivamente, as grandes certezas, como o anjo da história benjaminiano que está rodeado por ruínas. Se fosse possível falar de um herói para esse volume, na sua desfiguração, ele seria um não-Eu, um eu cindido, desdobrado. Destroços de um eu lírico que podem levar a uma ruinologia do próprio eu lírico¹⁵ que, finalmente, em *O conde de Kevenhüller* se apresenta da seguinte forma:

Personagens

Alguns eu.

Quase nunca eu.

Outros Pronomes.

Nomes.

Partes secundárias:

as mesmas do Discurso.¹⁶

De fato, o próprio discurso já tinha sido desestabilizado quando Caproni afirma que as palavras dissolvem o objeto (“As palavras. É certo. / Dissolvem o objeto. // Como a névoa as árvores, / o riacho: a barça”),¹⁷ questões presentes na escritura caproniana que o colocam dentro e em

¹⁴ P. V. Mengaldo, “Per la poesia di Giorgio Caproni”, in G. Caproni, *L’opera...*, op. cit., 1998, p. XXXIV.

¹⁵ Sobre a desagregação e potencialização do eu, uma espécie de terceira via, sugiro a leitura dos seguintes ensaios de E. Testa, *Per interposta persona*, op. cit., 1999; *Una costanza sfigurata*, 2011; “A entrada do terceiro. Pessoa, língua, poesia”, in P. Peterle; S. de Gaspari, *Arquivos poéticos*, op. cit., 2015. Nesse último texto, o crítico, numa nota, retoma a fala de Deleuze “[...] a literatura só começa quando nasce em nós uma terceira pessoa que nos destitui do poder de dizer Eu”. É também interessante a esse respeito citar a passagem que antecede esse fragmento: “Mas a literatura segue a via inversa e só se instala descobrindo sob as aparentes pessoas a potência de um impessoal, que de modo algum é generalidade, mas uma singularidade no mais alto grau [...]”. In G. Deleuze, *Crítica e clínica*, 1997, p. 13.

¹⁶ “Personaggi”: “Alcuni Io. / Quasi mai io. / Altri Pronomi. / Nomi. // Parti secondarie: / le stesse del Discorso”. In G. Caproni, *L’opera...*, op. cit., 1998, p. 547.

¹⁷ G. Caproni, *L’opera...*, op. cit., 1998, p. 554.



pleno diálogo com o grande século XX europeu, de Rilke a Kafka, de Eliot a Celan, de Montale a Blanchot, como aponta Enrico Testa. E, por que não, o Hofmannsthal de *Carta a Lord Chandos*, lido pelo próprio poeta na edição de 1974, da Rizzoli, acompanhada da apresentação de Claudio Magris. A desagregação do eu¹⁸ é acompanhada por uma série de outros processos semelhantes que vão da forma e estrutura métricas, incluindo as rimas, à desconfiança ácida na própria linguagem. Como se, para recuperar a *Carta a Lord Chandos*, a faculdade de pensar ou de falar coerentemente tivesse sido perdida e as palavras se revelassem cada vez mais inadequadas: eis aqui a figura do racionalista que desconfia e duvida da própria razão. Um *pathos* que potencializa certas forças e parece abrir algumas frestas e fissuras. A impotência do pensamento pertence ao próprio pensamento, como já dizia Deleuze. O plano do indecível que vinha se delineando na escritura do poeta, depois da entrada nos lugares “não jurisdicionais”, é a dimensão onde a mão que *treme* (não mais uma mão firme, cheia de supostas certezas ou “esperanças juvenis”, mesmo lábeis) é a que escreve ou rasura as palavras no papel.¹⁹ Esse embate, que se concretiza no jogo de luz e escuridão em alguns poemas, será explicitado em janeiro de 1988, durante a participação ao programa “Antologia” da Rai 3, com as seguintes palavras:

[...] acredito ser um racionalista que coloca limites à própria razão. A razão fez milagres, está fazendo milagres, chegamos na lua, está bem, inventamos tecnologias, mas também a razão, a física... estes físicos que acreditam poder obter a verdade... num determinado momento param. O poeta, creio, justamente dali, inicia sua pesquisa... mas a razão é, por destino, não pelos motivos aduzidos por Dante, mas, precisamente, por motivos enquanto somos animais homens, somos homens... chega um ponto em que se encontra uma fronteira e para além dela não se pode ir: eis os “lugares não jurisdicionais”. [...] Há coisas na vida, portanto, que infelizmente a razão não pode explicar.²⁰

¹⁸ Sobre esse processo de desapropriação e deslocamento do eu, ver também M. Caponi, *Giorgio Caproni tra ragione e Il conte di Kevenhüller*, 2017.

¹⁹ Cf. G. Agamben, *O fogo e o relato, op. cit.*, 2018. Agamben faz toda um reflexão a partir dos versos de Dante em *Paraíso*, canto XIII, versos 77-78.

²⁰ “[...] penso di essere un razionalista che pone dei limiti alla propria ragione. La ragione ha fatto miracoli, sta facendo miracoli, siamo andati sulla luna, d'accordo, abbiamo

O conde de Kevenhüller (1986) é, enfim, o terceiro elemento de uma trilogia, junto com *O muro da terra* e *O franco caçador*,²¹ que depura e estende quase que ao limite o tema da caça,²² além de confirmar, mais uma vez, a relação estabelecida pelo poeta com outras formas de escrituras, nesse caso o caráter narrativo,²³ agora imbricado também na malha operística.²⁴ Há uma estrutura arquitetônica e musical nessas páginas, anunciadas e corroboradas pelos dois poemas iniciais e pelo Aviso,²⁵ ou

fatto tecnologie, però anche la ragione, anche la fisica... questi fisici che credono di poter ottenere la verità... a un certo momento si fermano. Il poeta, io penso invece che cominci proprio da lì la sua ricerca... sennonché la ragione è, per destino, non per i motivi addotti da Dante, ma per motivi proprio in quanto noi siamo animali uomini, siamo uomini... arriva un punto in cui trova una frontiera e al di là non può andare: ecco i 'luoghi non giurisdizionali'. [...] Ora vi sono cose nella vita che purtroppo la ragione non può spiegarle." In G. Caproni, *Era così bello parlare*, op. cit., 2004, p. 248. Outro aspecto a ser lembrado é a leitura que Caproni faz do filósofo Giuseppe Rensi, para o qual a realidade é irracional e absurda e, por isso, faz parte da esfera do incompreensível. Ver G. Rensi, *La loso a dell'assurdo*, 2002 (primeira edição de 1937).

²¹ Como se sabe, o título dessa obra está relacionado à ópera de Carl Maria von Weber, *Der Freischütz*, em três atos, composta entre 1817 e 1820.

²² Em relação a essa temática, não é possível não lembrar o poema "Il fischio" [O assobio], de *Despedida do viajante cerimonioso e outras prosopopeias*, quando fala justamente "o guarda-caça" nos versos iniciais da penúltima estrofe: "O guarda-caça caça / ou é caçado. Essa é / uma norma segura" ("Il guardacaccia, caccia / od è cacciato. Questa / è una norma sicura"). G. Caproni, *L'opera...*, op. cit., 1998, p. 252.

²³ Sobre a questão da narrativa na escritura poética de Giorgio Caproni, faço referências a S. Bozzola, "Narratività e intertesto nella poesia di Caproni", in *Studi novecenteschi*, 1993, p. 113-151.

²⁴ Nesse livro específico, basta ver o título de algumas sessões: "Il libretto" [O livrinho], "La musica", "Altre cadenze" [Outras cadências]. Também não se deve esquecer da intensa paixão de Caproni pela música, a relação com o violino, ao qual dedicou alguns anos de estudo.

²⁵ É o próprio Caproni a falar de um fio condutor, de uma estrutura arquitetural e musical na famosa entrevista radiofônica: "Bem, eu diria que progressivamente... nos primeiros livros se nota pouco... mas já começava... em *A semente do pranto* não há nenhuma dúvida que, deliberadamente, é um livro, diria quase, programado, projetado, esse deliberadamente. [...] Portanto, acredito que no lugar da musa, hoje, exista... não sei se, enfim, no plano médico seja válido ou não... exista o subconsciente, enfim, e que o subconsciente tenha um projeto seu e que quando escrevo inconscientemente obedeço ao subconsciente. O fato é que, mais se vai adiante, até o exemplo mais evidente, justamente, *O conde de Kevenhüller*, o livro é todo organizado, mas enquanto



advertência, dado ao leitor desde a epígrafe, anunciando que a “Opereta em trechos” deve ser aceita assim como é, acabada e inacabada.

Aviso

Neste momento chega ao conhecimento da Conferência Governamental que a Campanha deste Ducado encontra-se infestada por uma Besta feroz de cor cinzenta mosqueada quase de preto, da grandeza de um grande Cão, e por quem já foram devoradas duas Crianças.

Ciosa a dita Conferência por dar a todos as mais solícitas providências, que possam servir para libertar a Província de dita infestação, dispõe que tenha que ser imediatamente organizada uma geral Caça com todos os Homens de Armas das Comunidades Alfandegárias.

Ao mesmo tempo torna igualmente conhecido que por aquela Tesouraria da Câmara será pago o prêmio de cinquenta Zequins efetivos a quem quer que, no ato da supracitada Caça geral, ou em outra ocasião, tiver matado a mencionada Besta feroz: quantia que será imediatamente desembolsada pelo Régio Caixeiro, Dom Giuseppe Porta, em vista do Certificado que será despachado pelo Régio Delegado da Província em cujo Território a dita Besta for morta. Milão, 14 de julho de 1792.

O CONDE DE KEVENHÜLLER²⁶

o escrevia não, é suficiente ver as datas” (“Be’, io direi che progressivamente... nei primi libri si nota poco... però cominciando già... *Il seme del piangere* non v’è alcun dubbio che, deliberatamente, è un libro, direi quasi, programmato, progettato, quello deliberatamente. [...] Quindi penso che al posto della musa oggi vi sia... non so se, insomma, sul piano medico sia valido o no... vi sia il subconscio, insomma, e che il subconscio abbia un suo progetto e che quando io scrivo inconsciamente obbedisca al subconscio. Fatto sta che, più che si va avanti, fino all’esempio più lampante, proprio *Il conte di Kevenhüller*, il libro è proprio organizzato, ma mentre lo scrivevo no, basta guardare le date”. In G. Caproni, *Era così bello parlare*, op. cit., 2004, p. 219.

²⁶ G. Caproni, *A coisa perdida...*, op. cit., 2011, p. 251.

O Aviso é um elemento mais do que significativo, na verdade, é a reprodução de um cartaz, datado de 14 de julho de 1792, que declara aberta a “temporada” para se caçar a feroz Besta, que infesta o Ducado de Milão, e informa sobre a recompensa em dinheiro pela sua captura e morte. História e literatura, história e ficção, poesia como ficção como havia acertadamente pontuado Mengaldo ao falar de Caproni. Nessas páginas, portanto, o objetivo é a procura, a caça da Besta, sempre com letra maiúscula. Mas quem é afinal a Besta?

Eu só

A Besta assassina.

A Besta que ninguém nunca viu.

A Besta que subterraneamente

– falsamente mastim –

cada dia te elide.

A Besta que te vivifica e assim te mata ...

...

Eu só, com um nó na garganta,
sabia. Está atrás da Palavra.²⁷

São algumas as tentativas de apreendê-la, inclusive de diferentes perspectivas. Se em “Eu só”, a ferocidade da Besta é trazida pelo termo “assassina”, sua fugacidade é colocada na expressão “ninguém nunca viu”, que, ao mesmo tempo parece apontar para sua existência e não existência, no poema seguinte, considerando a ordem do volume da obra completa, “Corollario”,²⁸ é feita a aproximação da Besta com animais que fazem parte de certo imaginário: leão, dragão. De fato, a Besta caproniana não é simplesmente um monstro como outro qualquer que na sua aparência e modos se distância do humano, tomando outras configurações. Não é separado do humano, se fosse um atroz leão ou dragão seria mais fácil identificá-la, reconhecê-la, segui-la, até quem sabe, capturá-la. A Besta caproniana vai se delineando com fios esgarçados e faz parte daquele

²⁷ *Idem*, p. 263.

²⁸ Ver o poema “Corollario”, in G. Caproni, *L'opera...*, *op. cit.*, 1998, p. 562.

gênero de coisas humanas que pertencem à esfera do familiar e, ao mesmo tempo, do estranho. O último verso de “Eu só” é somente uma das muitas pistas encontradas ao longo de *O conde de Kevenhüller*: “Está atrás da Palavra”. Em um texto de quase 30 anos antes, lembrado por Luca Zuliani, intitulado *I mostri* [Os monstros], Caproni já fornecia, provavelmente, traços do que mais tarde se delinearía como a Besta:

O Medo, que uma vez era o efeito desejado por meio dos Monstros corporosos, inventados de propósito, afugentados como brinquedos pueris, graças à repentina ascensão das Luzes, hoje se tornou ele mesmo o *Mostro*, tomando as mais variadas formas possíveis (biológicas, psicológicas, políticas, pseudoreligiosas etc.) [...].²⁹

Nesse fragmento é colocado em evidência seu caráter plasmável, isto é, a capacidade e a possibilidade de ter as formas mais variadas, ou seja, seu caráter informe e inapreensível. Em outras duas entrevistas de 1986, publicadas em *La Repubblica* e *Unione sarda*, o significado da Besta será novamente perguntado a Caproni, que dará sempre respostas não muito precisas, porém indicativas desse caráter indecível. Caproni, ao ser questionado, dirá que esta pode ser concebida como o mal nas suas múltiplas formas, como o mal fabricado pelas mãos do próprio homem, até chegar a afirmar que a Besta é o próprio homem, na sua feroz humanidade, praticada como os passos de uma dança. Para o poeta é preciso prestar atenção não para além do homem, mas no homem em si, em suas ações e gestos. O aspecto da Besta é, assim, proteiforme e ela pode estar em todos os meandros da vida humana: Deus, o próprio eu, a morte, o medo, a palavra, a linguagem.³⁰ No emblemático “O desmoronamento”, agora citado na íntegra, lê-se:

²⁹ “La Paura, che una volta era l’effetto voluto attraverso i Mostri corpacciuti appositamente inventati, scacciati questi come gingilli puerili grazie all’improvvisa ascensione dei Lumi, oggi è diventata essa stessa il *Mostro*, prendendo tutte le più svariate forme possibili (biologiche, psicologiche, politiche, pseudoreligiose ecc.) [...]” *Idem*, p. 1628.

³⁰ Para as leituras da Besta, faço referência aos seguintes textos: L. Surdich, *Giorgio Caproni*, 1990; L. Surdich, “Giorgio Caproni”, in *La letteratura ligure. Il Novecento*, 1988, p. 190-191; S. Longhi, “La caccia alla Bestia”, in *Forme dei mostri*, 2005, p. 173-91; E. Donzelli, “Caproni e la Bestia”, in *Alias*, 22 jan. 2012; G. Bonalumi, “Il poeta è cacciatore”, in *Corriere del Ticino*, 7 jul. 1986 (depois em G. Devoto; S. Verdino (Orgs.), *Per Giorgio Caproni*, 1997, p. 345-346); G. Bompiano, “La Bestia e la rima”, in G. Devoto; S. Verdino (Orgs.), *Per Giorgio Caproni*, 1997, p. 23-29; T. Arivogo, “Di Bestie e di fantasmi”, in *Istmi*, 1999, p. 163-179.



O desmoronamento

Não, o conde não via mal
Aliás, havia tido faro, o conde.

Dia: 14 de julho.
Ano: entre A Flauta Mágica,
em Viena, e, em Paris, o Terror.

Nele, nem o mínimo erro
de cálculo.

Mesmo sem existir,
a Besta vivia.
Existia,
e oprimia.

No coração.

Entre as árvores.
Na ponte,
apunhalado e em tremor.

Saído da toca minha,
olhava – na linchagem
da mente – a paisagem.

Diante dos meus olhos, um desmoronamento.

O desmoronamento de uma inundação.

O desmoronamento da razão.³¹

³¹ “La frana”: “No, il Conte non stravedeva. / Anzi, aveva avuto fiuto, il Conte. // Giorno: 14 luglio. / Anno: quello tra Il Flauto Magico, / A Vienna, e, a Parigi, il Terrore. // In lui, non il minimo errore di calcolo. // Anche se non esisteva, / la Bestia c’era. / Esisteva, / e premeva. // Nel cuore. / Fra gli alberi. / Sul ponte, / pugnalato e in tremore. // Uscito dalla mia tana, / guardavo – nel linciaggio / della mente – il paesaggio. // Ai miei occhi, una frana. // La frana d’un’alluvione. // La frana della ragione.” In G. Caproni, *L’opera...*, *op. cit.*, 1998, p. 554.



Salta aos olhos o caráter fluído da Besta que pode estar em qualquer lugar, o menor que seja, mesmo naquele invisível. De fato, mesmo não existindo, ela está lá, mesmo sem ser vista, ela pode ser sentida ou pressentida, como nos primeiros versos citados desse poema ela oprime, angustia. Enfim, o seu “peso” é percebido de alguma forma. Esse “estar lá”, desse modo, não indicaria que a Besta caproniana está muito mais próxima do que se pode imaginar? No verso já citado anteriormente, “A Besta que te vivifica e assim te mata”, o termo Besta poderia ser substituído por outros que podem dar ou tirar a vida, mas que não necessariamente significam uma morte física. Como um experimento, com todos os perigos que pode ter um experimento, arrisco-me numa substituição, seguindo rastros de outros textos, ruínas de leituras, arquivos poéticos capronianos que se mesclam: a Besta tão próxima ao homem, cuja presença é tão sentida e que não necessariamente possui uma forma única, é estranhante, causa estranhamentos e pode ser aproximada de um traço próprio e peculiar do homem: a linguagem.³² Problemática fundamental da poesia de Giorgio Caproni, que o inquieta e que em *O franco caçador* encontra-se principalmente em poemas como “Coda” [Fila], “Le parole” [As palavras], “Lo spatriato” [O expatriado], “Radura” [Clareira], “Biglietto lasciato prima di non andar via” [Bilhete deixado antes de não ir embora], “Errata” [Errata].

Ruínas na-da linguagem

A linguagem poética caproniana, como alguns críticos já apontaram, para além de fragmentária, se constrói na fratura e na cesura da própria língua. Seria possível afirmar que para Caproni a linguagem poética é a da inoperosidade, bloqueando e alterando as primeiras e iniciais expectativas. A pergunta proposta por Agamben no texto “Arte, Inoperosidade e Política”,³³ pode ser o início de uma reflexão para pensar as ruínas na-da linguagem caproniana. Diz Agamben: “O que é, aliás, um poema, senão

³² “[...] a linguagem, que è desde sempre, por excelência, o campo no qual se projeta a experiência da fratura original”, G. Agamben, *Estâncias...*, *op. cit.*, 2007, p. 219.

³³ Texto apresentado em Lisboa, durante o seminário Crítica do Contemporâneo – Conferências Internacionais Serralves, dedicado ao tema da política, realizado em 2007.

aquela operação linguística que consiste em tornar a língua inoperativa, em desativar as suas funções comunicativas e informativas, para abrir a um novo possível uso?”³⁴ Essa aproximação entre Agamben e Caproni não é de se espantar, pois como se sabe havia uma amizade e admiração entre o poeta e o filósofo, que compartilharam algumas discussões e, em alguns momentos, um permeia o texto do outro.³⁵

Em 1916, Walter Benjamin, referência mais do que cara para Agamben, já advertia a importância de se pensar a linguagem tanto nas relações com os homens quanto naquela entre os homens e as coisas, trazendo, assim, a discussão para o primeiro plano. Em “Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem do homem”, páginas relevantes para o presente debate, afirma Benjamin: “[...] a linguagem comunica, a cada vez, a respectiva essência linguística das coisas; mas sua essência espiritual só é comunicada na medida em que se encontra imediatamente encerrada em sua linguística, na medida em que ela seja comunicável”.³⁶ O sensível relaciona-se também ao extraordinário, isto é, àquilo que não está no ordinário, mas na sua sombra ou dobra. A atenção, portanto, está não no que é comunicado, mas “no que ela se comunica”;³⁷ ou seja, a língua “se comunica em si mesma”. Para além do nome a ser comunicado, a linguagem tem a sua força quando é percebida como meio, meio para um conhecimento. É nesse sentido que “a linguagem de um ser é o meio em que sua essência espiritual se comunica”.³⁸ Assim, habitual e usual,

³⁴ G. Agamben, “Arte, Inoperosidade, Política”, in R. M., *Política...*, 2008, p. 48.

³⁵ No caso de Giorgio Agamben, é interessante observar desde *Ideia da prosa, Linguagem e morte* e outros textos a referência a Caproni, mesmo em alguns momentos em que não o nomeia diretamente. Quanto a Caproni, é possível dizer que o interesse pela filosofia que havia no poeta, desde as aulas de Giuseppe Rensi, cresce, e as discussões com o amigo lhe abrem novos caminhos. Outro filósofo contemporâneo que faz uso dos versos de Caproni é Paolo Virno, em *Il ricordo del presente*, que se abre com o poema “Retorno”, publicado pela Bollati Boringhieri em 1999. De todo modo, como se sabe, a relação entre filosofia e literatura no século XX se intensifica ainda mais. Sobre a relação de Caproni com a filosofia: D. Baroncini, *Caproni e la poesia del nulla*, 2002; P. Zublena, *Giorgio Caproni*, 2013; A. Dolfi, *Caproni, la cosa perduta e la malinconia*, 2014; G. Caproni, *op. cit.*, 2014.

³⁶ W. Benjamin, “Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem do homem”, in *Escritos sobre mito e linguagem...*, 2011, p. 52.

³⁷ *Idem*, p. 53.

³⁸ *Idem*, p. 72.



o poder da nomeação “certeira” perde sua força, e as fórmulas que antes bastavam e podiam dar conta, agora, não são mais suficientes. É o arriscado e perigoso caminhar sobre um fio de lâmina. A palavra certa não acerta mais o alvo, ânimo informe, e o homem não segue mais seguro,³⁹ do mesmo modo que as fórmulas que antes abriam mundos, revelavam as coisas, não possuem mais a mesma eficácia. Como já havia anunciado, em meados da década de 1920, Eugenio Montale: “Hoje apenas podemos dizer-te / o que *não* somos, o que *não* queremos”.⁴⁰ É, portanto, no âmbito da linguagem que as tensões afloram, até porque se houvesse uma língua perfeita, com todos os signos unívocos, ela seria privada de ideias e de rearranjos.⁴¹ O que desaba é, portanto, toda uma concepção de cultura, aquela baseada na cisão entre coisa a ser transmitida e ato de transmissão, entre nomes e palavras, que garantia, com um altíssimo preço, a infinidade e a continuidade do processo histórico e, por conseguinte, linguístico. Num texto em homenagem a Montale, Caproni reconhece e acolhe a trilha oferecida pelo poeta de *Ossos de sépia*, quando afirma que os tempos e as ruínas dos tempos desmoronam e as supostas chaves (para abrir mundos) não se encontram mais, na verdade se sabe que elas não mais servem e até nunca existiram, eram apenas uma confortável ilusão com a qual se conviveu por um longo período:

³⁹ Lembra-se aqui um dos *Ossos* montalianos: “Talvez uma manhã andando num ar de vidro, / árido, voltando-me, verei cumprir-se o milagre: / o nada às minhas costas, o vazio atrás / de mim, com um terror de embriagado. // Depois como em painel, assentarão de um lança / árvores casas colinas para o hospital engano. / Mas será tarde demais; e eu irei muito quedo / entre os homens que não se voltam, com meu segredo”. E. Montale, *Ossos de sépia*, 2002, p. 93.

⁴⁰ *Idem*, p. 67.

⁴¹ O que pode lembrar as palavras de um outro texto de Agamben: “Mas o que termina, aqui, é somente uma determinada concepção da cultura: aquelas, às quais estamos habituados, que fundavam todo o devir e toda a passagem histórica sobre a incurável cisão entre coisa a ser transmitida e ato da transmissão, entre nomes e palavras, e garantiam, a esse preço, a infinidade e a continuidade do processo histórico (e linguístico)” (“Ma a finire, qui, sono soltanto una determinata concezione della cultura: quelle, a cui siamo abituati, che fondavano ogni divenire e ogni tramandamento storico sulla immedicabile scissione fra cosa da trasmettere e atto della trasmissione, fra nomi e parole, e garantivano, a questo prezzo, l’infinità e la continuità del processo storico (e linguistico)”). G. Agamben, “Lingua e storia”, in L. Bello; L. Lotti (Orgs.), *Walter Benjamin. Tempo storia linguaggio*, 1983, p. 65-82.

Tendem à claridade as coisas obscuras,
 exaurem-se os corpos num decorrer
 de tintes: esses em música. Esvaecer
 é portanto a ventura das venturas.⁴²

É por meio da linguagem que o homem também se faz homem, organiza o pensamento, se questiona, encontra outras formas de pensar. A linguagem, com efeito, é uma das poderosas cápsulas que podem ter a força de “aprisionar”, um dispositivo capaz de atuar em complexos processos ou dessubjetivação.⁴³ Por outro lado – faz-se relevante sublinhar que o interesse aqui não é frisar a contraposição, mas sim os dois lados de uma mesma moeda –, é também ela que proporciona outros contatos e sendas ainda não percorridos e desconhecidos. É o uso que está em jogo, e o laboratório de experimentações é a página na qual se inscreve esse movimento, que se distânciava de uma concepção mais estática ou mimética de literatura. Desse modo, Caproni vai aos poucos percebendo – inclusive por meio do exercício tradutório⁴⁴ – que, mais do que inventar, o poeta sente, sonda, perscruta, perfura, cava, e descobre, traz uma luz, mesmo sendo pouco intensa, na escuridão.

É, justamente, nesse corpo a corpo com a linguagem, diante da página em branco – laboratório por excelência – que a desagregação está presente nos jogos formais de Caproni, que é um grande leitor da tradição e também seu infrator.⁴⁵ Para Mattia Caponi, em *O conde de Kevenhüller*, chega-se ao “clímax” de um modo poético iniciado em *O muro da terra*, quando os versos perdem de vez a “velha” cantabilidade, passando a serem exiles,

⁴² E. Montale, *Ossos de sépia*, op. cit., 2002, p. 77.

⁴³ Ver “O que é um dispositivo”, in G. Agamben, *O que é o contemporâneo e outros ensaios*, 2009. Desse curto ensaio, ainda lembro: “O que define os dispositivos com os quais temos que lidar na fase atual do capitalismo é que estes não agem mais tanto pela produção de um sujeito quanto por meio de processos que podemos chamar de dessubjetivação. Um momento dessubjetivante estava certamente implícito em todo processo de subjetivação, e o Eu penitencial se constituía, havíamos visto, somente por meio da própria negação” (p. 29-51).

⁴⁴ Atividade fundamental para a constituição e definição da sua escrita poética. Para uma atenta discussão sobre a atividade de tradutor e a própria escritura, ver J. Lindenberg, *Giorgio Caproni*, 2014.

⁴⁵ Ver E. Testa, *Per interposta persona*, op. cit., 1999.



rarefeitos.⁴⁶ Como aponta Adele Dei, os fragmentos residuais, restantes depois de uma explosão ou naufrágio, não são descartados pelo poeta, que descobre a potencialidade residual e sugestiva de restos e destroços do verso e da palavra, também de outrem,⁴⁷ elementos que dão à composição um outro perfil e que passam a fazer parte do “corpo” que se *excreve*.

A excrição é produzida no jogo de um espaçamento in-significante: palavras, o que liberta as palavras de seu sentido, sempre novamente, abandonando-as à sua extensão. Uma palavra, se não é absorvida sem restos, num sentido, *resta* essencialmente estendida *entre* as outras palavras, tendida para tocá-las, sem, contudo, alcançá-las: e isso é a linguagem enquanto *corpo*.⁴⁸

Essa palavra, resíduo da palavra, que fica no *entre* as outras, quase tocando-as, mas sem alcançá-las, pode ter um paralelo, em termos mais formais, com a cesura do verso – que rompe com a linearidade esperada –, a prática do *enjambement*. De fato, este se apresenta no limiar entre verso e prosa, colocando em evidência a não coincidência entre o ranger, a métrica e a sintaxe, entre o ritmo, o som e o sentido. É essa linha de conflitos que expõe a nu a palavra e suas concatenações e não concatenações que marcam essa poesia. Se o uso do *enjambement* não é uma novidade para o leitor das primeiras obras de Caproni, é, porém, na fase tardia que

[...] esta tendência vai até aos limites do inverossímil: aí, o *enjambement* devora o verso, que se reduz apenas àqueles elementos que permitem atestar a sua presença – portanto, ao seu núcleo específico diferencial admitindo que o *enjambement* individualiza, no sentido referido, o traço distintivo do discurso poético [...] o *enjambement* integra a prosa no domínio da poesia, é condição necessária e suficiente da versificação.⁴⁹

⁴⁶ M. Caponi, *Giorgio Caproni tra ragione e Il conte di Kevenhüller*, 2017, p. 11.

⁴⁷ A. Dei, *Le carte incrociare*, 2003, p. 20.

⁴⁸ “L’escrizione si produce nel gioco di uno spaziamiento in-significante: quello che libera le parole dal loro senso, sempre di nuovo, abbandonandole alla loro estensione. Una parola, se non è assorbita senza resti in un senso, *resta* essenzialmente estesa *tra* le altre parole, tesa a toccarle, senza tuttavia raggiungerle: e questo è il linguaggio in quanto *corpo*.” J. L. Nancy, *Corpus*, 2014, p. 59.

⁴⁹ G. Agamben, *Ideia da prosa*, 1999, p. 31-32.

É, como aponta Agamben, não o espaço da perfeita consonância, mas o da íntima discórdia. O uso que Caproni faz e o modo como opera esse tipo de verso é mais um exemplo de como ele lida com a linguagem em suas várias formas. A palavra, matéria-prima para todo e qualquer artesão da escrita, nessas páginas é esgarçada, estendida ao limite, desagregada, desconstruída para poder operar sua própria porosidade.

Só a palavra nos põe em contato com as coisas mudas. A natureza e os animais são desde logo prisioneiros de uma língua, falam e respondem a signos, mesmo quando se calam; só o homem consegue interromper, na palavra, a língua infinita da natureza e colocar-se por um instante diante das coisas mudas. A rosa informulada, a ideia da rosa, só existe para o homem.⁵⁰

Em *Res amissa*, livro póstumo, será Caproni por meio da imagem, justamente, da rosa a colocar em xeque, mais uma vez, a própria língua:

Concepção

Jogar então fora
toda obra em versos ou em prosa.
Ninguém nunca conseguiu dizer
o que é, na sua essência, uma rosa.⁵¹

A experiência de sentir a rosa, tocar as sedosas pétalas, odorar seu perfume, perceber a intensidade da cor, sentir o espinho, enfim uma alegoria da própria vida, são todas sensações que podem ser compartilhadas, mas dizê-las, transformá-las em palavras é quase uma impossibilidade, é passar para a esfera do indizível. É como se a linguagem usada não fosse capaz de “traduzir” todas as *sensações*, *percepções*, termo aqui fundamental. Se poesia é pensamento por imagem, é também pensamento por sensações, um contínuo relacionar-se entre o dentro e o fora. É um estar sempre em movimento, não esquecendo suas cesuras. Como Hofmannstahl:

⁵⁰ *Idem*, p. 112.

⁵¹ “Concessione”: “Buttate pure via / ogni opera in versi o in prosa. / Nessuno è mai riuscito a dire / cos’è, nella sua essenza, una rosa”. In G. Caproni, *L’opera...*, *op. cit.*, 1998, p. 805.

Para mim é como se meu corpo consistisse de cifras puras que tudo me revelam. Ou como se pudéssemos iniciar uma relação inteiramente nova e cheia de pressentimentos com toda a existência se começássemos a pensar com o coração. Só que tão logo, porém, esse estranho maravilhamento me abandonasse, não saberia mais o que dizer. E tampouco seria capaz de expor com palavras racionais em que consistia essa harmonia que pairava sobre mim e sobre todo o mundo e como ela se fazia sentir em mim quando tentava dizer algo preciso sobre os movimentos de minhas vísceras ou sobre a congestão de meu sangue.⁵²

Nesse momento é difícil não lembrar dos inúmeros poemas dedicados à questão da linguagem, inclusive uma série de artigos publicados na revista *Fiera Letteraria*, no final da década de 40. A interrogação sobre o nome, já presente na série “I lamenti” [Os lamentos], em *A passagem de Eneias* segue e se reforça no seio da indizibilidade, ficando mais intensa e ácida nos textos dedicados à caça e à Besta. Na segunda parte do poema intitulado “Di un luogo preciso, descritto per enumerazione” [De um lugar preciso, descrito por enumeração], dedicado a Giorgio Agamben, encontramos as seguintes pistas:

Já é noite...

Ninguém à vista...

Ninguém

que fale...

Na hora
cessada, nem uma só
sílabas...

O lugar
é salvo pelo ruído
da besta em fuga, que sempre
– diz-se – está na palavra.⁵³

⁵² H. V. Hofmannsthal, “Uma carta”, in *Viso-Cardernos de estética aplicada*, jan.-jun. 2010.

⁵³ “Di un luogo preciso, descritto per enumerazione”: “[...] È già notte... / Nessuno in vista... / Nessuno / che parli... / Nell’ora / spenta, non una sola / sillaba... / Il luogo /



Não há ninguém à vista e a ausência de falas parece caracterizar esse espaço quase desértico,⁵⁴ o lugar é salvo, como diz o verso, por um ruído da Besta. A caça à Besta, esse monstro que nunca ninguém viu, mas é obsessivamente perseguido, é uma arguta alegoria caproniana – não esqueçamos que o primeiro livro de poemas do autor tem como título *Como uma alegoria*. O caráter proteiforme da Besta, animalesco, mas também muito próximo ao humano, é indicado num poema intitulado “Lei” [Ela], cujos versos tentam dar alguns indícios que deve ser, mais uma vez, caçada e capturada. Depois de passar pela ferocidade de um leão, pelo ser inofensivo de uma lagartixa, pela figura do aterrorizante dragão, a Besta é aproximada a uma ameba: de organismos complexos a um organismo simples e sem forma definida. A última estrofe desse poema perpassa por todas essas formas-informes, apontado para uma outra possível:

É ela.
Só e inequivocadamente
ela, a Besta
(a ónoma) que nada para.⁵⁵

É seria possível, nessa linha de pensamento, também ler esse curto trecho de um outro poema:

A presa
[...]
A presa
Mansa e atroz
(vívuda!) que nas horas
do proveito (nas horas
da perda) aparece
(penetra) na nossa voz.⁵⁶

è salvo dal fruscio / della bestia in fuga, che sempre / – è detto – è nella parola.” In G. Caproni, *L'opera...*, *op. cit.*, 1998, p. 626.

⁵⁴ Ver D. Sinfonico, “Deserto”, 2012.

⁵⁵ “È lei. / Soltanto e inequivocabilmente / lei, la Bestia / (l'ónoma) che niente arresta.” In G. Caproni, *L'opera...*, *op. cit.*, 1998, p. 568.

⁵⁶ “La preda”: “[...] La preda / Mansueta e atroce / (vívuda!) che nelle ore / del profitto (nelle ore / della perdita) appare / (s'inselva) nella nostra voce”. *Idem*, p. 559.



A indicação entre parênteses,⁵⁷ sempre mais cara e frequente em Caproni, traz uma explícita aproximação entre Besta e ônoma, que em grego quer dizer nome. O segundo fragmento poético (“A presa”) não faz referência ao nome, mas à “nossa voz”: a Besta que se esconde na voz.⁵⁸ No prefácio à edição póstuma de *Res Amissa*, Giorgio Agamben dirá que a Besta não era tanto uma alegoria do mal, mas que nela há uma cifra da vida e da linguagem.⁵⁹ É a caça por uma linguagem própria, cujo tom é a de uma *desapropriada maneira*, por nomes esvaziados, vazios, que justamente por esse traço podem ter um novo uso, potencializar outros percursos. É a fratura entre língua e fala, discutida num dos capítulos de *Infância e história*, esse vir a ser menos do adulto, que é o estado larvar. É a figura do informe, inerente à criança, ou, melhor dizendo, é a experiência *infans*, que marca a língua e a história.

O nome

O nome não é a pessoa.

O nome é a larva.

De todas as redondezas,
mal é salvo
– famélico – o ícone.

(Heróis, e figurantes.)⁶⁰

É a passagem da pessoa à larva que leva à potencialidade do nome. A larva pode vir a ser uma série de possibilidades, enquanto a pessoa é algo muito mais cristalizado. A presença da larva é a presença de uma fantasmagoria, de uma pluralidade, como está no último verso do poema

⁵⁷ Sobre o uso dos parênteses e outros sinais gráficos, ver E. Tonani, “Grafemi”, in *Nuova corrente*, 2012, p. 59-76.

⁵⁸ Seria muito interessante trabalhar a questão da voz e da língua em relação a alguns textos de Caproni, mas aqui não é o objetivo. Fica a indicação para um futuro estudo.

⁵⁹ G. Agamben, *Categorias italianas*, 2014, p. 115-130.

⁶⁰ “Il nome”: “Il nome non è la persona. // Il nome è la larva. // Di tutti i circostanti, / a malapena è salva / – famélica – l’icona. // (Eroi, e figuranti).” In G. Caproni, *L’opera...*, *op. cit.*, 1998, p. 632.

entre parênteses. Uma voz que balbucia, a da larva, não há somente heróis (atenção para o plural), não há heróis sozinhos ou isolados. Se há heróis, há também figurantes. “O inefável é, na realidade, infância. A experiência é o *mysterion* que todo homem institui pelo fato de ter uma infância.”⁶¹

Se a linguagem comum paga um alto preço pela sua tranquilidade de poder continuar nomeando, o traço maior da linguagem literária está na marca das contradições, na inquietude, no conflito: “Sua posição é pouco estável e pouco sólida”.⁶² É justamente esse ruir da solidez, solidez da história, solidez de um Deus (onipresente e onipotente), solidez de uma linguagem, solidez da própria potência e confiança no humano, que Caproni questiona apostando na instabilidade e na desagregação e desativação de certa linguagem, que nada mais são do que sintomas da fragilidade e precariedade do homem diante de si e da própria sociedade.

Parece que a literatura consiste em tentar falar no instante em que falar se torna o mais difícil, orientando-se para os momentos em que a confusão exclui qualquer linguagem e conseqüentemente torna necessário o recurso de uma linguagem mais precisa, mais consciente, mais distanciada do vago e da confusão, a linguagem literária.⁶³

A linguagem literária, portanto, na sua aparente imprecisão, transfiguração do real (só aparente distanciamento), confusão de palavras escolhidas por um escritor, pode ter a força de, pelas margens ou por trilhas tortuosas, penetrar e tocar o real. Nessa linha, o ordinário se faz extraordinário, e o monstruoso é necessário para uma “entrada” no real, até porque a realidade pode parecer muito mais cruel do que se pensa. A porta com sentinela é aquela controlada, cuja passagem é um risco, mas como em “Deduzione” [Dedução], a porta sem sentinela pode estar morta. O risco é um fundamento da vida, *as galerías del alma* de Antonio

⁶¹ G. Agamben, *op. cit.*, “Arte, Inoperosidade, Política”, in R. M. Cardoso (Org.), *Política...* 2008c, p. 63.

⁶² M. Blanchot, in *A parte do fogo*, *op. cit.*, p. 334.

⁶³ *Idem*, p. 25-26.



Machado. É esse conflito, essa tensão, brincando e lutando, inclusive melancolicamente, e desconstruindo a própria língua, delineando com ela uma porta, que Caproni, em “La porta” [A porta], de *O conde de Kevenhüller*, chega mais uma vez à linguagem. Num movimento circular, como o da caça e o do caçador ou o da Besta que morde o próprio rabo, a porta branca, opaca, condenada, sem forma, enfim a porta morgana é a Palavra.

[...]

Onde
nenhum cômodo ou cidade
abre-se ao olho, e não move
– na estagnação do vago –
ramo ou pensamento uma só
aparência...

Uma só
fenda de luz (ou d’agulha)
na mente...

A porta
morgana:

a Palavra.⁶⁴

Esse fragmento final do poema conclui estas páginas. A inicial em maiúscula, “P”, não está indicando a totalidade e a rigidez da palavra, pois “o vínculo que liga cada objeto à própria aparência, cada criatura ao seu próprio corpo, cada palavra ao seu significado, é questionado radicalmente: cada coisa é ela mesma só à medida que significa outra, cada coisa é verdadeira só se está para uma outra”.⁶⁵ Não se deve esquecer que é uma porta morgana. Palavra instrumento de comunicação e elemento essencial da reflexão e do pensar, camaleônica e sedutora, enganadora e

⁶⁴ “[...] Dove / nessuna stanza o città / s’apre all’occhio, e non muove / – nel ristagno del vago – / ramo o pensiero una sola / parvenza... // Una sola / cruna di luce (o d’ago) / nella mente... // La porta / morgana: // la Parola.” In G. Caproni, *L’opera...*, *op. cit.*, 1998, p. 609.

⁶⁵ G. Agamben, *Estâncias...*, *op. cit.*, 2007, p. 227-228.



trapaceira. Justamente, é ela capaz de abrir outras portas ainda fechadas, de nos fazer perceber as ruínas na/da linguagem (na/da história), as nossas próprias, e, enfim, é ela que nos coloca diante do embate com o indecível.



Leituras, anotações, marcações: "canteiros de obras"

Olhava o copo. Fitava-o.
Quase a reduzi-lo a lascas.
Sabia que o copo dura
mais do que quem o segura?
(Giorgio Caproni)

Adentrar no imbricado laboratório de um poeta não é tarefa fácil. Os livros lidos e anotados, os bilhetinhos deixados dentro de alguns deles, as anotações nas margens, os textos críticos escritos são diferentes tesselas que fazem parte de um universo que vai sendo construído e tramado ao mesmo tempo que deixa rastros e sinais. É, de fato, esse material e outros mais que podem vir a formar um acervo vivo. Espaço privilegiado no qual são reunidos e mantidos vestígios da escritura, seus intertextos, dúvidas, planejamentos, a prática com o tinteiro, o lápis, a máquina de escrever, o computador. Uma vez que se tem acesso a esse mundo (ordenado e desordenado), novas questões são colocadas para o pesquisador, que, com efeito, fazem parte do próprio material contido no acervo que “fala”, “se dirige” àquele que o observa. O objetivo do presente ensaio é explorar um pouco mais de perto uma parte do acervo do poeta italiano Giorgio Caproni,¹ mantido desde 2006 numa das bibliotecas municipais em

¹ Como já colocado desde o primeiro capítulo deste livro, a produção caproniana é longa, de 1930 ao final do anos 1980, sem deixar de lado todo o material publicado póstumo.



Roma. Tal arquivo é composto por cerca de 5.000 livros que pertenceram à biblioteca pessoal do poeta, alguns dos quais lidos arduamente, relidos, anotados inúmeras vezes: um lápis, uma caneta de cor azul e/ou vermelha – também instrumentos de leitura/trabalho do então professor de ensino fundamental.

Além da atividade de “escritor em versos”, como costumava dizer, Caproni congrega outras também importantes, ao longo de sua vida, que não deixam de exercer e estabelecer relações com a própria escritura poética, como já foi visto nos capítulos anteriores. A primeira delas é a de resenhista para revistas culturais, literárias e jornais de grande circulação, trabalho que acompanha o exercício e a prática da página em branco, iniciando em março de 1934 e indo até o final de 1989.² A segunda e mais importante é a de tradutor. Caproni foi um tradutor mais do que ativo na segunda metade do século XX, e tal dedicação à escritura do outro traz reflexões importantes para seu laboratório pessoal, apresentando uma série de repercussões e operações no interior de seu fazer poético. Louis-Ferdinand Celine, Jean Genet, Guillaume Apollinaire, René Char, Federico Garcia Lorca, Blaise Cendrars, Antonio e Manuel Machado, Gustave Flaubert, André Frénaud são apenas alguns nomes partícipes dessa constelação operante, perfiladora de aberturas e espaços, de desapropriações e apropriações.³ Sobre as possibilidades abertas pela

O trabalho como professor do ensino fundamental segue em paralelo à produção poética, àquela ensaística, aos artigos para jornais e revistas culturais e literários, além dos pareceres para editoras. A todas essas facetas soma-se uma outra, a de tradutor do francês e do espanhol. São mais ou menos cinco décadas dedicadas ao espaço literário, e é claro que o Caproni de *Come un'allegoria* (1932-1935), primeiro livro, não poderia ser o mesmo de *Res amissa* (1991). Se na produção juvenil é clara a tendência à métrica das *canzonette* do século XVII, promovendo uma releitura do *stilnovismo* e do *canzoniere* de G. Cavalcanti, com o tempo, há uma mudança de foco: o poeta passa a ter um olhar mais essencial, o verso se fragmenta, diante de uma realidade que não se deixa capturar mais pela linguagem, como já foi discutido nas páginas anteriores.

² Considerando que Caproni falece no dia 22 de janeiro de 1990, em Roma, é possível ver como esse papel crítico e de reflexão sobre a produção literária e poética e, inclusive, sobre tradução acompanha toda a trajetória do poeta. A maioria desses textos críticos foi reunida nos quatro volumes de G. Caproni, *Prose critiche*, *op. cit.*, 2012. No Brasil uma seleção desses ensaios críticos está disponível em *A porta morgana...*, *op. cit.*, 2017.

³ Para pensar a intensa relação de Caproni com o processo de tradução (processo criativo), ver: G. Caproni, *Quaderno...*, *op. cit.*, 1998; V. Coletti, “Note su Caproni



Nessa impossibilidade em que me encontrei de utilizar minha própria língua, percebi, em primeiro lugar, que ela tinha uma espessura, uma consistência, que não era simplesmente como o ar que se respira, uma transparência absolutamente insensível; depois, que ela tinha suas leis próprias, seus corredores, seus atalhos, suas linhas, suas escarpas, suas cotas, suas asperezas, em suma, que ela tinha uma fisionomia e formava uma paisagem onde a gente podia passear e descobrir, no desvio das palavras, ao redor das frases, bruscamente, pontos de vista que não apareciam anteriormente. Naquela Suécia, onde eu devia falar uma língua que me era estrangeira, compreendi que podia habitar minha língua, com sua fisionomia subitamente particular, como sendo o lugar mais secreto, porém mais seguro de minha residência nesse lugar sem lugar que é o país estrangeiro onde nos encontramos.⁵

Nesse fragmento a experiência de estranhamento relatada por Foucault se dá a partir não de um contato com a palavra escrita, mas sim por meio da comunicação oral, inclusive talvez aquela mais imediata. Contudo, a questão a ser colocada é como o contato – por conseguinte, o contágio – com uma língua outra pode gerar incursões inesperadas e não imaginadas no interior da própria língua. É esse babélico universo do contato com o outro, a tradução sendo um gesto imprescindível, que provoca o descobrir, mas, sobretudo, o escavar dentro de si.⁶ Ato que não estaria distante da ideia caproniana de pensar o poeta como um minerador. Dessa relação que exige o outro, que não prescinde do “eu”, que para alguns é lutuosa e para outros é um estar na corda bamba, entre a impossibilidade e a necessidade, Caproni deixa alguns vestígios. Além dos prefácios a traduções, de resenhas sobre textos traduzidos, é interessante um olhar atento para alguns livros que pertenceram ao poeta e fizeram parte de sua biblioteca pessoal. Um deles é o volume que reúne as traduções do amigo e poeta Vittorio Sereni, *Il musicante di Saint-Merry* [O musicante de Saint-Merry] (1981). Esse exemplar é acompanhado,

⁵ M. Foucault, *O belo perigo*, 2016, p. 38-39.

⁶ Para uma reflexão sobre esse processo de escavação e, ainda, para pensar a tradução como um arquivo, faz-se referência ao ensaio de P. Peterle, “Possíveis percursos no babélico labirinto da literatura italiana traduzida no Brasil”, in P. Peterle; A. Santurbano; L. Wataghin, *Literatura italiana traduzida no Brasil 1900-1950*, 2013, p. 40-47.

como de costume nos livros de Sereni pertencidos a Caproni, por uma dedicatória, cuja transcrição é: “a Giorgio, com o afeto de sempre Vittorio” [a Giorgio, con l’affetto di sempre Vittorio] e logo em seguida a indicação da data “novembro 81”. As traduções são acompanhadas por uma introdução de Sereni, lida atentamente pelo poeta e amigo, como é possível perceber pelas marcações feitas a lápis. No momento em que Caproni lê Vittorio Sereni comentando sua experiência de traduzir René Char, há um apontamento significativo, um diálogo provável com a citação acima de Caproni, que faz com que ele deixe rastros da sua leitura na marginália da página. Diz Sereni:

Com efeito, não se traduz somente por uma afinidade presumida. Traduz-se também, se não por uma oposição, por um embate. Traduzindo muita coisa é apropriada, mais do que fazer próprio o texto de outrem, é, na verdade, o texto de outrem a absorver uma zona até aquele momento incerta da nossa sensibilidade e a iluminá-la – e se aprende mais com o que não se parece conosco, como já havia feito entender Pavese.⁷

Tal fragmento na premissa sereniana vem depois de algumas considerações sobre as traduções de Apollinaire, André Frenaud, Albert Camus, da lembrança de Luciano Anceschi e Sergio Solmi como incentivadores de uma atividade que começou por acaso. Diz Sereni que o contato com a tradução se deu quando um companheiro de prisão,⁸ que lia em inglês muito melhor do que ele, passou-lhe uma tradução literal de um poema de E. A. Poe, pedindo-lhe para fazer daquilo um texto poético para seu uso e consumo, sem contudo apagar os traços de *The Conqueror Worm*. Sereni aceita o desafio e essa experiência abre trilhas novas para o poeta. Retomando uma citação de Sergio Solmi, Sereni afirma que a

⁷ “Infatti non si traduce solo per presunta affinità. Si traduce anche, se non proprio per opposizione, per confronto. Traducendo tanto ci si appropria, non tanto si fa proprio il testo altrui, quanto invece è l’altrui testo ad assorbire una zona sin lí incerta della nostra sensibilità e a illuminarla – e si impara di più da chi non ci assomiglia, come anche Pavese ci aveva fatto intendere.” V. Sereni, *Il musicante di Saint-Merry e altri versi*, 1981, p. VIII.

⁸ Para maiores detalhes sobre o percurso poéticos de Vittorio Sereni, E. Testa, *Cinzas do século XX...*, op. cit., 2016, p. 47-78.



tradução nasce no vazio deixado pelos poemas que não foram escritos ou que não se conseguem escrever.

O gesto de traduzir nessa premissa, mais do que um exercício – coisa que nunca o foi –, é considerado um convite para se debruçar sobre a página em branco, sem isentar Sereni (ou outro poeta-tradutor) de um possível sentimento de angústia diante dela. Um “hóspede silencioso” é outra expressão usada pelo poeta de *Gli strumenti umani*, para se referir a essa imbricada trama que se dá na confluência entre a escrita do outro e aquela própria. Ao lado da passagem acima assinalada, na margem esquerda do livro, Caproni, interagindo com o texto sereniano, escreve: “l’ho detto io” [isso eu disse]. Não interessa aqui saber quem disse o que primeiro, o ponto-chave é perceber como, em diferentes meios e formas, Giorgio Caproni ao entrar em contato, em “embate”, com o outro, passa a estabelecer conexões consigo próprio, com seu pensamento e com os procedimentos de sua escritura. Associações, pensamentos, comentários que apontam para um caproniano canteiro de obras, com suas várias ferramentas (um espaço de construção e de aberturas). O volume *Il musicante di Saint-Merry* (1981) é apenas um exemplo precioso, que aponta para possíveis trilhas significativas dentro do complexo universo caproniano presente nos volumes que fazem parte do *Fondo Caproni*.⁹

O *Fondo Caproni* está localizado numa área reservada, no terceiro andar da Biblioteca Guglielmo Marconi, em Roma. Desse acervo fazem parte cerca de 5.000 livros e revistas, catalogados e inventariados. Em 2000 a *Istituzione Biblioteche di Roma Capitale* adquiriu dos herdeiros, os filhos Silvana e Attilio Mauro Caproni, a maior parte da biblioteca pessoal do poeta. Num primeiro momento, esse material integrou o acervo da Biblioteca dell’Orologio, mas em 2006 foi transferido para a Biblioteca Guglielmo Marconi.¹⁰ Livros raros, primeiras edições, livros mais

⁹ Com o auxílio do CNPq e depois, durante o pós-doutorado, com bolsa CAPES, tive a oportunidade de passar alguns períodos em Roma para pesquisar esse acervo. Agradeço a toda equipe da Biblioteca Marconi, em particular, à acolhida e à disponibilidade de Laura Alegeani, Stefano Gambari e Giulia Zambrini. Para a reprodução das imagens deste e dos próximos capítulos, agradeço a Attilio Mauro e Silvana Caproni pela autorização dada e pelos momentos de diálogo.

¹⁰ O acervo de Giorgio Caproni não está localizado num único local. A Biblioteca Guglielmo Marconi, em Roma, possui apenas o acervo especificado, cujo material é



técnicos, muitos romances, inclusive latino-americanos e, sobretudo, um grande acervo de poesia, ao lado de textos históricos, revistas culturais e literárias compõem o conjunto que se pode encontrar no *Fondo Caproni*. Um aspecto desse acervo a ser notado é a quantidade de primeiras edições de volumes de poesia do século XX, inclusive de pequenas editoras que não mais existem nos dias de hoje. Como qualquer biblioteca de autor, essa é permeada de traços, marcas e “assinaturas” – muitas vezes invisíveis – que dizem respeito a uma determinada comunidade cultural, ao próprio sujeito que interagia com aquele universo que, por sua vez, foi sendo, ao mesmo tempo, colecionado e construído. É o trilhar de uma vida, de suas relações e de um fazer poético. Percurso que agora resta nos registros da época como as mais variadas dedicatórias inscritas nas folhas deixadas por amigos (Pier Paolo Pasolini, Vittorio Sereni, Mario Luzi, Attilio Bertolucci, Giorgio Bassani...), os convites para mostras, os cartões de editores, os recortes de jornal, todos encontrados dentro dos livros. Enfim, material da comunicação privada e íntima que pode estimular o debate metodológico e crítico.

Um exemplo significativo da rede de relações passível de se abrir, por meio da exploração do acervo, é apontado por Stefano Gambari e Giulia Zambrini, no texto “Giorgio Caproni: una biblioteca d’autore” [Giorgio Caproni: una biblioteca de autor].¹¹ Além de uma descrição do *Fondo Caproni*, os autores, que trabalham diretamente com esse arquivo, destacam uma página marcada da tradução de *Per esser gai come Titania*

composto por uma parte dos livros que pertenceram ao poeta e por bilhetes, pedaços de papel e recortes encontrados no interior dos próprios livros. O Gabinetto Scientifico e Letterario G.P. Viessesux, em Florença, adquiriu em março de 1999 um material significativo conservado no Archivio Bonsanti, composto por correspondências recebidas pelo poeta, um número menor, mas consistente, de cópias de cartas enviadas por Caproni, além de textos autógrafos, como manuscritos relativos à produção poética, ensaística e narrativa, a traduções feitas, a provas de livro atentamente corrigidas, aos quais podem ser somados recortes de jornais e revistas coletados pelo poeta. Em julho de 2008, o Ministero dei Beni Culturali adquiriu dos herdeiros outra parte do acervo, contendo manuscritos, diários e outros documentos conservados pelo poeta. A intenção inicial era conservar esse material na Biblioteca Nazionale di Roma, mas tendo em vista que em Florença já havia um acervo de manuscritos do poeta, ele foi depositado na Biblioteca Nazionale di Firenze.

¹¹ S. Gambari; G. Zambrini, “Giorgio Caproni: una biblioteca d’autore”, in *Mosaico*, 2014, p. 17-19.



[Para ser alegre como Titânia], do poeta francês Pierre Jean Jouve, feita por Aldo Capasso,¹² publicada em 1935, que traz uma referência pontual a um acontecimento pessoal da vida do poeta italiano. À página 19 do volume, há uma marca de batom e perto dela a anotação posterior do poeta, indicando que a mancha vermelha é fruto de um beijo de Olga, dado em Neirone, pequena cidade perto de Gênova, num dia sereno. A serenidade do dia entra em tensão com a recordação do poeta ao lembrar algumas datas fatídicas, inscritas nessa mesma margem da página, perto da mancha de cor vermelha: 17 fevereiro doente, 27 de fevereiro piorou, 7 de março morreu aos 27 anos. Datas que refazem alguns momentos da trágica trajetória de Olga Franzoni, noiva do poeta que faleceu ainda muito jovem, em março de 1936. Essas anotações, quase em ritmo sincopado, não deixam de evocar a difícil crise pela qual passou Caproni com essa perda. Uma dor profunda que culmina numa crise existencial, testemunhada em carta ao amigo e poeta Carlo Betocchi, datada de 7 de abril de 1936. Seu primeiro livro de poemas, *Como uma alegoria*, é publicado no mesmo ano da perda de Olga e a ela é dedicado – Olga ainda aparecerá em outros poemas em *Cronistória*. Na carta a Betocchi, ao tecer comentários sobre a repercussão crítica do volume, Caproni expõe seu sofrimento diante da ausência dessa figura, considerada por ele como um centro de equilíbrio das suas certezas. “Talvez todo o meu mundo seja relacionado àquela que se foi. Talvez nela se apoiava toda minha certeza. Agora que ela pereceu, acabou, está ausente, para mim é impossível o que sinto.”¹³ Diante dessa página 19, do volume pertencido a Caproni, portanto, está-se diante de dois momentos diferentes. O primeiro é dado pela mancha vermelha, rastro do toque da boca de Olga na página do livro, um resquício de sua presença física. O segundo se dá, justamente, quando Olga não mais pode estar presente fisicamente. A fisicidade da marca de

¹² Importante lembrar que Aldo Capasso é o prefaciador do primeiro livro de poemas de Caproni, *Como uma alegoria*, publicado pela editora genovesa Emiliano degli Orfini, em 1936. No prefácio, Capasso chama a atenção para a pouca idade do poeta e para uma notável medida em relação aos modos poéticos e seus motivos, que podem lembrar a escritura de Cardarelli, Ungaretti e Saba.

¹³ “Forse tutto il mio mondo è legato a quella che se n’è andata. Forse su lei poggiava tutta la mia certezza. Ora che lei è perita, finita, assente, impossibile mi è dire ciò che provo.” G. Caproni, *Una poesia indimenticabile*, 2007, p. 64.



batom aguça a lembrança do poeta, o momento em que a presença física de Olga era ainda possível, mas se estava perdendo, como fica registrado nas datas e na escolha das palavras que a seguem (doente, piorou, morre). Diferentemente das colocações anteriores que voltavam para o laboratório do fazer poético, esse caso, especificamente, faz referência a uma memória pessoal, a um momento da vida conturbado, que fica registrado na página desse volume.

Esse apontamento de cunho pessoal e intimista e as muitas outras marcações na marginália dos livros atestam a intensa relação mantida por Caproni com esse objeto e, mais ainda, com o próprio processo de leitura – que não deixa de ser um processo de criação. Outro aspecto muito interessante a ser observado, já presente em *Il musicante di Saint-Merry*, porém até agora não mencionado, é o hábito conservado, ao longo dos anos, de anotar na folha de rosto o dia do recebimento do livro, e essa data, às vezes, é seguida de uma outra, que provavelmente corresponde à de leitura. Caproni é um poeta que trabalha com os livros, sobre os livros e nos livros¹⁴ de maneira árdua, meticulosa, ato que parece ser quase cotidiano visto a quantidade de anotações que faz. Como aponta Mario Luzi, ele é um raro exemplo de amadurecimento e de “refinamento” da própria matéria-prima do poético.¹⁵ Na mesma página da dedicatória já mencionada de Sereni, há um indício emblemático para pensar essa atenção, esse cuidado com livro e com o ato da leitura. Trata-se de uma anotação com a caligrafia de Caproni, feita a lápis, a indicação da data “06/11/81”. Esse gesto de anotar a data de leitura não está presente em todos os livros, talvez naqueles mais caros ao leitor-poeta. No volume de Libero Bigiaretti, *Questa Roma* [Esta Roma] (1981), que reúne textos publicados anteriormente e cujo tema é a mudança de uma cidadezinha para uma caótica metrópole, Roma, encontra-se uma marcação nos mesmos moldes, a indicação da data “18/9/81”, muito provavelmente referente ao momento em que o livro foi lido. No volume *Una stagione all'inferno* [Uma estação no inferno] (1949), de Arthur Rimbaud, há algumas marcações e notas interessantes que podem estabelecer um

¹⁴ Para um melhor entendimento do perfil de Giorgio Caproni como leitor, ver S. Verdino, “Poeti come lettori”, in *Studi Urbinati*, 2013, p. 81-90.

¹⁵ M. Luzi, “Ama davvero il mestiere”, in *La Fiera Letteraria*, 1967.



diálogo direto com a escritura e as problemáticas colocadas por ela, como é o caso da seção “Mattino” [Manhã], na qual a expressão em itálico do poeta francês “*non so più parlare!*” [não sei mais falar!] é assinalada intensamente, sendo sublinhada e marcada com um sinal de “x” – símbolo constante nos apontamentos considerados relevantes por Caproni. Todavia, num outro volume de Rimbaud, o das obras completas (edição bilingue, Feltrinelli, 1964), há uma marcação no poema “Il battello ebbro” [O barco bêbado], Caproni aqui sublinha a expressão “Frane d’acque” [Desmoronamento de águas] e, ainda a lápis, apõe “11/12/77”. O termo em italiano “frana”, desmoronamento, é uma das palavras-chave da última produção caproniana, em particular dos volumes *O franco caçador* e *O conde de Kevenhüller*. A datação de 11 de dezembro de 1977 é um vestígio de como esse tema já se fazia presente em Caproni, basta lembrar que o ano de 1975 é o da publicação de *O muro da terra* – páginas em que esse tema começa a tomar corpo de forma mais significativa. Um desmoranamento do poético que vem vindo desde 1975, ou se se preferir de alguns indícios, até anteriores, como o estado larval anunciado em *A semente do pranto*.¹⁶ Esses são apenas alguns exemplos de como adentrar

¹⁶ “Mas talvez seja possível dar outro passo para trás e chegar à indiscutível obra prima, *Ad portam inferi*, em *A semente do pranto*, de 1959, identificando ali o núcleo, por assim dizer, germinador do tema em questão. O poema, de fato, se de um lado repropõe e sintetiza alguns motivos já bem reconhecidos na escritura do autor (por exemplo, a névoa, a alvorada, o bar), de outro parece, também, por meio da singular perspectiva, antecipar futuros aspectos semânticos. A condição de Annina, a protagonista do texto, se inscreve num preciso estado antropológico, presente tanto em numerosas culturas ‘primitivas’ quanto nas culturas clássicas, grega e latina. É a condição intermediária entre o mundo dos vivos e o dos mortos, expressa pelos latinos por meio da figura da larva e pelos gregos pela do *eidolon* ou *phásma*. Tal motivo possui, em sintonia muito forte com os parâmetros antropológicos, recorrências significativas em alguns capitais textos literários” (“Ma forse è possibile fare un altro passo indietro e risalire ad un indiscusso capolavoro caproniano, *Ad portam inferi* nel *Seme del piangere* del 1959, individuando in esso il nucleo, per così dire, germinativo del tema in questione. La poesia infatti, se da un lato ripropone e sintetizza alcuni motivi già ben rilevati nella scrittura dell’autore (ad esempio la nebbia, l’alba, il bar), dall’altro pare pure, dalla sua particolare prospettiva, anticipare futuri aspetti semantici. La condizione di Annina, la protagonista del testo, è scrivibile ad un preciso stato antropologico, presente sia in numerose culture ‘primitive’ che in quelle classiche, greca e latina. È la condizione intermedia tra il mondo dei vivi e quello dei morti, espressa dai latini con la figura della larva e dai greci con quella dell’*eidolon* o *phásma*. Tale motivo ha, in sintonia assai



por entre os livros do acervo da biblioteca pessoal do poeta, tarefa árdua que pode, contudo, se tornar uma aventura labiríntica e profícua.

No intuito de pensar esse trabalho paralelo de leitor, que alimenta a própria escritura do poeta, proponho agora outras pequenas incursões por alguns volumes do *Fondo Caproni*, da Biblioteca Guglielmo Marconi. Um olhar atento para o arquivo intrínseco que foi se constituindo, ao longo dos anos, é fundamental não só para adentrar mais nesse laboratório poético, um canteiro praticamente sempre em obras, quanto para uma reflexão mais ampla sobre modos de escritas e relações que ali subjazem. Sobreposições de releituras, que indicam parte das trilhas percorridas, cujos rastros apontam para criações em processo, como acontece com o exemplar da segunda edição de *Ossos de sépia* de Eugenio Montale, publicado em 1928, pela editora F.lli Ribet, de Turim. É esse um texto muito citado pela crítica caproniana por todas as anotações que remetem às várias releituras, identificáveis pelo uso do lápis e de canetas de cores variadas. “Não contente em chegar à última página, provavelmente com uma sensação inquietante e nostálgica do fim do livro de poemas, Caproni deixa registrado de próprio punho, com caneta azul, na última página do livro, ao lado dos versos finais de ‘Riviera’: ‘Relido em 15/2/1987, pela última vez!’.”¹⁷ Pegadas e vestígios deixados, a voz do poeta mais jovem se expõe, indica uma data precisa, que aponta para outras e para as inúmeras marcações deixadas nas páginas montalianas que, por sua vez, passam a pertencer também ao leitor-poeta, que aos poucos se apropria e faz seu aquele (já modificado) material. Montale é, sem dúvida alguma, uma referência mais do que importante para Caproni.¹⁸

É o manusear a língua, seu esgaçamento, a língua do outro (observá-la, tentar destrinchá-la), que faz com que Caproni perceba – inclusive por

stringente con i parametri antropologici, ricorrenze significative in alcuni capitali testi letterari”). Ver E. Testa, “Giorgio Caproni, ‘Ad portam inferi’”, in C. Caruso; W. Spaggiari (Orgs.), *Filologia e storia letteraria*, 2008, p. 653-660; e a continuação dessa reflexão em E. Testa, “Con gli occhi di Annina”, in D. Colussi; P. Zublena, *Giorgio Caproni: lingua, stile, figure*, 2014, p. 45-58.

¹⁷ P. Peterle, *no limite...*, *op. cit.*, 2015, p. 38.

¹⁸ Sobre a relação entre Giorgio Caproni e Eugenio Montale, ver o ensaio de L. Surdich, *Le idee e la poesia...*, *op. cit.*, 1998; e o capítulo “Poesia e nulla”, in D. Baroncini, *Caproni e la poesia del nulla*, *op. cit.*, 2002, p. 48-50.



meio do exercício tradutório, como já apontado¹⁹ – que, mais do que inventar, o poeta escava e vê uma luz, mesmo sendo pouco intensa, na escuridão, para recuperar aqui a relação profícua com o poeta espanhol Antonio Machado, de quem também foi tradutor.

A relação com o que está ao seu redor é mais do que intensa, sem necessariamente ser totalmente revelada, passando muitas vezes pelo filtro do reconhecimento/estranhamento. É o espaço do encontro, do embate com o outro (Caproni leitor de..., Caproni tradutor de..., Caproni resenhista de..., além dos vários Capronis presentes em Caproni), no qual as fronteiras podem parecer cada vez menos nítidas. O espaço, como diz Jean-Luc Nancy, não é mais propriamente dimensionável: a terra se reduz a um ponto, a um ponto que é sem dimensões.²⁰ E é a partir desse ponto inicial, sem uma origem definida, que a experiência é fundamental para o ser singular-plural. A expressão sublinhada no texto de Rimbaud ou os inúmeros termos assinalados no texto montaliano, ao mesmo tempo que pertencem e continuam a pertencer a Rimbaud e a Montale, são deslocados por Giorgio Caproni, são, inclusive, quase decompostos e (re)apropriados. Nessa atitude inventiva, que não deixa de dialogar com a tradição, o poeta percebe e escava caminhos outros ainda não percorridos e escondidos. É nesse sentido que é possível pensar a literatura como um discurso do *acontecimento*, deixando aberturas na significação.²¹ A escavação feita por Caproni faz aflorar esses espaços plurais, potencialidades para a própria escritura, que não deixa de apontar para a abertura de rastros. As relações instauradas durante os processos apontados nessas páginas proporcionam ao pesquisador atento uma leitura cuidadosa de certo deslocar-se do poeta e do deslocamento de sua poesia, uma espécie de cartografia desse “canteiro de obras”, passível de ser delineado por meio de vestígios, cujas pegadas sobrevivem em alguns volumes conservados na Biblioteca Guglielmo Marconi.

¹⁹ Nesse sentido, é possível dizer que “o livro é a imagem do mundo segundo uma crença enraizada. Ele faz rizoma com o mundo, há evolução paralela do livro e do mundo, o livro assegura a desterritorialização do mundo, mas o mundo opera uma reterritorialização do livro que se desterritorializa por sua vez em si mesmo no mundo [...]”. G. Deleuze, *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*, 1995, p. 28.

²⁰ Cf. J. L. Nancy, *Essere singolare plurale*, 2001.

²¹ J. L. Nancy, “...Deveria ser um romance...”, in *Revista Cerrados*, 2012, p. 253-261.

provavelmente uma das múltiplas possibilidades existentes. Sem dúvida, é importante ter um caminho, porém esse mesmo caminho pode sofrer pequenos desvios que fazem com que o processo passe a ser pensado e interrogado. O produto, resultado apresentado como pronto e lapidado, muitas vezes impede uma reflexão sobre as sobreposições, as concreções e os substratos presentes no jogo que a linguagem, nesse caso, pode esconder ou fazer com que pareça quase invisível. Com efeito, pensar o processo, as possibilidades de montagens e rearranjos (não mais a única montagem), é o elemento que potencializa o arquivo na contemporaneidade.

Tal processo pode ser caótico como os painéis de Aby Warburg ou como a própria capa do livro *Crítica e coleção*. Cópias e reproduções de quadros, fotografias, moedas, documentos ou alicates, armações de óculos, compasso, cruz, carimbo, objetos tão diferentes que lado a lado oferecem a quem os observa novas configurações. A aposta aqui também está na figura de quem lê e observa: quem olha para os objetos os vê, da mesma forma que os objetos olham para quem os observa. “O que vemos só vale – só vive – em nossos olhos pelo que nos olha. Inelutável porém é a cisão que separa dentro de nós o que vemos daquilo que nos olha. Seria preciso assim partir de novo desse paradoxo em que o ato de ver só se manifesta ao abrir-se em dois.”²³ Nesse sentido, a escavação é também um papel do pesquisador “arqueólogo da literatura”. Aqui está a tarefa do discurso crítico e, em particular, do pesquisador: não se limitar a uma leitura linear e sequencial – que não deixa de ser importante –, mas ir além, ter a consciência de que o próprio acervo, suas partes falam, não são simples documentos a serem decifrados.

A partir desse momento é importante, portanto, pensar o acervo para além de sua catalogação,²⁴ ou melhor dizendo, o que essa mesma catalogação oferece mediante o montar e o fazer operar. A atenção, assim, se volta para os intervalos e aqui se faz interessante citar uma frase de Aby Warburg, recuperada por Carlo Ginzburg, como epígrafe de um texto dedicado ao método: “O bom Deus está nos detalhes”.²⁵ Tal constelação, a de pensar esses movimentos, essas montagens e os rearranjos das

²³ G. Didi-Huberman, *O que vemos o que nos olha*, op. cit., 1998, p. 29.

²⁴ Cf. J. Derrida, *Mal de arquivo*, 2001.

²⁵ C. Ginzburg, *Mitos, emblemas, sinais*, 1989, p. 143.



sobras, aponta para um gesto diante do arquivo e do acervo, o do escavar. Escavação do que foi deixado de lado, ação que se interessa pelos rastros, pelos vestígios, pelas sobras, pelos resíduos ruinosos deixados ao longo do caminho – certa *ruinologia*. Nessa linha, pensar o arquivo e pensar a criação em processo que ali pode estar presente, por meio de alguns restos, é um *work in progress*, sempre por vir. Se agora pensarmos o arquivo “dotado” de mobilidade e flexibilidade, como algo não fechado em si mesmo mas em movimento, novas configurações podem ser escavadas pelo pesquisador-observador. Arquivo que é ainda memória, limiar entre passado e presente, e não um “mero sistema de armazenamento e recuperação”.²⁶ É algo vivo, que se mexe, possui contornos diferentes e precisa lidar com um traço inerente, seu viés anacrônico. Por outro lado, o esquecimento é também necessário, é vestígio a partir do momento em que memória e amnésia se conjugam e são elementos atuantes dos jogos combinatórios colocados na mesa sobre a qual são realizadas operações. Tudo isso sugere práticas outras, é a partilha, o compartilhar, capaz de promover uma experiência singular. A aposta está nas (re)combinações, nos (re)arranjos. O caos, para recuperar algumas colocações de Francis Bacon, sugere imagens, ativa a produtividade criativa e a máquina dos sentidos entra em operação.

Toda essa discussão, que certamente não se encerra nestas páginas, pode ser muito profícua para se pensar a variedade de interesses, as leituras e a própria construção pessoal do poeta italiano em questão. Todo o percurso exposto caracteriza as complexidades que envolvem o olhar para o acervo e o como pensar esse *Fondo Caproni*, que na verdade é um e tantos outros arquivos ao mesmo tempo. Um exemplo desse desdobramento pode ser identificado no volume já mencionado de Eugenio Montale, que é praticamente todo anotado. As marcações, fruto das várias leituras realizadas, vistas hoje parecem compor uma espécie de “essencial alfabeto”, para recuperar um verso montaliano. Em que sentido um alfabeto? Vendo, lendo e revendo e relendo as anotações capronianas, muitas delas palavras sublinhadas, copiadas e reescritas nas margens, parece que o poeta mais jovem, à medida que volta ao texto de Montale, segue rastros sim do poeta mais velho, mas, dentro do campo lexical do

²⁶ A. Huyssen, *Memórias do Modernismo*, 1997, p. 14-15.

outro, escolhe termos interligados entre si, que apontam e se voltam para a sua própria poética. O poema que abre *Ossos* é “In limine”,²⁷ no qual o termo “muro”, presente no primeiro verso da terceira estrofe, é destacado. Muro, como se sabe, é um termo-chave que não se encerra no título do volume de 1975, *O muro da terra*, releitura dos versos 1-3 do Canto X do *Inferno* de Dante Alighieri. É, sobretudo, uma analogia aos limites da racionalidade humana, contra a qual a escritura do poeta se embate.²⁸ Continuando a esfolhear esse raro exemplar, a segunda edição italiana de *Ossos de sépia*, termos como “s’annera” [se enegrece], “bagliare” [ofuscar], “amaro aroma” [amargo aroma], “noia” [tédio], “ramingo” [perambulo], “il male del mondo” [o mal do mundo], “il male di vivere” [o mal de viver], “il nulla alle mie spalle” [o nada às minhas costas], “ocaso” [crepúsculo], “dirupa” [precipitar], “scialba” [pálida], “parole senza rumore” [palavras sem rumor], “scabro ed essenziale” [áspero e essencial] são sublinhados, alguns inclusive reescritos na própria margem da página, e delinham todo um campo semântico do “desmoronamento”, da “frana”, para retomar uma problemática mais do que cara ao poeta – desassossegante. Palavra que também faz parte do vocabulário montaliano, presente no poema “O agave sobre a pedra”, que Caproni não deixa de perceber, fazendo uma marcação justamente em “musicale frana” [musical desmoronamento]. Para além da perspectiva de Caproni pensar seu laboratório por meio da escritura de outrem, outras duas considerações a serem feitas são o diálogo com a tradição literária e a inscrição da data de leitura ao lado de algumas expressões. Em relação ao primeiro ponto, os nomes de Clemente Rebora, Gabriele D’Annunzio e Mario Luzi, escritos pelo poeta no canto da página, aparecem ao lado de alguns termos, indicando uma aproximação a Montale, ou no caso de Luzi, por ser de uma geração posterior, a relação deste com o poeta dos *Ossos*. Duas expressões significativas, “amaro aroma” [amargo aroma] e “erratiche” [erráticas], vêm acompanhadas de datação que indica, por sua vez, as diversas leituras dessas páginas: ao lado da primeira tem-se “18/2/83” e da segunda “15/2/87”, que coincide com a data posta no final do livro. A ideia, portanto, não seria a de um alfabeto

²⁷ Para os poemas de Eugenio Montale, faz-se referência a E. Montale, *Ossos de sépia*, op. cit., 2002, e E. Montale, *Poesias*, 1997.

²⁸ Para uma reflexão acerca dessa questão, ver o capítulo “Limites do indecível: ruínas na-da linguagem”.

de letras, mas de um “alfabeto” de palavras, construído e recolhido, aos poucos, mediante as leituras e interações e contágios proporcionados por elas.

Dentro do *Fondo Caproni*, seguindo os rastros de leituras que podem ter sido essenciais ao poeta de Livorno, um outro livro bastante manuseado é a *Carta a Lord Chandos*, de Hugo von Hofmannsthal, em edição bilíngue (alemão-italiano), com apresentação de Claudio Magris, que sai pela editora Rizzoli em 1974.²⁹ Com um olhar distanciado, essas páginas poderiam ser pensadas como arquivos de poética, uma vez que Caproni sublinha trechos que continuam a dizer respeito do seu íntimo laboratório; ou seja, lendo o outro ele se dá conta de algumas escolhas, preferências e posições. De um lado, as marcações, os sublinhados, os sinais deixados, todos rastros de leituras, podem ser vistos como um apropriar-se um pouco do alheio; por outro, “escrever é mostrar-se, fazer-se ver e fazer aparecer a própria face diante do outro”.³⁰ Não é uma simples coincidência que esse texto de Hofmannsthal caia nas mãos de Caproni e seja lido de forma tão atenta e detalhada. A publicação é de 1974, momento da poética caproniana em que a linguagem é colocada à prova, em que a palavra aparece cada vez mais esgarçada. Com efeito, a questão da corrosão da linguagem, da sua própria impossibilidade, tema fulcral do século XX, é identificada pelo poeta na leitura dessas páginas. Para se ter uma ideia de quão importante se apresenta a “desagregação” para esse racionalista que desconfia da razão,³¹ vejamos o fragmento assinalado: “Não seria fácil para mim explicar a você em que consistem esses momentos, as palavras mais uma vez me deixam na mão”.³²

É essa uma problemática, sem dúvida, intrínseca e mais expressiva em livros da maturidade, como *O muro da terra*, *O franco caçador* e *O conde de Kevenhüller*, contudo é possível identificar traços a ela relativos em décadas anteriores. O conjunto de resenhas dedicado ao debate da linguagem literária e poética, por exemplo, publicado no final da década

²⁹ H. V. Hofmannsthal, *Lettera a Lord Chandos*, 1974.

³⁰ W. M. Miranda, “O apagamento entre modernista”, in E. M. de Souza; W. M. Miranda (Orgs.), in *Crítica e coleção*, 2011, p. 119-128.

³¹ Definição dada pelo próprio poeta em uma entrevista a Antonio Socci, agora em G. Caproni, *Il mondo...*, *op. cit.*, 2014, p. 245.

³² H. V. Hofmannsthal, “Uma carta”, in *Viso – Cadernos de estética aplicada*, 2010.



de 1940, no periódico *La Fiera Letteraria*,³³ é traço de como Caproni já se inseria nesse debate tão contemporâneo.³⁴ Outro vestígio dessa atenção para com a linguagem pode estar no título de um livro de poesia, publicado em 1941, um pouco antes das resenhas. *Ficções* é talvez uma escolha pouco usual para um livro de poemas, já que o termo, à primeira vista, se aproxima mais da prosa, mas aponta para a fricção e tensão entre as complexas relações entre discurso literário – aqui poético – e o real. Como bem apontou Pier Vincenzo Mengaldo, em Caproni está sempre presente a ideia da poesia como ficção e engano, ao mesmo tempo que sua poesia oferece uma realidade muito real: aparência e dissolvença.³⁵ O título *Ficções*, para um leitor latino-americano, pode vir a lembrar um texto significativo: *Ficciones* (1944) de Jorge Luis Borges. Durante a década de 40, portanto, Caproni se debruça em alguns temas (a capacidade de representação da linguagem, a desconfiança em relação à língua, a realidade como algo que se dissolve, o início de certa descentralidade do “eu”) que se tornaram chaves para as discussões literárias e filosóficas durante o século XX. A relação mais intensa com Borges não se dá somente por meio da aproximação dos títulos acima mencionados. De fato, alguns anos mais tarde, em *O franco caçador*, o poeta propõe um jogo a partir de um texto do autor argentino, como assinalado por Adele Dei. O poema “Sfarfallone” [Despropósito], posto na abertura da seção intitulada “Riversibilità” [Reversibilidade], propõe justamente um movimento de plasticidade, de troca, chegando a uma espécie de indecidibilidade.

³³ Tais textos foram recentemente reunidos em G. Caproni, *op. cit.*, 2012. Para os pareceres editoriais do poeta, ver G. Caproni, *Prose critiche*, *op. cit.*, 2012. Para os pareceres editoriais do poeta, ver G. Caproni, *Giudizi del lettore*, 2006.

³⁴ Pelo menos três desses textos a serem mencionados são: “Escrita pré-fabricada e linguagem”, “O quadrado da verdade” e “A precisão dos vocábulos, ou seja, a Babel”, no volume G. Caproni, *A porta morgana*, *op. cit.*, 2017, respectivamente, em p. 71-74, p. 75-78 e p. 79-83. Para um estudo desses artigos, remete-se a E. Testa, “Per interposta persona – una nota sulla poetica di Giorgio Caproni”, in *Resine*, 1998, p. 77.

³⁵ P. V. Mengaldo, “Per la poesia di Giorgio Caproni”, *L’opera...*, *op. cit.*, 1998, p. XVIII.



Despropósito

Pronto sabré quién soy.
(Borges)

Cedo serei quem sou.
(Eu)³⁶

O gesto desse poema, paradoxal e aporético, é uma antecipação do que é colocado em outro escrito de *O conde de Kevenhüller*, se se pensa na expressão caproniana da “morte da distinção”, no poema “Controcanto” [Contracanto], tão trabalhada pelo crítico e poeta Enrico Testa como sendo um ponto fulcral da escritura de Caproni.³⁷ O primeiro verso do poema citado acima é um empréstimo borgeano, conforme indica o segundo verso com o nome do escritor argentino, colocado entre parênteses. Verso que remete a um livro pertencente à biblioteca caproniana. Fragmento retirado do último verso do poema “Elogio da sombra”, do livro homônimo

³⁶ “Sfarfallone”: “*Pronto sabré quién soy. // (Borges) // Presto sarò chi sono. // (Io)*”. G. Caproni, *L'opera...*, op. cit., 1998, p. 497. O título do poema “Sfarfallone” pode ser traduzido como “Despropósito”, “Erro”. Em relação aos versos: “*Pronto sabré quién soy / (Borges) // Logo serei quem sou / (Eu)*”.

³⁷ “E, então, para nos aproximarmos do final de nosso discurso, há um elemento muito importante que, de certo modo, nos guiou até aqui, aquele que Caproni chama ‘a morte da distinção’ (*la morte della distinzione*, v. 13). É impossível distinguir entre *eu* e *ele*, um lugar e um tempo de outro e, levando às consequências epistemológicas extremas de tal princípio, é também impossível distinguir o verdadeiro do falso. O ambiente dessa ‘lógica’ paradoxal, segundo o senso comum, é um terreno selvagem (de novo, a ‘selva selvagem’ de Dante) onde o pé tropeça e onde a viagem nunca é iniciada. Ora, se não é mais possível distinguir nada, também não é possível dizer que existe um princípio ou uma origem. A origem é completamente cancelada, do nada viemos e ao nada retornamos, e no nada estamos, sem outra possibilidade. A linguagem é despedaçada porque se trata de perseguir uma realidade já irrecuperável, enquanto a viagem alcançou ‘o ponto de sua coroação’ (*il punto della sua incoronazione*, v. 19), enquanto toca, no êxtase, ao mesmo tempo início e fim. Aqui se vê como a lógica que prevalece na poesia caproniana é já uma lógica que não tem mais nada a ver com o princípio de não contradição; diz-se ‘o nascimento’, mas, ao mesmo tempo, o nascimento é seu contrário: ‘a demolição’. É a lógica da identidade absoluta. Se não se pode mais distinguir entre *eu* e *ele*, não se pode distinguir também entre nascimento ou início, por um lado, e destruição ou fim, por outro. É precisamente uma selva escura, um lugar do esvaecimento, da indistinção, da perda de visão. Novamente a névoa ou – se preferirem – cinzas em voo.” E. Testa, *Cinzas do século XX...*, op. cit., 2016, p. 127.

de 1969. A edição italiana *Elogio dell'ombra*, lida pelo poeta, saiu na famosa coleção *Bianca* da editora Einaudi, com organização de Norman Thomas Di Giovanni e tradução de Francesco Tentori Montalto. Esse exemplar é permeado de anotações, que não deixam de seguir a trilha da leitura caproniana de Hofmannsthal, no que concerne à questão da linguagem. Mais uma vez, como se viu com Sereni, Montale e Hofmannsthal, ao ler o outro, Caproni lê a si mesmo, sublinhando o que mais está próximo de sua poética. Em “Elogio da sombra”, o gesto não é diferente: desde as páginas do prólogo, é possível seguir os rastros das marcações a lápis, como se vê na reprodução da página 15 (Figura 1).

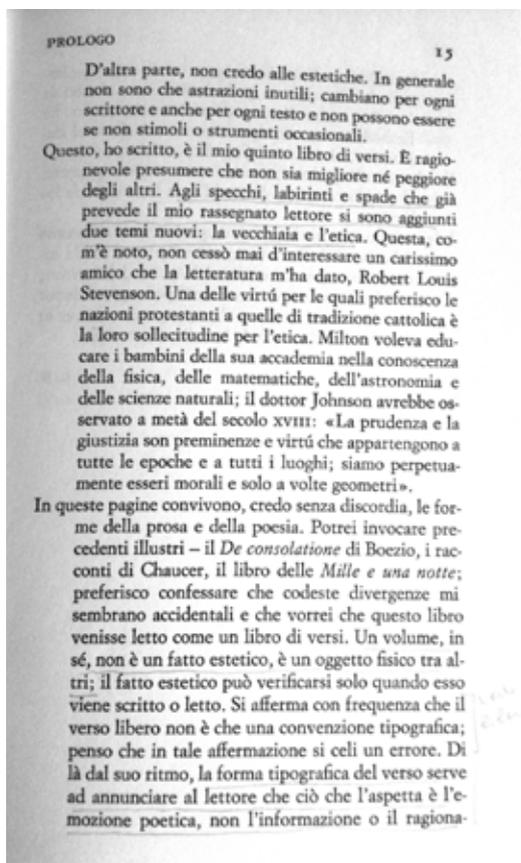


Figura 1 – Reprodução da página 15.



No primeiro trecho sublinhado, é possível identificar termos recorrentes na escritura caproniana, espelho, labirinto. Outro tema que provavelmente toca o poeta italiano é o da velhice e da ética. É o momento de lidar com essa etapa da vida – quando da publicação da tradução de Borges na Itália, Caproni estava com 59 anos. A ética, como se sabe, sempre foi algo muito debatido por ele, tanto nas traduções quanto nas resenhas e no próprio fazer da poesia. O segundo trecho assinalado é importante por colocar a questão de que um livro por si só não é um fato estético, para sê-lo é necessário que esse elemento estético se manifeste. Tal manifestação se dá, num primeiro momento, por meio da fisicidade do livro, isto é o objeto, que proporciona encontros e acontecimentos. Porém, enquanto objeto físico, não necessariamente é um fato estético, que só se realiza quando se escreve ou se lê – condições diferentes e complementares da emoção estética. Pensando no leitor, no leitor Caproni e no seu canteiro de obras, a leitura é, sem dúvida, um meio de intervenção. É um gesto que pode gerar e acionar ações inerentes ao próprio ato de leitura, que, por sua vez, pode vir a “afetar” o de escrita. Trata-se de um conjunto de práticas, cuja exatidão do significado pode não ser muito clara, justamente devido aos inúmeros e variados movimentos que esse gesto (o de ler) pode comportar e gerar.

Na página 27, continuação do poema intitulado “Cambridge”, Caproni assinala três versos da parte final. Essa marcação não é e não pode ser casual, pois cada um desses versos possui uma palavra-chave que, de certa forma, acompanha o leitor Caproni desde a leitura de *Ossos de sépia*.

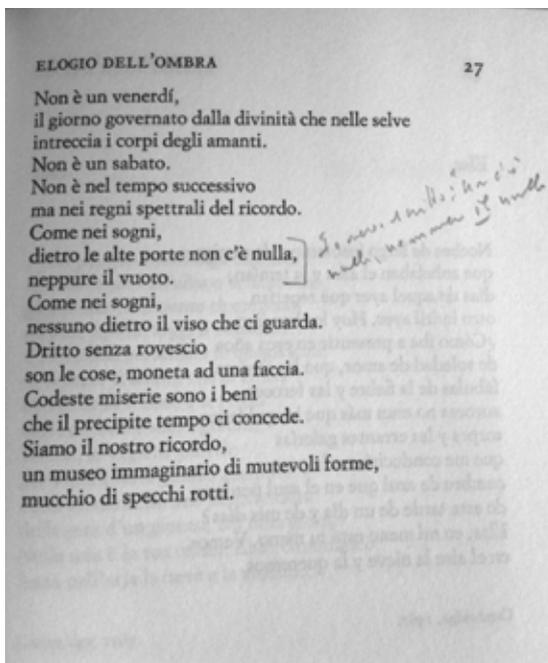


Figura 2 – Reprodução da página 27.

Na marcação dos versos de Borges, em espanhol “Como en los sueños, / detrás del rostro que nos mira no hay nadie. / Anverso sin reverso”³⁸ há importantes resíduos. Resíduos da leitura, do laboratório poético e da construção da trajetória pessoal que compõem esse arquivo plural. Ora, os termos “sonho”, “nada”, “vazio” podem ser considerados palavras-chave da escritura caproniana desde os anos 1950, com *A passagem de Eneias*, que vão se enraizando sempre mais na estrutura do verso, cuja cesura é sempre maior. Ao lado dos versos de Borges, Caproni anota os seus, que em 1986 são revistos e impressos em *O conde de Kevenhüller*, sob o emblemático título de “Pensantina dell’antimetafisicante” [Pensamentozinho do antimetafisicante]: “Uma ideia não me deixa / boba como uma rosa. / Depois de nós não há o nada / Nem o nada que já

³⁸ J. L. Borges, *Obras completas 1923-1972*, op. cit., 1974, p. 981.



seria algo”.³⁹ A imagem desse arquivo, com muitas janelas e portas, pode ser a de um verdadeiro “canteiro de obras”, que faz lembrar o fragmento homônimo do início de *Rua de mão única*, em que Walter Benjamin põe em evidência justamente o que está em processo, em construção, em possibilidade de “ser”, a partir do olhar das crianças. “Em produtos residuais reconhecem o rosto que o mundo das coisas volta exatamente para elas, e para elas unicamente [...] Com isso as crianças formam para si seu mundo de coisas, um pequeno no grande.”⁴⁰ A imagem do “canteiro de obras” é aqui interessante pois revela a proliferação de elementos, ferramentas, materiais espalhados por um território, detalhes mínimos que fazem parte do arquivo, que, a partir dessas aberturas, pode gerar novas imagens. Assim, os canteiros benjaminianos são curiosas linhas de fuga e a imagem do próprio ato criativo. Diante dessas colocações, como aponta Raúl Antelo,⁴¹ o importante é refletir sobre a coleção e o arquivo no deslocamento e em novas possibilidades de uso; e, portanto, de ressignificação e ressemantização. É o jogo dos tempos, ainda com Antelo, que deve ser privilegiado, um campo onde a linearidade do tempo e da história passa a ser substituída pela circularidade e pela aspiral. Os pormenores são essenciais nesse movimento, que não se apresenta mais por meio de uma linearidade, com um início e um possível fim. Pensando a circularidade, enxergar o texto como arquivo é tão ou mais importante do que identificá-lo dentro do próprio arquivo. Há um movimento de dentro para fora e de fora para dentro. O texto faz parte do arquivo, mas o próprio texto é também um arquivo.

³⁹ “Pensantina dell’antimetafisicante”: “Un’idea mi frulla, / scema come una rosa. / Dopo di noi non c’è il nulla. / Nemmeno il nulla, che già sarebbe qualcosa.” G. Caproni, *L’opera...*, *op. cit.*, 1998, p. 676.

⁴⁰ W. Benjamin, “Canteiro de obras”, in *Rua de mão única*, *op. cit.*, 1987, p. 19.

⁴¹ R. Antelo, “O tempo do arquivo não é o tempo da história”, in E. M. de Souza; W. M. Miranda (Orgs.), in *Crítica e coleção*, *op. cit.*, 2011, p. 155-175.



Cartografias literárias: Caproni e Pasolini

[...] um texto poético está no papel da mesma forma que um texto musical, ou seja, ele também requer, como requer um texto musical, uma execução para se tornar algo vivo.

(Giorgio Caproni)

Nas páginas anteriores já foram mencionadas e citadas, aqui e acolá, as atividades de Caproni como crítico e resenhista para jornais e revistas culturais. Atividade que, se por um lado, tomou um bom tempo dos dias do poeta, por outro, resta, hoje, como um testemunho de suas leituras e percursos pela literatura italiana em mais de 50 anos de atuação.

Giorgio Caproni lê outros escritores, os resenha e, lendo-os, reflete sobre sua própria prática de escritura em versos, deixando nessa trajetória traços de uma possível cartografia da relação que vai, aos poucos, se estabelecendo com alguns poetas e escritores, com textos traduzidos, enfim, com outras dobras labirínticas do próprio universo literário. Não é a primeira vez que, no panorama italiano do século XX, textos críticos esparsos de um poeta chamam a atenção da crítica. Com efeito, é suficiente pensar nos escritos de Eugenio Montale (1896-1981), reunidos em *Il secondo mestiere* [O segundo ofício], que já nos deram um exemplo de amplitude, fôlego e fertilidade. Ou, mais recentemente, os de Franco Fortini (1917-1994), ambos publicados na prestigiosa coleção dos *Meridiani Mondadori*. Em relação a Giorgio Caproni, os quatro volumes



publicados pela editora Nino Aragno, em 2012, com a organização de Raffaella Scarpa,¹ reúnem mais de quinhentos textos em periódicos italianos de grande circulação como: *La Fiera letteraria*, *Italia socialista*, *Il lavoro nuovo*, *La Nazione*, *L'Espresso*, *Tutto libri*, *Il Punto* entre outros. Trata-se de um período temporal que vai desde “Defesa da poesia”, de 12 de março de 1934, até os últimos textos, como “Caro Placido, eis a verdade”, de 9 de novembro de 1989. Neste último, que é uma resposta a Beniamino Placido, o poeta de Livorno e d’alma genovesa se vê forçado a falar dessa atividade paralela ao trabalho como professor, à atividade poética e à tradutória:

Resenhas que sempre escrevi com fadiga, não o escondo, justamente pelo sentimento de responsabilidade que acredito deva ter todo honesto resenhista, mas também com muita liberdade, sem pressões de qualquer tipo (talvez por não ter as condições necessárias para merecê-las), e que (isto também não escondo) considero o suficiente para, sem mudar uma vírgula ou rever uma palavra, reuni-las, junto com outras esparsas em outros lugares, em uma minha provisória antologia, como se fossem (e talvez com esse mesmo título) uma *caixa preta*.²

A fadiga, o comprometimento com a entrega, o interesse maior ou menor por uma determinada obra são alguns dos aspectos com os quais o resenhista faz as contas. Nesse fragmento, há uma menção significativa ao volume organizado posteriormente por Giovanni Raboni (que alguns

¹ G. Caproni, *A porta morgana: ensaios sobre poesia e tradução*, op. cit., 2017, reúne 41 ensaios críticos selecionados dos quatro volumes das *Prose critiche*. Um importante texto sobre esses escritos de Caproni é R. Scarpa, “Sintassi e argomentazione nelle *Prose critiche* di Giorgio Caproni”, in D. Colussi; P. Zublena, *Giorgio Caproni: lingua, stile, figure*, 2014, p. 137-149.

² “Recensioni che ho sempre scritto con fatica, non lo nascondo, proprio per quel senso di responsabilità che credo debba avere ogni onesto recensore, ma anche liberissimamente, senza pressioni di sorta (forse perché privo di quei numeri necessari per *meritarme*), e alle quali (nemmeno questo nascondo) tengo quanto basta per aver deciso, senza mutarle di una virgola o rimangiarmi una sola parola, di raccogliarle, insieme con altre apparse altrove, in una mia provvisoria antologia, quasi a titolo (e magari proprio col titolo) di *scatola nera*.” G. Caproni, *Prose critiche*, op. cit., 2012, p. 2038.



anos antes já havia preparado o material da antologia poética *L'ultimo borgo* [O último do povoado],³ editada pela Rizzoli, em 1980), reunindo as primeiras *Prose critiche* [Prosas críticas], ou seja, *Scatola nera* [Caixa preta], com uma seleção de 43 textos, divididos em três seções: “Escritos de poética”, “Sobre traduzir”, “Resenhas”, sendo esta última a seção mais rica em termos de textos dedicados à produção italiana. De fato, escorrendo rapidamente os olhos pelas páginas, identificam-se os nomes de Pier Paolo Pasolini, Vittorio Sereni, Salvatore Quasimodo, Sandro Penna, Clemente Rebora, Camillo Sbarbaro, Leonardo Sinisgalli, Carlo Emilio Gadda, Tommaso Landolfi, Elsa Morante, Mario Luzi, Aldo Palazzeschi. A segunda seção é dedicada a uma reflexão atenta sobre a tradução poética, contemplando autores caros a Caproni: Antonio Machado, Paul Valéry, William Blake, Louis-Ferdinand Céline, Jean Genet, René Char. Por esses nomes já é possível perceber como o leque de leituras se apresenta amplo, diversificado e rico, como bem enfatiza Giovanni Raboni na introdução, quando ressalta o fundamental papel desenvolvido por Caproni na qualidade de leitor, caracterizado pela argúcia e pela delicadeza no tratamento dos textos que passavam por suas mãos.

Non há, acredito, situação mais propícia para colher em flagrante a prontidão, a competência, o salto de compreensão e a sutileza de escrúpulos de um leitor, e estava, desde então, perfeitamente consciente de quanto Caproni fosse provido de todos esses dotes. Isso não diminui o fato de a imagem de Caproni crítico e ensaísta (e até, em uma acepção peculiar do termo, “teórico”), delineada neste livro, ter-me não somente impressionado, mas também, num certo sentido, surpreendido.⁴

³ *L'ultimo borgo*. O livro traz três poemas selecionados de *Como uma alegoria*, quatro de *Baile a Fontanigorda*, quatro de *Ficções*, doze de *Cronistória*, nove de *A passagem de Eneias*, oito de *A semente do pranto*, oito de *A despedida do viajante cerimonioso...*, vinte e três de *O muro da terra*, além de uma seção com oito poemas inéditos em livro e outra com traduções de Apollinaire. Todo esse material é acompanhado de uma importante introdução feita pelo próprio Giovanni Raboni, uma significativa antologia que recolhe fragmentos de crítica sobre a obra de Caproni, uma nota biográfica do poeta e, enfim, uma bibliografia essencial, seguida de algumas fotografias.

⁴ “Non c'è, credo, situazione più propizia per cogliere in flagrante la prontezza, la competenza, lo slancio di comprensione e la sottigliezza di scrupoli di un lettore, ed ero dunque da allora perfettamente consapevole di quanto Caproni fosse provvisto



Raboni, portanto, põe em relevo essa atividade paralela a do “*paroliere*”, atribuindo-lhe uma importância que vai além da imediatividade do jornal ou periódico. O autor de *Le case della Vetra* [As casas da Vetra] (1996) reconhece, enfim, nessas *prosas críticas* a função questionadora e a vertiginosa limpidez do pensamento caproniano, considerando tais textos como uma “contribuição de excepcional vivacidade a um tema sempre mais central, sempre mais nevrálgico no debate literário contemporâneo”.⁵ Apesar disso, nessas páginas, Caproni não fala quase nunca diretamente de si (mesmo fazendo-o nas entrelinhas), ao contrário, sua escritura que tem ritmos quase cotidianos, impõe ao poeta embater-se e confrontar-se com seu tempo, uma vizinhança que exige, também, certo distanciamento imposto por um olhar crítico e atento.⁶ Tanto o volume a ser resenhado quanto seu leitor são *presenças*, entre eles há um *cara a cara*, os olhos e o corpo do leitor se estendem, se dispõem, assim como o texto fala para quem o possui em suas mãos. Nesse sentido, o corpo do resenhista, para lembrar Jean-Luc Nancy, não consiste numa concreção particular, numa acumulação.⁷ Ele, com efeito, apresenta-se na sua abertura, pois o olho vê e também olha. Olhando, expõe, lança para diante de si o que para ele é ver e ser visto. Em “Trabalhar, trabalhar produzir”, texto de 6 janeiro de 1946, lemos a seguinte passagem:

Trabalhar, trabalhar, produzir: com os braços, com a mente, não importa o membro ou a faculdade; com a alma, com toda nossa liberdade, isso é o que conta. E é preciso acreditar que o trabalho, é preciso pelo menos fingir que se acredita, é o único objetivo, o único fim. O trabalho, a realização de uma obra qualquer (pegar um tijolo e recolocá-lo no seu lugar, na parede desmoronada de casa, escrever

di tutte queste doti. Ciò non toglie che l'immagine di Caproni critico e saggista (e persino, in un'accezione particolare del termine, «teorico») che emerge da questo libro mi abbia non soltanto impressionato ma anche, in un certo senso, sorpreso.” G. Caproni, *L'ultimo borgo*, *op. cit.*, 1996, p. 7.

- ⁵ “un contributo di eccezionale vivezza a un argomento sempre più centrale, sempre più nevrálgico nel dibattito letterario contemporaneo.” *Idem, ibidem*.
- ⁶ Em uma leitura mais atenta desses textos, percebe-se que Caproni, de fato, fala raramente de si na primeira pessoa; por outro lado, suas leituras e críticas delineiam escolhas, preferências e uma poética.
- ⁷ J. L. Nancy, *Corpo teatro*, 2011, p. 21.



um poema) não é nunca uma função egoísta porque uma obra é sempre algo útil para si e para os outros, para a comunidade.⁸

E ainda:

Trabalhar com simplicidade, com dedicação total, ao redor da construção de um funil, ao redor da construção de um poema. Isso é mais difícil, como todas as coisas espontâneas, do que trabalhar com a ambição de tocar o eterno por um segundo fim, o da glória. E é exatamente com a simplicidade, com a ausência de qualquer segundo objetivo que se toca a verdade, isto é, que se alcança a perfeita utilidade de uma obra. Quem deseja construir um funil com a ambição de atingir a glória *bis peccat* e falha na sua empreitada, mesmo conseguindo construir um objeto mirabolante, aquele objeto não será mais um funil, mesmo se parecerá, pela sua função, a um funil.⁹

Na leitura desses dois fragmentos é possível traçar as pegadas e vestígios de escolhas e preferências do Caproni-poeta e, inclusive, seguir seu variável e fascinante percurso poético. Pensar a poesia como um elemento catalizador, mesmo não sabendo especificamente qual é a sua utilidade, é por si só um dado significativo; a poesia como sintoma, como espaço do vazio, cheio de potencialidades silenciosas-paragens. Ela pode ser sim catalizadora, de um lado, e, contemporaneamente, de outro, geradora de ideias e sentimentos/partições de sentidos.

Poesia, então, como aporia, porque singular e plural, ao mesmo tempo. Singular, mesmo sempre em relação a um *com*, e plural (mesmo se tratando sempre de um nicho), no momento em que encontra um leitor com o qual interage com sua “generosidade”, por abrir caminhos antes não imagináveis, que passam, de algum modo, a lhe pertencer. O conjunto dessas pegadas é o que talvez nos permita entender um pouco melhor a parte final do primeiro fragmento citado: “uma obra é sempre algo útil para si e para os outros, para a comunidade”. Mesmo não havendo um segundo objetivo, um escopo utilitarista, traço que

⁸ G. Caproni, “Trabalhar trabalhar, produzir”, in *A porta morgana...*, *op. cit.*, 2017, p. 67.

⁹ *Idem*, p. 68.

colocaria em dificuldade o próprio laboratório poético, a poesia para Caproni é útil. Útil, sobretudo, por ser compartilhada, não existe texto sem leitor, e este, por sua vez, conscientemente ou não, interage com o que tem diante de si. “O que vejo e o que me olha” nos remete a um famoso livro de Georges Didi-Huberman, em que a obra de arte não é mais considerada como um simples “objeto fixo” para ser enquadrado num determinado período ou época. Ela, de fato, por si só produz significados, “fala” com quem se mostra disponível, enfatizando a fissura existente entre ela mesma e quem a olha/lê; fissura-sintoma do indizível, do mutável. O abrir-se de uma passagem entrevista por meio de um contato, *com* um terceiro – não o autor ou a obra –, *com* um outro gera: “sentido entre corpos porque um sentido só pode ter lugar “entre” um e outro e de um para o outro”.¹⁰ O fato, portanto, a ser reforçado aqui é, justamente, o de se estar simplesmente *disponível a...*

[...] a palavra estendida para o outro e estendida para além dele e para além de si mesma. Já que não se dirige mais aos deuses para lhes oferecer as vítimas, a palavra se dirige, agora, de um homem para outro para apresentar o que a excede e o que excede o homem.¹¹

Eis aqui a ideia de comunidade acenada por Caproni, à qual é intrínseca uma outra, a de um evento, um *contato* – potencial gerador de ideias e sentimentos – e talvez de um contágio devido às presenças. É, então, nesse espaço por vir, dirigido ao aberto, que se constituem os sujeitos (eus) e suas relações. A esse propósito seria possível, agora, recuperar um fragmento-indício, retirado de uma dessas *Prose critiche*, dedicado a Pier Paolo Pasolini, em que Caproni põe em evidencia a capacidade do amigo de sair de si mesmo para poder se (re)encontrar:

Estamos mais propensos, contudo, a acreditar que ele tenha aproveitado do fato de ter assumido uma língua (justamente a

¹⁰ “senso tra corpi perché un senso può aver luogo solo ‘tra’ l’uno e l’altro e dall’uno all’altro.” J. L. Nancy, *Corpo teatro*, *op. cit.*, 2011, p. 29.

¹¹ “[...] la parola tesa verso l’altro e tesa così al di là di lui e al di là di se stessa. Poiché non si rivolge più agli dei per offrire loro delle vittime, la parola si rivolge ora da un uomo all’altro per presentare ciò che la eccede e ciò che eccede l’uomo.” *Idem*, p. 63.



friulana) que não é propriamente a sua, que, por isso o obrigou a escolher e amar com redobrado “*spirit d’amour*” o preciso território físico e humano, mas, literariamente quase virgem, permitindo-lhe uma maior liberdade de discurso graças à novidade dos vocábulos ainda não codificados e, por isso, plasmáveis, um pouco como acontece com toda civilização literária nos seus primeiros passos.¹²

A escolha é a de uma língua outra, o que, como sabemos, não significa a anulação ou a exclusão daquela que já lhe pertencia. Tal elemento, *o outro*, lhe confere uma liberdade de se mover na língua que se torna também, depois, um *saber com* a língua (as línguas). Nessa perspectiva, a presença deste elemento, não totalmente “dominado”, se transforma, então, no impulso para a criação, para a descoberta, para a busca, para a inovação, para a transformação e até para o diálogo dentro e fora de si. Não se estaria, aqui, muito distante das palavras de Paul Celan no seu discurso “O meridiano”, proferido no recebimento do Prêmio Georg Büchner (1969): “O poema quer o Outro, precisa desse Outro, precisa de um parceiro. Ele o procura, adequa-se a ele. Cada coisa, cada pessoa é um poema que se dirige ao Outro, figura desse Outro”.¹³ A presença do humano, dada sua natureza não transcendental, é feita dessas pequenas coisas: o ar que respiramos, para lembrar um verso de Osip Mandel’Stam, no qual podem haver cheiros diferentes, calores, umidade... A transparência do ar, na sua aparente e só aparente homogeneidade, esconde tantos pulvísculos que o fazem plural e múltiplice, vário. Transparência que pode ter paralelismos na leitura de um texto literário, ao qual já não é mais possível imprimir uma única e fechada interpretação – justamente, porque o texto não se encerra em si.

¹² G. Caproni, *A porta morgana...*, *op. cit.*, 2017, p. 133-134.

¹³ P. Celan, “O meridiano”, in *Cristal*, 2009, p. 179.



Caproni lendo Pasolini: contatos e contágios

Quando falamos sobre o seu De Onde e Para Onde: numa questão “aberta”, “que chega ao fim”, que mostra o aberto e vazio e livre – estamos fora e longe.
O poema, creio, também procura esse lugar.
(Paul Celan)

Um primeiro dado que se poderia dizer da relação entre os dois intelectuais habitantes do bairro romano de Monterverde, é a disponibilidade para com o outro, como é possível ver em alguns de seus poemas. A língua na orquestração caproniana e pasoliniana se torna – a atenção aqui é um traço elementar e essencial – sonora e surda, acolhe e inquieta, está sempre em movimento, em uma busca contínua. Busca intensa como ato de sobrevivência, gesto de pervivência, tentativas de encontros que se dispersam por meio das vozes, uma vez que começam a circular.

Experiências de leituras, experiências de afeto, encontros que se concretizam em algumas resenhas escritas por Caproni e dedicadas a Pasolini, porém, com um olhar um pouco mais atento, é possível perceber como a presença do poeta-diretor de *Evangelho segundo Mateus*¹ não

¹ Filme de 1964 que provocou um acirrado debate na imprensa italiana. Também nesse filme, Pasolini escolhe atores não profissionais e convida alguns de seus amigos para atuarem: Natalia Ginzburg, Enzo Siciliano, Giacomo Morante, Elio Spaziani, Rodolfo Wilcock e o filósofo Giorgio Agamben, no papel de Felipe. É de se lembrar que, por conta de uma cirurgia, Giorgio Caproni, escalado para o elenco, fica impedido de participar e

é um aspecto menos relevante. O timbre escutado e percebido durante a leitura de *Poesia a Casarsa* (1942),² registrado na memória poética, testemunhado no texto “Incontro con un poeta”,³ é também reencontrado no volume de 1946, intitulado *I pianti* [Os prantos], ao qual Caproni dedica poucas, mas profundas, páginas. A escritura de Pasolini sensibiliza o poeta-resenhista, o expõe, como se vê pelas suas palavras publicadas em *La Fiera Letteraria* de 20 março de 1947:

E agora é com comovida alegria que reencontro esse timbre (esta capacidade, tão imediata e límpida, de provocar uma emoção com meios, na aparência, cotidianos) nos poemas em língua aqui reunidos, em cada um deles, estando cada palavra, sem o mínimo de hesitação, parada no seu lugar e no seu preempatório ofício, como cada dente em uma dentadura sã.⁴

Traços como *secura*, *concretude*, “simplicidade” e *materialidade*, *inidentificáveis* na escritura do poeta do *Muro da terra*, são colocados a nu nesta passagem da resenha, quando é oferecida ao leitor a imagem, nada comum quando se trata de poesia, da “dentadura sã”. Como bem nota Nicolò Scaffai, num texto dedicado a essas tramas críticas de Caproni,

Marca comum aos “*ligustici*” seria aquela aderência ao objeto, à materialidade do dado natural concreto, em que o próprio Caproni,

é substituído pelo poeta Alfonso Gatto. Outro aspecto interessante é a escolha da mãe do poeta-diretor, Susanna Pasolini, para o papel de Maria.

² Escreve Caproni: “os quais [os poemas de *Poesia a Casarsa*] naquele idioma friulano docemente embebido de língua vêneta que se fala na margem direita do Tagliamento ficaram-me impressos pelos acentos, que gosto de repropor, pelo menos, com um exemplo”. (“Le quali [le poesie di *Poesie a Casarsa*] in quell’idioma friulano dolcemente intriso di veneto che si parla sulla riva destra del Tagliamento, mi rimasero impresse per accenti che mi piace riproporre almeno con un esempio.”) G. Caproni, *Prose critiche*, *op. cit.*, 2012, p. 209.

³ G. Caproni, “Encontro com um poeta”, in *op. cit.*, 2017, p. 123-126.

⁴ “E ora è con commossa letizia ch’io ritrovo questo timbro (questa così immediata e pulita capacità di destare un’emozione coi mezzi in apparenza più quotidiani) nelle poesie in lingua qui adunate, in ciascuna di esse stando ogni parola, senza il minimo tentennamento, ferma al suo luogo e al suo perentorio officio come ciascun dente in una dentatura sana.” G. Caproni, *Prose critiche*, *op. cit.*, 2012, p. 209-210.



“genovês de Livorno”, podia se reconhecer. Não tão afim, mas por isso também mais amado, é, ao contrário, o poeta a quem Caproni concede talvez sua melhor amizade crítica, Pasolini, do qual resenha em 1947 o livro *Pianti*, acolhido com “comovida alegria”, depois de *Poesie a Casarsa*.⁵

O balanço feito por Caproni sobre os afetos que o ligam a Pasolini é tecido nas páginas já citadas de “Encontro com um poeta”, do final de 1951, portanto, anterior ao texto de Pasolini dedicado a Caproni na revista *Paragone*, em 1952, que é posteriormente republicado no volume *Passione e ideologia* (1960).⁶ Nessas sintéticas e relevantes linhas, Caproni retoma e reescreve alguns fragmentos, que marcam um momento de balanço com Pasolini, mas também consigo mesmo e com o que ele pensa sobre poesia naqueles anos. Vale a pena sublinhar, no âmbito deste ensaio, pelo menos alguns pontos levantados por Caproni em relação a Pasolini, que hoje podem ser úteis, por sua vez, para repensar as próprias experiências poéticas do poeta de Livorno:

O milagre da poesia, que em Pasolini mais de uma vez acontece, consiste exatamente em assimilar tais origens até lhes dar um timbre novo, até lhes dar a novidade de uma primeira pronúncia [...].

A rigorosa composição, que principalmente faz com que cada poema seja uma pequena narração em si, perfeita que torna possível falar de novas formas fechadas, destaca – para além do indubitável temperamento – Pasolini dos outros seus coetâneos, perdidos, na sua maior parte, em um lirismo tanto mais dissipado quanto mais se obstinam em preocupações do dito conteúdo [...].

⁵ “Tratto comune ai ‘ligustici’ sarebbe quell’aderenza all’oggetto, alla materialità del dato naturale concreto, in cui lo stesso Caproni, «genovese di Livorno», poteva riconoscersi. Non così affine, ma per questo anche più amato, è invece il poeta cui Caproni concede forse la sua migliore amicizia critica, cioè Pasolini, del quale recensisce nel ‘47 il libro dei *Pianti*, accolto con «commossa letizia» dopo la lettura delle *Poesie a Casarsa*.” N. Scaffai, “Caproni, recensore onesto”, *Alias*, 7 abr. 2013.

⁶ Pasolini, nesse curto texto, hoje indispensável para a crítica caproniana, destaca alguns aspectos de sua poética, como o uso das interjeições, a escolha por formas fechadas com resultados inusitados (sonetos, baladas, estâncias), a autoironia e o humor amargo de um Palazzeschi. E ressalta ainda o fato de o trabalho poético necessitar de uma disposição generosa voltada para o fora.



Na jovem poesia de hoje não é fácil encontrar, a esse propósito, um discurso mais direto que o seu. Discurso que gostaria de dizer objetivo, como é real, localizado, e por isso universal [...].⁷

Uma poesia, portanto, que não se fecha em si mesma, que é discurso, que escorre, que chega a outros, que requer, então, uma “execução”. Em *Apontamentos*, de 1955, dedicado à leitura de *La meglio gioventù* [A melhor juventude], Caproni enfatiza mais uma vez o “saber fazer” de Pasolini com as origens e com a tradição, dando como exemplo o espírito musical, em sentido cavalcantiano (espaços no tempo). Não se deve esquecer que, para Caproni, esses são os anos embrionais de *A semente do pranto*, publicado em 1959. Contudo, recuperando a passagem já mencionada da poesia à prosa, até o discurso, é ressaltado, aqui, justamente, esse movimento que está na base da escritura de Pasolini, ou seja, o da “poética do discurso”,⁸ uma espécie de tendência à narratividade. E em relação a essa questão, Caproni se pergunta: “Há quanto anos, na nossa poesia, não se encontrava uma figura humana e uma paisagem, tão livres na sua real existência ‘para além do poeta’ e, ao

⁷ G. Caproni, *op. cit.*, 2017, p. 124-125.

⁸ A esse respeito, um outro fragmento: “Pasolini, que, entre todos os poetas do pós-guerra, foi o que ousou mais o risco ao tentar o pulo da lírica pura à poesia. Um pulo que nele não acontece repentinamente, mas que é fruto de uma corrida iniciada desde o longínquo 1941, quando, desde o formigante irracionalismo de seus primeiros poemas em língua friulana, tivemos modo de notar um reencontrado diatonismo, que às formas espedaçadas e evanescentes preferia uma música (em sentido cavalcantiano, mais que mestasiano) fundada o máximo possível no número e ‘racional’ (mesmo que num racionalismo ainda somente formal), e capaz de recuperar inteiro, depois de tanta decomposição e da precisão da paisagem geográfica, o discurso que havia ficado interrompido [...]” (“Pasolini, che senza dubbio fra tutti i poeti del dopoguerra, è stato quello che ha osato rischiare di più nel tentare il salto dalla lirica pura alla poesia. Un salto che in lui non avviene all’improvviso, ma che anzi è il frutto d’una corsa iniziata fin dal lontano 1941, quando già nel brulicante irrazionalismo delle sue prime poesie in lingua friulana avemmo modo di notare un ritrovato diatonismo, che alle forme frante ed evanescenti preferiva una musica (in senso cavalcantiano, più che metastasiano) quanto più possibile fondata sul numero e ‘razionale’ (sia pure d’un razionalismo ancor soltanto formale), e capace di riprendere intero, dopo tanta decomposizione e del preciso paesaggio geografico, se non ancora storico, il discorso rimasto interrotto [...]”). G. Caproni, *Prose critiche*, *op. cit.*, 2012, p. 1537.

mesmo tempo, tão significativos do seu sentimento?”.⁹ Caproni-leitor degusta a pungente escritura pasoliniana, a percebe na sua concretude, a ponto de estimulá-lo a usar expressões como: “bondade da massa”, “urdidura material”, “olhar a tela, a composição”, “um sabor realmente inédito”, “timbre formigueiro”, “sutis vibrações escondidas”, “grumos timbrosos”. Todas são expressões que apontam para certa concretude, cujos efeitos são sentidos, captados, por meio do corpo; vale dizer que essa é uma leitura feita, precisamente, por meio dos sentidos – o tato, o paladar, a audição, a visão –, tão importantes para esses dois poetas que marcaram de forma inconfundível a segunda metade do século XX italiano. É como se as palavras pasolinianas fossem, realmente, sentidas e ficassem entre os dentes, para retomar versos de Caproni: “As palavras vivas / As palavras ardentes / As palavras mudas / restantes entre os dentes”.¹⁰ A escritura, portanto, de Pasolini, é vista, mais de uma vez, como enxertos (termo usado pelo próprio Caproni) que lhe permitem encontrar a sua pronúncia, marcada pela “plurivalência de significados”, somente sua e, ao mesmo tempo, “remotamente popular”.

Pasolini

Quanto celeste, quanto
branco, quanto
verde-azul vejo
no teu nome uno e trino.¹¹

⁹ G. Caproni, *A porta morgana...*, *op. cit.*, 2017, p. 132.

¹⁰ “Le parole vive. / Le parole ardenti. / Le parole mute / rimaste fra i denti.” G. Caproni, *L’opera...*, *op. cit.*, 1998, p. 890.

¹¹ “Pasolini”: “Quanto celeste, quanto / bianco, quanto / verdeazzurro vedo / nel tuo nome uno e trino”. *Idem*, p. 845. Outro poema dedicado a Pasolini, como indica em modo descritivo o título, é “Dopo aver rifiutato un pubblico commento sulla morte di Pier Paolo Pasolini” [“Depois de ter recusado um comentário público sobre a morte de Pier Paolo Pasolini”]: “Caro Pier Paolo, / o bem que nos desejávamos / – o sabes – era puro. / E pura é minha dor. / Não quero propagandá-la. / Não quero, para me sair bem, / ornar-me com tua morte / como uma flor na lapela” (“Caro Pier Paolo. / Il bene che ci volevamo / – lo sai – era puro. / E puro è il mio dolore. / Non voglio pubblicizzarlo. / Non voglio, per farmi bello, / fregiarmi della tua morte / come d’un fiore all’occhiello”). *Idem*, p. 862.



O que chama a atenção de Caproni nas leituras dos poemas de Pasolini é, precisamente, a *capacidade* de mesclar dois aspectos que na tradição italiana muitas vezes foram distanciados: sentimento e simplicidade. A emoção por meio de uma simples veste, na sua concretude e na sua aparência cotidiana, comum – porém, sem ser banal. Sentimento que excede o *eu*, apostando na tensão estabelecida entre as vozes, como é reforçado por Caproni, por exemplo, quando Pasolini se refere à figura da avó, na ocasião de sua morte, em *Poesia a Casarsa*: “entre aquelas pronunciadas pela criatura que não quer ficar só sofrendo e as realmente pronunciadas pela ‘avó’, lembrada pelo seu ofício, mesmo num momento extremo”.¹² O entremear de vozes oscilantes entre o mundo dos vivos e o dos mortos e o sentimento de perda de uma pessoa querida também provocam um deslocamento do eu, como é possível também ler nos versos dedicados a Annina, em *A semente do pranto*.

A discussão sobre a autorreferencialidade, a centralidade do *eu*, seu ofuscar-se, já havia sido motivo de reflexão para Caproni numa resenha no periódico *La Fiera Letteraria*, poucos meses antes, em 20 de fevereiro de 1947. Enrico Testa, em mais de um ensaio, retoma esse mesmo texto, nas suas importantes reflexões sobre a poesia caproniana e também em outros estudos mais amplos dedicados à poesia italiana, para entender melhor os movimentos e tensões que levarão, posteriormente, às tendências na segunda metade do século XX (“vocação antilírica”).¹³

No momento em que Caproni identifica, em uma breve nota sobre os *Canti civili* de Nicola Ghiglione, na “egorrea epidêmica”, o traço característico de “nossa especialmente última poesia”, coloca as premissas para um reflexão sobre um tipo de discurso que já renuncia à representação da centralidade do eu, que coincide, 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. A separação das formas narcisistas do eu poético comporta um pulo radical no plano da composição: a

¹² “tra quelle pronunciate dalla creatura che non vuol restare sola a soffrire e quelle veramente pronunciate dalla ‘nonna’, memore del suo officio anche in quell’estremo frangente.” G. Caproni, *Prose critiche*, *op. cit.*, 2012, p. 210.

¹³ Sobre esse assunto, é indispensável o volume de E. Testa, *Cinzas do século XX...*, *op. cit.*, 2016.



direção a ser seguida é a do “poema”, programaticamente evocado por Caproni como lugar de encontro de perspectivas e personagens diferentes. A avaliação deste último, capaz de estar para “os poemas como o romance está para a prosa”, guia, por exemplo, a leitura conduzida dos *Pianti* pasolinianos, mantendo o ouvido para a separação de voz entre as diferentes figuras do cancionero. E um mês depois, é-lhe consentido ainda, em uma resenha, *Lamento del gabelliere* de Raffaele Carriere, examinar o gênero “poema”, à luz do gosto e do sistema de expectativas próprios da tradição italiana.¹⁴

E continuando nessa argumentação, Testa assinala que:

A exigência de uma nova relação com o objeto, com a realidade, com uma língua em contínuo crescimento, difusão e modificação é própria de vários poetas desses anos. E, por fim, aparece um tema que também caracteriza sempre suas declarações, seja enquanto resgatam outros poetas, seja quando fazem o que se pode chamar

¹⁴ “Nel momento in cui Caproni individua, in una breve nota sui *Canti civili* di Nicola Ghiglione, nell’‘egorrea epidemica’ il tratto caratteristico di tanta ‘nostra specialmente ultima poesia’, pone le premesse per una riflessione su un tipo di discorso ormai di rinunciare alla rappresentazione della centralità dell’io coincidente, nella nostra tradizione, con le funzioni di unico attore di un lirico monologo interiore e di idealistico costruttore di simboli e di ‘oggetti’ metaforici. Il distacco dalle forme narcisistiche dell’io poetico comporta un salto radicale sul piano compositivo: la direzione da seguire è quella del ‘poema’, programmaticamente invocato da Caproni in quanto luogo d’incontro di prospettive e personaggi diversi. La valutazione di quest’ultimo, in grado di stare ‘alle poesie come il romanzo sta alle prose’, guida, ad esempio, la lettura dei *Pianti* pasoliniani, condotta tendendo l’orecchio agli scarti di voce tra le diverse figure del canzoniere; e un mese dopo, gli consente inoltre, in una recensione al *Lamento del gabelliere* di Raffaele Carriere, di esaminare il genere ‘poema’ alla luce del gusto e del sistema d’attese proprio della tradizione letteraria italiana.” E. Testa, “Antagonisti e trapassanti”, in *Per interposta persona*, op. cit., 1999, p. 17-18. No final da página 18, Testa continua: “Nessas notas florescem, então, por meio da porta secundária do laboratório do poeta, as razões que movem Caproni a lançar ‘a proposta para uma reinvenção na nossa casa do poema, não interessa se de uma única página’, e a necessidade de interpretar a partitura interna desse último, segundo um esquema narrativo” (“In queste note affiorano quindi, attraverso la porta secondaria del laboratorio del poeta, le ragioni che muovono Caproni a lanciare ‘la proposta per una reinvenzione in casa nostra, del poema non importa se di una sola pagina’, e la necessità di interpretare la partitura interna di quest’ultimo secondo uno schema narrativo”).

declarações de poética, ou seja, quando ilustram a própria posição e ideia de poesia. Giorgio Caproni, em 1947, em uma resenha na *Fiera letteraria*, diz que o árduo limite da poesia italiana contemporânea é a que ele chama – depois de “*poetese*”, outra palavra de autor – de “*egorrea epidemica*”: a tendência de falar sempre de si mesmo. Segundo Caproni, não é mais possível continuar a fazer poesia desse modo, mas é necessário com ar em “*interposte persone*”, isto é, figuras diversas e diferentes do *eu*. Esta pesquisa de uma realidade e de uma língua mais comunicativa marca uma série de coletâneas importantes que serão fundamentais quando se fizer o balanço, no fim do século, de toda a poesia italiana. Uma data importante é 1965, o ano em que são publicados *Gli strumenti umani* de Vittorio Sereni, e *Despedida do viajante cerimonioso e outras prosopopeias*, de Giorgio Caproni.¹⁵

A arguta análise proposta por Enrico Testa procurar costurar alguns fios esparsos no conjunto de textos críticos, imbricados na percepção e na escritura capronianas. Em relação ainda à leitura de *Pianti* [Prantos], corroborando o olhar crítico do estudioso-poeta mais jovem (Testa) – para quem Caproni assinou o prefácio do primeiro livro – se lê: “Não se pode pedir sempre para a poesia uma conclusão absoluta – “o grito unânime”.¹⁶ E é, precisamente, por esse sentimento, como o da perda e do luto, tão íntimo e privado, que se tem uma possível abertura passível de ser partilhada e, logo, oferecida ao outro. Não mais uma unicidade ou centralidade, mas sim uma pluralidade, traço que também é enfatizado por meio da multiplicidade das línguas e do *fazer com elas*, aspecto tratado em “Um poeta friulano”, resenha publicada em *Il lavoro nuovo*, em 5 de novembro de 1949. Já nas primeiras linhas, Caproni usa um paradoxo para se referir ao novo volume de Pasolini, com a expressão “caderninho de poema”. Entre os inúmeros jovens poetas, Pasolini é considerado o “único talvez, na galáxia dos super jovens, que se distinga pela nitidez cristalina da sua luz”.¹⁷ Aqui está a escolha

¹⁵ E. Testa, *Cinzas do século XX...*, *op. cit.*, 2016, p. 24.

¹⁶ “Non si può chiedere sempre alla poesia una conclusione assoluta – il “grido unanime.” G. Caproni, *Prose critiche*, *op. cit.*, 2012, p. 210.

¹⁷ G. Caproni, *A porta morgana...*, *op. cit.*, 2017, p. 117. As primeiras linhas dessa resenha colocam em evidência a relação do Caproni-leitor com Pasolini: “Em língua friulana,



por poema e não poemas. Parecer que se confirma em 21 de julho de 1957, por ocasião do lançamento de *As cinzas de Gramsci*, “Apesar de ser um livro, digamos logo, em matéria de poesia *perfecta* distante (mas não vinte mil léguas, como desejam alguns) tanto da *Meglio gioventù* [Melhor juventude] quanto dos poemas em língua reunidos (depois de *Pianti* [Prantos]) em *Dal diario* [Do diário]”.¹⁸ O que interessa a Caproni, como leitor e como poeta, é, precisamente, a capacidade de Pasolini de se reinventar na escritura (ser “uno e trino”), de propor coisas novas e, portanto, de aumentar e reforçar seu patrimônio. Nesse outro balanço, Caproni não pode não deixar de retomar o ponto sobre o qual já havia falado anos antes, o da aproximação com a prosa e um novo tipo de experimentação com a língua. Aqui seu discurso se faz mais concreto, mais explícito, provavelmente por recuperar um texto de Pasolini sobre essas mudanças, publicado na revista *Officina*, números 9-10, colocando em relevo, com o olhar do resenhista, mais uma vez, a questão da língua poética: “*rebaixada toda ao nível da prosa*, ou seja, do racional, do lógico, do histórico, com o resultado de uma busca estilística exatamente oposta à anterior.”¹⁹ A ideia do experimentalismo não é descartada, mas se trata de uma outra relação e, por conseguinte, de um outro modo de sentir e de experimentar, não esquecendo, contudo, os fios portantes que a ligam ao “real” e “aquele traço de filológico, científico ou, de todo modo, consciente de que a paralela busca ‘não poética’ comporta, isso [experimentalismo estilístico] *pressupõe uma luta não no estilo, mas na cultura, no espírito...*”.²⁰

Tais páginas testemunham mais uma vez a “comovida alegria” e são um sintoma da relação estabelecida com Pasolini. Essa resenha, a mais longa dedicada ao autor de *Petrolio*, como aponta Raffaella Scarpa,

ou melhor, nos vários modos de falar da língua friulana, eis um novo caderninho de poema (não de poemas, mas veja como distraidamente coloquei no papel o elogio que, por uma elementar regra de progressão, deveria ter retido, na ponta da caneta, até o último instante) [...]”.

¹⁸ *Idem*, p. 191.

¹⁹ *Idem*, p. 192.

²⁰ *Idem*, *ibidem*.

é talvez aquela entre os textos jornalísticos mais “alta e participativa”.²¹ Novamente, Caproni ao ler e escrever sobre textos de outros autores, em particular sobre os de Pasolini, não pode deixar de “falar” de suas preferências e suas tendências. Nesse sentido, lendo os outros, especialmente os que lhe estão mais perto e mais distantes, ele reflete sobre si mesmo, sobre a própria e íntima prática de escritura.

Desde as primeiras tentativas poéticas de Pasolini (resumimos brevemente um nosso artigo publicado em *Paragone*, 1955), chamou a nossa atenção nele (e nele saudamos com alegria, como uma bela novidade), mesmo na fresca sensação das pungentes e estarecidas anotações, a intenção – sem dúvida instintiva e também calculada – de sair do impressionismo amorfo do fragmento lírico [...].²²

É relevante lembrar que a década de 1950 é fundamental e essencial para a mudança estrutural que marca a poesia de Giorgio Caproni, a começar por dois livros desse período, *A passagem de Eneias* e *A Semente do pranto*, que são experimentos larvais da última fase poética, sempre mais seca e áspera.²³ O que não é e não pode ser uma mera coincidência. No ensaio já citado de Enrico Testa, o crítico pontua com argúcia que os pensamentos e as reflexões das *Prose critiche*, em particular as publicadas em *La Fiera Letteraria*, fazem parte do laboratório caproniano, encarnando-se na sua escritura, “antes em ‘L’ascensore’ [O elevador] e nas *Stanze della funicolare* [Estâncias do funicular] (1952), com sua precisa definição do eu-personagem e narrador e, depois, na *Semente do pranto* (1959) e no seu plano compositivo já abertamente diegético”,²⁴ que já apresentam depois

²¹ Sobre Caproni resenhista de Pasolini, ver o ensaio de R. Scarpa, “Poesia per procura. Caproni recensore e Pasolini”, *Il Verrì*, 2007, p. 128.

²² G. Caproni, *A porta morgana...*, *op. cit.*, 2017, p. 193.

²³ Sobre essa hipótese, ver outros dois ensaios de Enrico Testa: E. Testa, “Giorgio Caproni, ‘Ad portam inferi’”, in C. Caruso; W. Spaggiari, in *Filologia e storia letteraria...*, *op. cit.*, 2008, p. 653-660; E. Testa, “Con gli occhi di Annina e la morte della distinzione”, in D. Colussi; P. Zublena, *Giorgio Caproni: lingua, stile, figure, op. cit.*, 2014, p. 45-58.

²⁴ “dapprima ne *L’ascensore* e nelle *Stanze della funicolare* (1952), con la loro precisa definizione dell’io-personaggio e narratore e, dopo, nel *Seme del piangere* (1959) e nel suo piano compositivo ormai apertamente diegetico.” E. Testa, *Per interposta persona. Lingua e poesia...*, *op. cit.*, 1999, p. 19; no mesmo volume. ver também o capítulo dedicado aos “Personaggi caproniani”, especialmente a p. 100.



um primeiro amadurecimento na experiência de 1965, com *Despedida de um viajante cerimonioso*.

Um texto que não deixa o leitor indiferente, podendo inclusive queimar, é a primeira imagem – ou sensação, para retomar o discurso acenado anteriormente – sugerida em relação às *Cinzas de Gramsci*, cuja resenha é anunciada no final de *Lamento del recensore* [Lamento do resenhista]. Anuncio que se repete quando as linhas capronianas começam com a descrição do som de vários sinos tocando. De fato, o início desse texto, dedicado às *Cinzas*, evoca o som dos sinos, como se quisesse comunicar com seu tinido um acontecimento importante, como acontecia nas cidadezinhas de província, em que o sino servia de meio de comunicação e advertia os habitantes de uma determinada zona que algo estava acontecendo. O tom não é o de uma tragédia anunciada, mas de festa.

Mil sinos tocam para as *Ceneri di Gramsci* [Cinzas de Gramsci], de Pier Paolo Pasolini. Sinos de glória e sinos de morte (mas sempre com um estranho ardor de sino a martelo). E o fato de que dessa vez muitos sineiros se alinharam e juntos puxaram as cordas nos seus campanários [...]²⁵

Os habitantes da zona correspondem, nesse caso, provavelmente, a todos os leitores de *La Fiera Letteraria* que passam a ser convidados a acolher essa nova notícia. Nessas páginas, Caproni recupera e cita outros textos seus dedicados ao amigo e consegue fazer, mais uma vez, uma espécie de balanço, usando termos escolhidos com uma delicadíssima e precisa pinça, que parecem falar, ao mesmo tempo, dos processos que estão em ato no seu mais íntimo laboratório particular. Um dos primeiros aspectos a chamar a atenção do resenhista-poeta é, justamente, a capacidade de Pasolini de oferecer uma composição, um arranjo, sempre outro (variado), um ramificar-se, na verdade: “[...] aumentar esse patrimônio em sentido totalmente progressivo, reforçando-o com novo ouro fino, onde já havia a ameaça de um déficit”.²⁶ Com efeito, é a capacidade de experimentar, já mencionada na citação do texto de *Officina*, ou seja, de saber fazer *com*

²⁵ G. Caproni, *A porta morgana...*, op. cit., 2017, p. 191.

²⁶ *Idem*, p. 192.

e na cultura, que é percebida e trazida por Caproni, que, um pouco mais adiante, chama a atenção para as formas fechadas e sua potencialidade,²⁷ que não significa simplesmente uma mera imitação ou retomada da tradição:

[...] a recomposição de um discurso poético fechado, até mesmo a própria composição; isto é, para tentar novas estruturas e novas formas fechadas (envelhecidas somente nas repetições dos amanuenses que de tanto em tanto não as reinventavam). Tudo isso guiado por aquele que nele, busonianamente, chamamos de “consciência ou vontade de forma”: baluarte, que nele, se alçava instintivamente (como consequência e não como causa) contra as dispersões de um mal entendido mito da espontaneidade, motor ágil mais de lirismo do que de poesia.²⁸

É, precisamente, aqui que “o germe de instintivo e calculado ‘racionalismo formal’”,²⁹ a forma que se amalgama, se entrelaça na figura humana e na paisagem, os desenha e por eles é desenhada. Eis o traço plasmável dessa escritura e das suas composições e montagens – a massa poética com timbres formigantes. A maestria não está, portanto, na perfeição formal, mas, ao contrário, está na salvação da imperfeição na forma perfeita, ou seja, na conservação da potência-ato.³⁰ O espanto, sentimento partilhado pelos dois poetas (espanto de perdas e ausências, também as da guerra), é um primeiro passo para a busca de novas soluções, encontradas em lugares remotos e em tempos distantes revisitados, capazes de falar para uma nova ordem, a da contemporaneidade. É, assim, dobrando e retorcendo sua linguagem que Pasolini, segundo o poeta de Livorno, encontra sua peculiar pronúncia, em alguns casos afiada, cortante e pungente. O canto, uma vez superado “o cantar”, havia atingido “o falar”, por meio de uma espécie de consciência da própria forma.

²⁷ Caproni também será um experimentador das formas fechadas. Entre outros, ver a seção “Sonetti dell’anniversario” em *Cronistória* e a seção “I lamenti” em *A passagem de Eneias*.

²⁸ G. Caproni, *A porta morgana...*, *op. cit.*, 2017, p. 193-194.

²⁹ *Idem*, p. 194.

³⁰ Ver G. Agamben, *O fogo e o relato*, *op. cit.*, 2018, p. 67-68.



O úmido grilo devia ceder o lugar, e o fez, ao homem que, em pleno dia, e com plena consciência, hoje quer falar e não mais cantar ou encantar. Não quer, sobretudo, permanecer encantando, come se uma sua Beatriz (distorçamos um pouco o sentido de dois versos de Dante), depois de adverti-lo para depor a semente do pranto (precisamente o irracional estarrecimento), o tivesse exortado a não se deixar dominar pela voz das sereias e a escutar bem as *outras*:

da enganosa sereia à voz fatal,
esquece a causa de teu pranto aqui³¹

Convencido de que aqueles seus primeiros instrumentos não podiam ser vantajosos “para fazer mundo objeto não mais de mistério, mas de história”, colocou em crise não somente sua linguagem, mas, de forma decidida, toda a cultura expressa por aquela linguagem, procurando aprumar o discurso oblíquo da lírica no discurso direto da prosa.³²

Um jogo muito arriscado, que poderia acabar na esterilidade da forma, se ela tivesse sido usada como “decoração” ou um mero artifício. *As cinzas de Gramsci* tocam uma música sem retórica, eis aqui ainda a aproximação aos timbres de Guido Cavalcanti, percebidos também por Caproni (uma maneira simples), cujo resultado faz com que a poesia, nesse momento de tantas mudanças sociais, se aproxime e possa entrar no espaço e na intimidade das coisas pequenas e nos detalhes despercebidos. Um ponto de partida, mas nenhuma trilha indicada, com aponta Agamben, “não há escapatória, porque não se pode fugir daquilo que nem sequer se pode alcançar”.³³ Assim, uma lírica mais perto de certa retórica e de certo lirismo mais tradicionais é colocada em jogo, virada do avesso, não totalmente descartada, mas talvez seja desconstruída – uma invenção “para a prosa-poesia (algo mais do que a prosa e menos do que a lírica)” – um gesto que marca de forma definitiva grande parte da poesia italiana

³¹ Deixa-se, aqui, também, para a reflexão do leitor, os versos em italiano: “Udendo le sirene sie più forte, / pon giù il seme del piangere ed ascolta”.

³² G. Caproni, *A porta morgana...*, *op. cit.*, 2017, p. 195-196.

³³ G. Agamben, *Estâncias...*, *op. cit.*, 2007, p. 30.

da segunda metade do século XX.³⁴ Como aponta Caproni, vai-se além de uma ideia de forma, trata-se, justamente, de “consciência da forma”, que é reforçada nessas páginas por meio do uso de algumas expressões perfilantes: “timbre novo”, “discurso oblíquo”, “semente distintiva e calculada” e “poesia do discurso”. É como se Pasolini retorcesse a poesia, sua linguagem, deslocando o centro para poder entrever outras trilhas poéticas, uma poesia não de imitação, mas reinventada, como já havia enfatizado Caproni a propósito de *Ciant infinit*.

A atenta análise oferecida pelo poeta de *A semente do pranto* faz ecoar ao longo de toda a resenha o som dos sinos, anunciadores nas primeiras linhas. Caproni mostra, ainda, mesmo se sentindo próximo das problemáticas trazidas e enfrentadas, como elas se apresentam partícipes de um amalgama, ao mesmo tempo, estranhante e rico de potencialidades:

E é talvez dessas páginas (as mais discutidas, as mais distantes da ‘lírca’, e digamos também, se quisermos dizer a todo custo, as mais imperfeitas por serem as mais *impuras*) que desponta a força do livro, por nos obrigarem a *sofrer*, lendo, não somente numa esfera metafísica, mas numa esfera política.³⁵

A maestria é também uma ação de resistência, que nesse caso resiste àquela perfeição meramente formal, que se despotencializa por meio da técnica e dos jogos.³⁶ É ainda a fé na existência que sensibiliza

³⁴ E. Testa, *Dopo la lirica*, op. cit., 2005.

³⁵ G. Caproni, *A porta morgana...*, op. cit., 2017, p. 198. Como afirma Maurício Santana Dias na entrevista “O poeta livre de amarras”, em 8 de maio de 2017: “o lirismo subjetivo vai cada vez mais cedendo espaço a questões políticas e culturais daqueles anos agitados, tanto é que Pasolini acaba criando para si a imagem de ‘poeta civil’. Essa figura do ‘poeta civil’, do artista engajado, acabou prevalecendo entre o seu público, ainda que Pasolini se voltasse insistentemente contra essa ‘identidade’ que ele mesmo criou, já que no fim das contas tal imagem obscurecia em grande parte o caráter complexo, ambíguo e contraditório de sua experimentação, sempre em movimento”.

³⁶ Não se pode esquecer que, sempre em 1957, sai o artigo de Pasolini intitulado “A liberdade estilística”, no qual se lê: “Tais modos estilísticos tradicionais se tornam meios de uma experimentação que, na consciência ideológica, é absolutamente, ao contrário, antitradicionalista, até por colocar, com violência, por definição, em discussão a estrutura e a superestrutura do estado, e condenar, provavelmente, com ato tendencioso e passional, a tradição, que desde o Renascimento à Contrarreforma,



e toca Caproni na leitura das páginas pasolinianas, experiência de vida, experiência de leituras, experiência de escrituras, um recolocar-se sempre em jogo, uma busca contínua. E a relação entre poesia e empenho, assim como o encontro com a forma, parece estar sempre mais distante de uma técnica estéril, cuja origem está na própria experiência (também de leitor), abrindo fissuras e passagens – na emblemática imagem do poema de abertura de *A semente do pranto*.

Porque eu...

...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...³⁷

A poesia coloca uma operação com a linguagem, desativando as funções comunicativas e informativas, para oferecer um possível outro uso.³⁸ Nas páginas, dedicadas às *Cinzas*, segundo Gian Luigi Beccaria, Caproni reconhece “uma poesia nova”, e vê em Pasolini o poeta do pós-guerra que, entre todos os demais, “ousou arriscar mais” ao abandonar a

ao Romantismo, seguiu a involução social e política, até o fascismo e às condições atuais”. E o texto termina com: “[...] ser com o sentimento, no ponto em que o mundo se renova” (“Tali modi stilistici tradizionali si rendono mezzi di uno sperimentare che, nella coscienza ideologica, è assolutamente, invece, anti-tradizionalista: tale da mettere, con violenza, per definizione, in discussione la struttura e la sovrastruttura dello stato, e da condannarne, con atto probabilmente tendenzioso e passionale, la tradizione, che dal Rinascimento alla Controriforma al Romanticismo, ne ha seguito l’involuzione sociale e politica, fino al fascismo e alle condizioni attuali”; “[...] essere col sentimento, al punto in cui il mondo si rinnova”). P. P. Pasolini, *Saggi sulla letteratura e sull’arte*, 1999, v. 1, p. 1235. Ver G. Agamben, “O que é o ato de criação?”, in *O fogo e o relato*, *op. cit.*, 2018, p. 66-68.

³⁷ G. Caproni, *A coisa perdida...*, *op. cit.*, 2011, p. 143.

³⁸ Diz G. Agamben, em seu último livro, que é como se o pensamento rompesse o impulso do canto, que, por sua vez, o recupera no seu curso graças à cadência que antes o havia suspenso. In *Autoritratto nello studio*, 2017, p. 79.

lírica pura e trazer para a nossa poesia a prosa.³⁹ É também sabido que Caproni, pela sua relação com Pasolini, de algum modo, acompanhou o processo de escritura das *Cinzas*, lendo de vez em quando partes do texto datilografado. Não por acaso, Raffaella Scarpa usa a expressão “lastra rifrangente” [lâmina refrangente] para se referir à relação entre os dois poetas.⁴⁰ A importância das *Cinzas* e da sua leitura é anos mais tarde retomada por Caproni, em 1981, numa entrevista concedida a Aurelio Andreoli para *Paese Sera*. A ocasião coincide com a reedição do livro de Pasolini, pela Einaudi, e a pergunta feita pelo entrevistador Aurelio Andreoli recai sobre a visão que Caproni tem dessa coletânea. E mais uma vez ele confirma a sua intensa relação nesta resposta:

Para mim foi um livro muito importante pela virada decisiva da poesia pura para uma poesia ideológica tendente à prosa. Tal renúncia à poesia pura, em certo sentido, foi um sacrifício para o Pasolini das origens preciosas e rimbauldianas, de *Poesia a Casarsa*. Historicamente, é o livro mais importante do pós-guerra: a dor “metafísica” era substituída por uma nova dor “política”. Nenhum poeta do século XX entrou de forma tão intensa na questão social. O livro, publicado em 1957, eu havia visto nascer, frequentando a casa de Pier Paolo, desde 1954.⁴¹

Contudo, ainda antes, num outro texto das *Prose critiche*, dedicado à revista pasoliniana, *Officina*, de 17 de fevereiro de 1962, publicado em *Il Punto*, percebe-se, talvez agora de forma mais ampla, como a publicação de *Cinzas*, ao lado do percurso poético pasoliniano, marcou a segunda metade do século XX.

³⁹ G. L. Beccaria, “Prefazione”, in G. Caproni, *Prose critiche, op. cit.*, 2012, p. XX.

⁴⁰ Sobre a relação com Pasolini, ver as páginas dedicadas em M. Onofrio, *Giorgio Caproni e Roma*, 2016.

⁴¹ “Per me fu un libro assai importante per la svolta decisiva dalla poesia pura a una poesia ideologica volta alla prosa. Questa rinuncia alla poesia pura in certo qual modo fu un sacrificio per il Pasolini dalle origini preziose e rimbauldiane delle *Poesie a Casarsa*. Storicamente è il libro più importante del dopoguerra: al dolore «metafisico» si sostituiva un nuovo dolore «politico». Nessun poeta del Novecento era entrato così deciso nella questione sociale. Il libro, edito nel '57, lo avevo visto nascere frequentando la casa di Pier Paolo, dal '54.” G. Caproni, *Il mondo...*, *op. cit.*, 2014, p. 166.

E longo e variado foi seu percurso, que já tentamos descrever em outra ocasião, quando da publicação de *As cinzas de Gramsci*, às quais tivemos de reconhecer uma autêntica *novidade*, que está, justamente, no fato de ter trazido ou trazido novamente para a nossa mais recente poesia não somente a prosa, mas, superando o halo de angústia em que se move muita poesia do século XX, uma dor que não é mais unicamente metafísica, mas fortemente e francamente “política”. E isto com um calor, (com um fogo) capaz de fundir as próprias e necessárias reservas formais, como por exemplo o contraste evidente e ainda estridente entre interno, realmente, novo e fachada que, ao contrário, retorna frequentemente a linhas neoclássicas, “imitadora”, reduzindo-os a puros ‘adjetivos’ exortativos e, por isso, fastidiosos, porque sem uma verdadeira necessidade de construção, as colunas e os arcos, no caso representados (com uma estranha homenagem a uma forma pré-constituída de ‘poesia’) pela divisão quase puramente tipográfica em pseudo-tercetos, ou por algumas pseudo-rimas, que ao invés de ajudar a compreensão com suas dissonâncias e consonâncias (em Dante: “vida-perdida”, “escura-dura-tortura” etc.) a distraem.⁴²

E retomando outro fragmento de um texto já citado, “Encontro com um poeta”:

⁴² “E lungo e vario è stato il suo cammino, che del resto abbiamo già tentato di descrivere in altra sede quando apparvero *Le ceneri di Gramsci*, alle quali dovvemmo pur riconoscere un’autentica *novità*, ch’è appunto quella d’aver portato o riportato nella nostra poesia non soltanto la prosa ma, superando l’alone d’angoscia in cui si muove tanta ultima poesia del Novecento, un dolore che non è più unicamente metafisico, ma schiettamente e francamente «politico». E ciò con un calore, (con un fuoco) capace di fondere le stesse necessarie riserve formali, come ad esempio il contrasto evidente e ancora stridente fra interno veramente nuovo e facciata che invece torna spesso a linee neoclassiche, ‘imitante’, riducendoli a puri «aggettivi» esornativi e perciò fastidiosi perché senza una vera necessità costruttiva, le colonne e gli archi, nella fattispecie rappresentati (con uno strano omaggio a una forma preconstituída di ‘poesia’) dalla divisione quasi puramente tipografica in pseudo-terzine, o da certe pseudo-rime, che invece di aiutare la comprensione con le loro dissonanze o consonanze (in Dante: «vita-smarrita», «oscura-dura-paura» ecc.) la distraggono.” G. Caproni, *Prose critiche*, op. cit., 2012, p. 1537-1538. A citação dos versos de Dante faz referência a D. Alighieri, *A Divina Comédia*, vol. 1, trad. C. Martins, Belo Horizonte, Villa Rica, 1991, p. 101.



A história secreta do meu primeiro encontro com Pasolini está toda aqui. E não significaria nada, nem a teria contado, se Pasolini ao longo dos anos, ao invés de enriquecer tivesse decepcionado aquele primeiro e imediato afeto, isto é, tivesse cometido algum ato de infidelidade consigo mesmo.⁴³

Caproni como leitor se expõe e se mostra disponível, generoso em relação ao outro e, precisamente por isso, um atento “captador” de encontros significativos, de espaços vazios, de aberturas. Resenhista que pouco a pouco delineia, de dentro e de perto, uma cartografia da produção contemporânea, problematizando as crises, as mudanças e as tendências que perfilam e marcam, ao longo da segunda metade do século XX, a poesia italiana.

O texto, portanto, e os inúmeros fios – encontros e contatos – que se entrelaçam e o compõem. Com efeito, a leitura oferece possíveis fendas e sulcos que, por sua vez, abrem portas antes existentes, mas escondidas, colocando em movimento e ativando, no ato de sua prática, uma série de ações, lembranças, reações, associações, novos sentimentos e ideias (cada leitura é *uma* possível leitura). Uma confirmação da íntima relação entre o texto de Pasolini e este leitor mais que particular e especial está nos indícios deixados pelo poeta da *Semente do pranto* em algumas páginas de seu volume pessoal das *Cinzas*,⁴⁴ conservado no *Fondo Caproni*, na Biblioteca Guglielmo Marconi, em Roma.

Como acontece frequentemente com os livros que pertenceram a Giorgio Caproni, que mantinha uma verdadeira e intensa relação com a leitura, este também apresenta anotações na marginalia das páginas (a lápis), deixando pegadas e vestígios de sua passagem e da leitura feita. Mais detalhadamente, nesse volume, lido com curiosidade, interesse, talvez relido outras vezes, há marcas e anotações a lápis, que hoje podem nos falar, se dedicarmos um pouco de tempo para a observação dessas notas e páginas.

⁴³ G. Caproni, *A porta morgana...*, *op. cit.*, 2017, p. 124.

⁴⁴ P. P. Pasolini, *Le ceneri di Gramsci*, 1957. Está em fase de escrita um estudo mais aprofundado dessa relação.

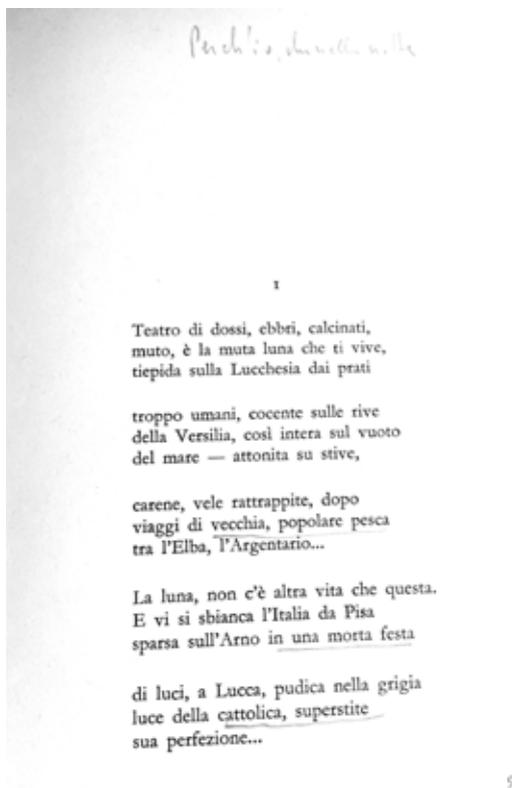


Figura 1 – Página 9 do livro *Cinzas* pertencente a Caproni.

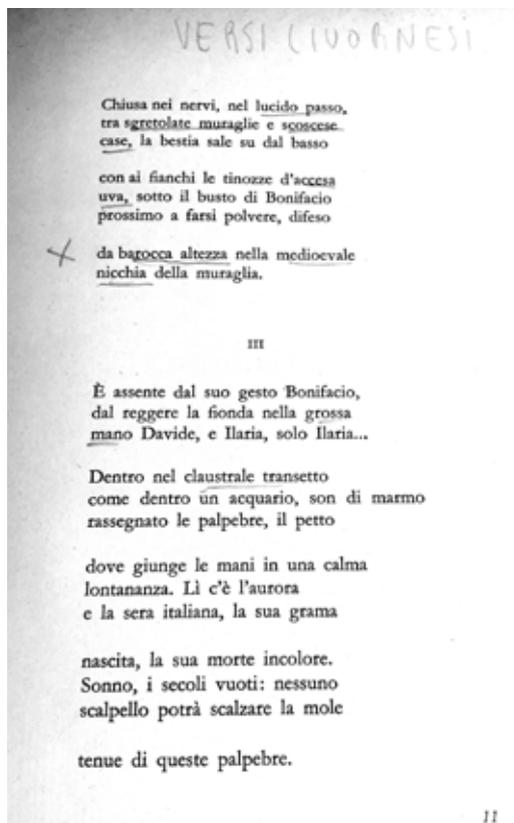


Figura 2 – Página 11 do livro *Cinzas* pertencente a Caproni.

Abrir esses volumes pertencentes um dia à biblioteca pessoal de Caproni não é recuperar *ispis litteris* a leitura do poeta, que faz parte das cinzas, uma vez que toda leitura ativa processos de combustão. Na verdade, folhear e abrir alguns desses livros, testemunhas do laboratório poético, alguns mais outros menos, propõe ao pesquisador inúmeras perguntas e colocam-no diante de um processo que é impossível de ser recuperado. Trata-se na verdade de pistas, de indícios, ou melhor dizendo, de uma paisagem ruínosa de palavras anotadas, pensamentos, versos que fazem parte de uma rede poética e de pensamento, para além do dado mais evidente que é a rigorosa “atenção” para com o ato de ler, que



implica outros movimentos como o de sublinhar termos ou de escrever na margem da página palavras retiradas dos textos lidos, consideradas importantes por um motivo ou por outro, acenando a problemáticas que lhe inquietavam ou pelo fato de lhe serem caras.

Olhando, agora, a reprodução dessas duas páginas de Pasolini, percebemos, como leitores atentos, que há algo a mais de grande relevância. Nelas, temos sinais larvais do que está na *Semente do pranto*. De fato, o que chama a atenção do leitor caproniano é encontrar no alto da página 9, a lápis, a anotação do primeiro verso do poema que abre o volume de cavalcantiana memória: “Porque eu, que na noite” (Perch’io, che nella notte). A isso se acrescenta, na página 11, sempre no alto, em letras grandes – e não pode ser uma simples coincidência –, o título da seção dedicada a Annina (a personagem da mãe, imaginada na sua juventude), “VERSI LIVORNESI” [VERSOS LIVORNENSES]. Ou seja, uma espécie de relato em versos de alguns momentos imaginados da vida de Annina (personagem literária e poética), que anda e passeia pelas ruas de Livorno, com um ritmo sensual e cujo som dos sapatos (*tac tac tac*) ou o som das rodas da bicicleta vai “acordando”, devagar, toda cidade. Versos que claramente se distanciam de um orfismo e de uma escritura que tende a se fechar em si mesma. Na busca por uma possível harmonia, que não dispensa o trabalho intenso para se chegar a um equilíbrio, mesmo se precário, de afinar os instrumentos para encontrar o tom mais adequado (a franqueza, o caráter incisivo, a concretude e a clareza), Caproni, decididamente, se distancia dos jogos puramente sintáticos e retóricos e prefere estar frente a frente com a dura realidade: “cançoneta // que parece escrita brincando, / e o és chorando: e com fogo”.⁴⁵

Um poema em que não haja pelo menos um copo ou uma *stringa*, sempre me fez suspeitar. Nunca gostei, nunca usei nem como leitor. Isso não porque o copo ou a *stringa* sejam importantes em si, mais do que a carruagem ou outros objetos dourados, mas, justamente, porque são objetos cotidianos e nossos.⁴⁶

⁴⁵ “canzonetta // che sembri scritta per gioco, / e lo sei piangendo: e con fuoco.” G. Caproni, *L’opera...*, *op. cit.*, 1998, p. 207.

⁴⁶ “Una poesia dove non si nota nemmeno un bicchiere o una stringa, m’ha sempre messo in sospetto. Non mi è mai piaciuta: non l’ho mai usata nemmeno come lettore. Non perché il bicchiere o la stringa siano importanti in sé, più del cocchio o di altri



Uma poesia “impoética”, ao mesmo tempo que a página em branco é o laboratório, por excelência, dos versos que se excedem, se reduzem e se ampliam até a cesura do *enjambement* e, mais tarde, da quebra aprosódica.⁴⁷ Como colocou Pasolini no texto de 1952, a poesia de Caproni é também feita de momentos suspensos de *pathos*, de uma força ilógica e, por isso, ele é um poeta livre de moralismos ou teses. Pegadas importantes para os estudiosos capronianos. As expressões sublinhadas por Caproni no texto de Pasolini “vecchia, popolare pesca”, “in una morta festa”, “cattolica superstite”, “grossa mano”, “sgretolate muraglie” e “scoscese case” assinalam e corroboram, mais uma vez, as alegorias concretas, magras, argutas e “simples” (as rimas elementares, claras, e uma elegância popular) para falar das coisas e dos sentimentos mais íntimos e também mais difíceis.

Para ela

Para ela quero rimas claras,
 Corriqueiras: em -ar.
 Rimas até desaconselhadas,
 Mas abertas: ventiladas.
 Rimas com os sons finos
 (de mar) de seus brinquinhos.
 Ou que tenham, de coral,
 As tintas de seu colar.
 Rimas que a distância
 (Annina era tão límpida)
 conservem a elegância
 pobre, mas igualmente n’tida.
 Rimas que não sejam lábeis,
 mesmo se memorizáveis
 Rimas não crepusculares,
 mas verdes, elementares.⁴⁸

dorati oggetti: ma appunto perché sono oggetti quotidiani e nostri.” G. Caproni, *Il mondo...*, *op. cit.*, 2014, p. 69. O termo “stringa” significa cadarço, cordão, em italiano, mas no dialeto de Livorno é usado para se referir a um peixe fino e comprido.

⁴⁷ G. Agamben, “Interiezione in cesura”, in *Categorie italiane*, 2010, p. 152-154; G. Agamben, “Interjeição em cesura”, in *Categorias italianas*, 2014, p. 196-199.

⁴⁸ G. Caproni, *A coisa perdida*, *op. cit.*, 2011, p. 145.



Contatos, contágios e ressonâncias: Antonio Machado

[...]

Rimas até desaconselhadas,
mas abertas: ventiladas [...]
Rimas que não sejam lábeis,
mesmo se memorizáveis.
Rimas não crepusculares,
mas verdes, elementares.

(Giorgio Caproni)

É conhecido o zelo de Caproni na leitura de alguns livros, como foi visto no caso de sua relação com Pasolini. Cuidado e atenção que também se verificam no momento de correção das provas de seus livros, em que se observa que a busca pela exatidão do verso e da palavra também se faz presente em outros momentos do processo de escrita. Como leitor, deixou pistas e vestígios nos inúmeros volumes pertencentes à sua biblioteca, sob forma de partes sublinhadas, desenhos de estrelinhas (a lápis, de caneta azul, vermelha ou rosa), comentários nas margens da página. Quando se tratava de livros traduzidos, por exemplo Rilke na tradução de Giame Pintor, Caproni, muitas vezes, sente-se estimulado a alguma reflexão, começa a pensar consigo mesmo, chega a sugerir outras possíveis soluções, anotando-as ao lado da que estava impressa. Além disso, para pensarmos como o processo de leitura, em alguns casos tão

intenso, não deixava passar pequenos erros de revisão, seu olhar atento e clínico seguia corrigindo detalhes que não lhe passavam despercebidos.¹

De sua parte, o espanhol Antonio Machado (tão amado, lido e relido pelo poeta livornense, a ponto de ser uma referência mais do que importante nas *Prose critiche*² e nas entrevistas³), falando de si mesmo, declara ter um outro tipo de relação com a página escrita e inscrita: “[...] para mim a pior tortura consiste em corrigir as provas dos meus textos. Isso explica o motivo pelo qual todos os meus livros são cheios de erros de impressão”.⁴ Essa espécie de anedota que fala de como os poetas lidavam com seus próprios escritos nos diz algo sobre eles, muito diferentes entre si: um filho do final do século XIX e outro nascido em 1912.

A relação de Caproni com a poesia espanhola, como ele mesmo declarou em textos e em entrevistas, não é nem um pouco marginal. Ela

¹ No volume de poemas de Antonio Machado (Lerici, 1969), conservado no Fondo Caproni (Biblioteca Guglielmo Marconi, em Roma), no poema XIII de *Soledades*, p. 249, v. 27, encontramos um exemplo desse tipo de correção: “Sotto le arcate del ponte in ombra lacqua scorrente”. Caproni, justamente, sublinha *lacqua*, por faltar a indicação do apóstrofo: *l’acqua*. Para a leitura caproniana de Machado, faz-se referência a esse volume conservado no Fondo Caproni; para outras referências concernentes à obra de Machado, será usada a edição A. Machado, *Tutte le poesie e prose scelte*, 2010. Algumas seções dessa obra apresentam o texto em espanhol ao lado da tradução para o italiano. Quando houver o texto em espanhol, ele será citado.

² A respeito das *Prose critiche*, o primeiro texto em que Caproni cita Machado é “Tre traduzioni”. Com um caráter mais de divulgação, nessas linhas ele apresenta algumas traduções recentemente publicadas: dos poemas machadianos, por Oreste Macri, de uma seleção de poemas de Aleksandr Blok, organizada por Renato Poggioli, e de outra seleção de Sergej Aleksandrovič, feita por Olga Renevič e Franco Maticotta. Interessante perceber que a resenha sobre as três traduções é, contudo, praticamente dedicada à análise da tradução de Macri.

³ Para as entrevistas, ver G. Caproni, *Il mondo...*, *op. cit.*, 2014.

⁴ “per me la peggiore tortura consiste nel correggere le bozze dei miei componimenti. Questo spiega perché tutti i miei libri sono pieni di errori di stampa.” A. Machado, *Tutte le poesie e prose scelte*, *op. cit.*, 2010, p. 1139. Sobre essa posição, é também interessante ler as primeiras linhas da premissa a *Páginas escogidas* (p. 1141): “Nessa ocasião, o meu hábito de não voltar sobre o que escrevi, fiz, e de não ler nada que escrevo, uma vez publicado, foi para mim motivo de não poucos constrangimentos” (“In questa occasione la mia abitudine di non tornare mai su quanto ho scritto ho fatto e di non leggere niente di quello che scrivo, una volta dato alle stampe, è stata per me causa di non poco imbarazzo”).

ocupa um espaço fundamental no seu percurso e ainda deve ser mais explorada. Com efeito, na entrevista de 4 de janeiro 1990, concedida a Paolo Mattei, publicada em *Il Tempo*, duas semanas antes de sua morte, ele declara:

Vou dizer só uma coisa: Sbarbaro, Rebora, Betocchi, Ungaretti, Montale, Bertolucci, Luzi, Sereni e, em parte, também, Penna e Saba foram sempre poetas para mim caros. Hermetismo, de lado, os meus ascendentes devem ser buscados mais na Espanha do que na França. Lia, de fato, em espanhol, os poetas desde menino, quando meu irmão os trazia da Espanha, junto com a revista “Blanco y negro”, por meio da qual conheci pela primeira vez Azorín.⁵

Na entrevista concedida a Francesca Pansa com poetas e escritores italianos contemporâneos que relatam seus poetas de referência, Caproni ao final de uma pergunta, afirma: “Descobri os Machados, Manuel, mas, sobretudo, Antonio”.⁶ Não interessa, aqui, propor um paralelismo entre os dois, tarefa nada fácil tendo em vista as complexidades, porém, há um desafio: buscar o que deixa Machado para seu leitor italiano e como esse seu leitor, Giorgio Caproni, lê Machado. No *Fondo Giorgio Caproni*, conservado na Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, é possível entrar em contato com o material preparatório da antologia *Poeti moderni di tutto il mondo* [Poetas modernos do mundo todo], que deveria ter sido publicada pelo editor Armando Curcio, entre os anos 1950-1960 – anos de escrita de *A semente do pranto* e de *Despedida de um viajante cerimonioso e outras prosopopeias*.⁷ A colaboração de Caproni para esse projeto da antologia,

⁵ “Dirò soltanto una cosa: Sbarbaro, Rebora, Betocchi, Ungaretti, Montale, Bertolucci, Luzi, Sereni e in parte anche Penna e Saba, sono sempre stati poeti per me carissimi, Ermetismo a parte, anche se i miei ascendenti vanno cercati più in Spagna che in Francia. Leggevo infatti in spagnolo i poeti spagnoli fin da ragazzo, quando me li portava dalla Spagna mio fratello, insieme con la rivista “Blanco y negro”, sulla quale conobbi per la prima volta Azorín.” G. Caproni, *Il mondo...*, op. cit., 2014, p. 420.

⁶ “Ho scoperto i Machado, Manuel ma, soprattutto, Antonio.” *Idem*, p. 417.

⁷ Não pode ser uma mera coincidência que o exemplar caproniano de Machado, conservado na Biblioteca Marconi, traga assinalado o poema “CX En tren”, em particular o verso 4, “voy ligero de equipage”. O atento leitor dos poemas de Giorgio Caproni sabe como a imagem da bolsa, da trouxa, da valise, da mala, é mais do que importante para a relação do poeta italiano com a memória e com o tempo.



como aponta Elisa Donzelli, se concentra mais na área hispanófono.⁸ A estudiosa italiana identificou sete traduções inéditas de poemas de Antonio Machado, todos datiloscritos, contendo pouquíssimas correções a caneta. São eles: *Daba el reloj las doce*, *Desde el umbral de un sueño*, *Campos de Soria*, *A José María Palacio*, *Canciones a Guiomar I, II, III* – sendo os primeiros dois poemas de *Soledades* (1903), o terceiro e o quarto de *Campos de Castilla* (1912) e os últimos dois de *Cancionero apócrifo de Abel Martín* (1926). Junto às traduções para a língua italiana, há uma sintética, mas significativa, ficha biográfica pensada para a antologia. Nela, além de alguns dados biográficos, necessários à apresentação do poeta de Sevilha para o leitor italiano, há um trecho emblemático para se pensar Caproni leitor de Machado:

Poeta de extraordinária força em sua extrema simplicidade, Machado é dominado pela Angústia, “sua inseparável companheira da infância”, que nunca o abandonará no seu errar contínuo “sempre procurando Deus na névoa”. Quer dizer sempre em busca da objetividade absoluta, num mundo que, perpetuamente, para ele nasce e se esvaece – se concretiza e se desmancha – no Sonho, ou melhor na borda fronteira entre Sonho e Realidade, na qual sempre lhe escapa aquela verdade absoluta antes buscada nos subterrâneos *laberintos* e nas *galerías del alma*, depois pelos abertos *campos* de Castilha, enfim nas irônicas invenções dos *Apócrifos*. Além dos versos, numerosa é também sua produção em prosa, da qual lembramos *Juan de Mairena*, que de modo, muitas vezes, paradoxal, contém o pensamento do poeta.⁹

⁸ Para um detalhamento maior desse acervo, ver: E. Donzelli, “Caproni e Antonio Machado”, in *Giorgio Caproni e gli altri*, 2016, p. 89-102.

⁹ “Poeta di straordinaria forza nella sua estrema semplicità, Machado è dominato dall’Angoscia, ‘sua inseparabile compagna d’infanzia’, che mai lo abbandonerà nel suo continuo errare ‘sempre cercando Dio nella nebbia’: vale a dire sempre in cerca d’oggettività assoluta, in un mondo che per lui perpetuo nasce e sfuma – si concreta e dilagua – nel Sogno, o meglio sullo scrimolo che fa da frontiera tra Sogno e Realtà, dove sempre gli sfugge quella verità assoluta cercata prima nei sotterranei *laberintos* e nelle buie *galerías del alma*, poi attraverso gli aperti *campos* di Castiglia, infine nelle ironiche invenzioni degli *Apocrifi*. Numerosa è la sua produzione, oltre che in versi, in prosa, della quale ultima citiamo *Juan de Mairena*, che in forma spesso paradossale contiene il pensiero del poeta.” *Idem*, p. 89-102.



O momento da tradução de Machado é marcado também pelo esfacelo e pelos estragos provocados pela guerra, que primeiramente aparece em *Cronistória*, entrando posteriormente como elemento temático central em *A passagem de Eneias* – quando se torna parte essencial da escritura caproniana, penetrando no corpo, na visão e na linguagem – e continua nos demais livros: “que grito, estourada a guerra” é um verso de um poema da *Semente do pranto*. Aqui, a rima dantesca, terra / guerra, volta outras vezes mais, como no poema “Despedida do viajante cerimonioso”, na seção “Acciaio” [Aço] em *O muro da terra*, e na “Träumerei” em *O franco caçador*. A intensidade dessa experiência lacerante aparece na leitura de alguns poemas de Machado, como é possível ver pelas imagens das páginas reproduzidas a seguir:

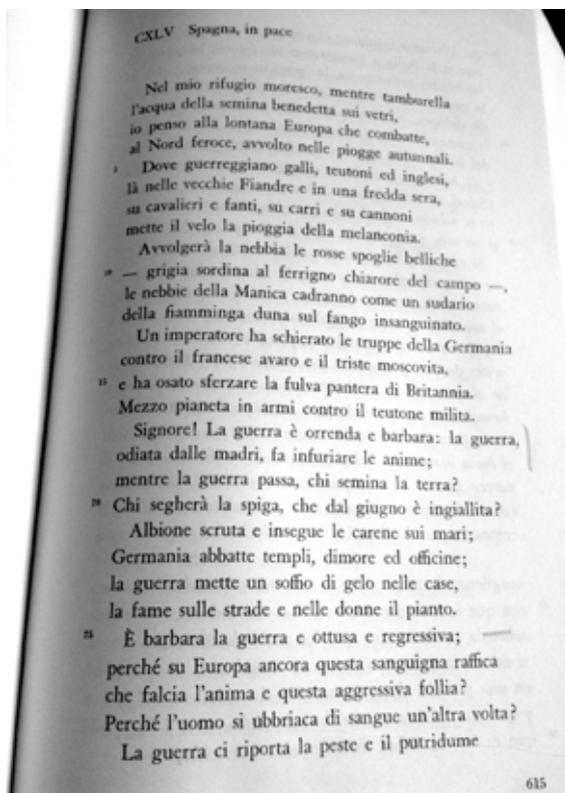


Figura 1 – Página 615 de *Poesias*, de Antonio Machado (1969).

A Figura 1 apresenta o longo poema “CXLV Una España, en paz”, de *Campos de Castilla*. Como lembra Caproni na apresentação feita para antologia de Armando Curcio, Antonio Machado, durante a guerra civil espanhola, diferentemente do irmão mais velho Manuel Machado, ficou do lado dos republicanos e teve de fugir, cruzando a fronteira com a França.¹⁰ É interessante notar nessas marcações de Giorgio Caproni, e nas outras a seguir, como a questão da guerra, mais do que chamar a atenção, é sentida e compartilhada profundamente. Não importa a especificidade da guerra em si, o que é apontado nesses fragmentos é sua barbárie. A tensão dos versos, “¡Señor! La guerra es mala y bárbara; la guerra, / odiada por las madres, las almas entigrece”, “Es bárbara la guerra y torpe e regresiva”, é também encontrada em “IV El mar triste”, de *Poesías sueltas*:

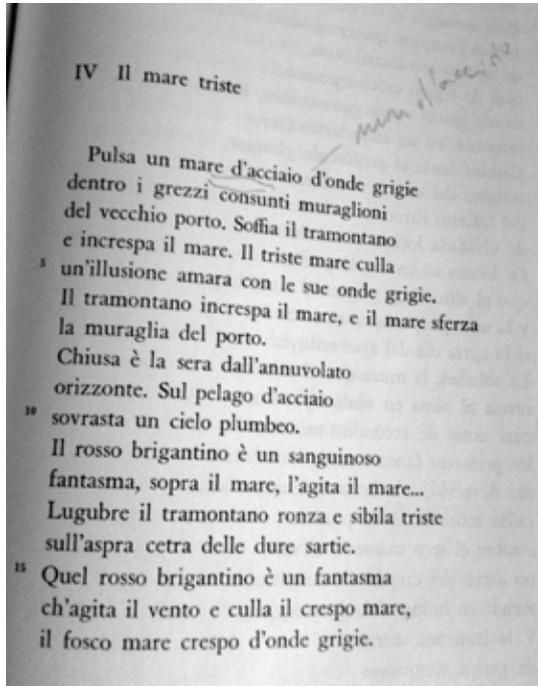


Figura 2 – Página 941 de *Poesías*, de Antonio Machado (1969).

¹⁰ Cansado, decepcionado e doente, Antonio Machado morre em 22 de fevereiro de 1939, mais ou menos um mês após sua fuga da Espanha.



O primeiro verso desse poema “Palpita un mar de acero de olas grises” traz uma imagem de mar nada comum, perfilada pelo aço e pela cor cinza, tom dominante do jogo cromático de Caproni, na sua última fase poética, que não pode não estar operando com algumas das problemáticas colocadas em *O muro da terra*, principalmente na seção justamente intitulada “Acciaio”. Se o aço pode recuperar o campo semântico da guerra, o termo “muralhas” [murallones], divisão, obstáculo, apresenta-se ainda ali, um obstáculo cuja aparência é perfilada pelos adjetivos consumados, gastos. Caproni, como se vê na Figura 2, sublinha a lápis o termo na tradução italiana “d’acciaio”, escrevendo ao lado “muro d’acciaio”, muro de aço.

Nesse sentido, o imbricado processo de leitura é concebido como um conjunto de práticas, de forma que a palavra “leitura”, seguindo os passos Roland Barthes e Antoine Compagnon, não remeta a um conceito único e fechado em si, mas aponte para um conjunto de práticas difundidas e esparsas. Seu significado é lábil (para usar um termo caproniano), esfumado, seu caminho é tortuoso, o que talvez provoque uma ausência de método. Como enfatizam Barthes e Compagnon, há questões que não podem ser tratadas com método, é preciso ir adiante por meio de “golpes”, por aspirais que vão se abrindo na página, dando forma a outros fios variados que, num determinado momento, se entrelaçam, tecendo a trama da leitura. O variado conjunto de leituras – e, aqui, faz-se referência obviamente não só a Machado, mas a todo um repertório que o próprio Caproni mais de uma vez declarou nas entrevistas e em outras ocasiões – marca o corpo que lê e age, posteriormente, no modo de receber um novo livro e, ainda, na *produção* de sentido.

Na resenha publicada na revista *La Fiera Letteraria*, em 28 de agosto de 1947, já é possível identificar e traçar alguns sensíveis pontos de contato entre Antonio Machado e Giorgio Caproni. Este último, com efeito, ao tratar de alguns aspectos relativos à tradução de Oreste Macrì, publicada na coleção “Poeti europei” [Poetas europeus],¹¹ da editora Lerici, reforça a ideia da poesia como emoção e reflete sobre a função da rima e das assonâncias. Observações que, por sua vez, colocam em ação

¹¹ Nessa importante coleção de poesia da década de 1960, também foram publicados os seguintes poetas: A. Block, W. B. Yeats, H. Broch, A. József, F. Pessoa e M. Mendes.



É Eugenio Montale quem em uma resenha de 1959 afirma que “Antonio fala e não canta, a sua poesia não se concretiza como um objeto de arte, mas permanece potencial, dispersa e esparsa”.¹⁴ *Dispersar e vagar* são outros dois termos usados ainda por Montale para se referir ao movimento do discurso machadiano. A potencialidade da poesia de Machado está centrada, portanto, também na força que tem de falar sem explicar ou declarar abertamente e, justamente por isso, “não se concretiza como objeto”.

O amálgama dessa tessitura é talvez a tendência à exploração, à procura, e, enfim, à busca que marca alguns percursos poéticos. Murilo Mendes, que de 1957 a 1975 vive em Roma e dá aulas na Università degli Studi di Roma La Sapienza, é publicado, em 1964, na mesma coleção dedicada aos poetas europeus da editora Lerici, com o volume *Metamorfose*, organizado por Ruggero Jacobbi.¹⁵ Do poeta brasileiro, já havia sido publicado *Tempo espanhol* (1959), em que Murilo Mendes já apresenta experimentações que teriam deixado traços relevantes na sua escritura, por exemplo a ideia do texto como (de)construção, enfatizada nos versos dedicados a Joan Miró: “A ordem que se desintegra / Forma outra ordem”.¹⁶ Nesse quadro, que na realidade é mais complexo, talvez não seja uma mera coincidência o fato de Murilo Mendes ter dedicado um poema, no livro dedicado à Espanha, a Antonio Machado, intitulado “Pausa de Antonio Machado”:

Ganhaste galerias pessoais
 Que o desconforto ilustra
 Com brancura imediata,
 E onde o poeta é conduzido
 Pelas mãos alternativas
 Do irreal e do concreto¹⁷

¹⁴ E. Montale, *Il secondo mestiere*, 1996, p. 2214.

¹⁵ Interessante notar que Oreste Macrì publica uma resenha do volume *Lirici brasiliani dal modernismo ad oggi*, de Ruggero Jacobbi, debruçando-se mais sobre a figura do poeta Murilo Mendes.

¹⁶ M. Mendes, *Tempo espanhol*, 2001, p. 147.

¹⁷ *Idem*, p. 109.



Nesse fragmento do poema (terceira estrofe de cinco), algo é revirado, deslocado. O poeta, normalmente um agente, ou seja, aquele que realiza uma ação (talvez a de incidir com e na língua), aqui, ao contrário, a recebe. De fato, ele não conduz, mas é conduzido pelas paradoxais mãos que se alternam entre irreal e concreto. Um deslocamento dos papéis. Em “Pausa de Antonio Machado”, outros elementos do poeta espanhol são facilmente reconhecíveis, como “galerias pessoais”, ou seja, as *galerías del alma*, a inquietude, a “brancura”, que poderia remeter à palavra branca, para não citar a presença de Leonor e da “moeda”, evocadas na segunda estrofe. Outro ponto cardeal a ser pensado nessa triangulação é o elemento sensorial (“Ese aroma que evoca los fantasmas” [Quell’aroma che evoca i fantasmi]),¹⁸ presente no corpo das escrituras de Machado, Caproni e Mendes.

No discurso para a Real Academia Española, Machado afirma: “O que é bem dito me fascina somente quando diz algo de interessante, e a palavra escrita é para mim entediante quando não me lembra a espontaneidade da palavra falada”.¹⁹ Não é mais suficiente a *bela* rima ou o que poderia ser definido *grosso modo* a “técnica” da escrita;²⁰ a trama da escritura que passa a ser tecida *na* e *com a* língua leva a deslocamentos e a desdobramentos. De fato, a expressão “espontaneidade da palavra falada” poderia ser dividida

¹⁸ A. Machado, *Tutte le poesie e prose scelte*, op. cit., 2010, p. 22-23.

¹⁹ “Ciò che è ben detto mi affascina solo quando dice qualcosa d’interessante, e la parola scritta mi risulta tediosa quando non mi ricorda la spontaneità della parola parlata.” *Idem*, p. 1179.

²⁰ A esse respeito, em “*Premessa a Soledades*”, lê-se: “Achava que o elemento poético não fosse a palavra pelo seu valor fônico, nem a linha, nem um complexo de sensações, mas um profundo frêmito do espírito: o que coloca a alma, se coloca algo, ou o que diz, se diz algo, com voz própria, numa resposta animada a partir do contato com o mundo” (“Ritenevo che l’elemento poetico non fosse la parola per il suo valore fonico, né la linea, né un complesso di sensazioni, ma un profondo fremito dello spirito: quello che mette l’anima, se ci mette qualcosa, o quello che dice, se dice qualcosa, con voce propria, in risposta animata al contatto con il mondo”); e, nas palavras de Juan de Mairena, em “*El ‘Arte poética’ de Juan de Mairena*”, fragmento de *Cancionero apócrifo*: “Es la rima un buen artificio, aunque no el único, para poner la palabra en el tiempo. Pero cuando la rima se complica con excesivos entrecruzamientos y e se distancia, hasta tal punto que ya no se conjugan sensación y recuerdo, porque el recuerdo se ha extinguido cuando la sensación se repite, la rima es entonces un artificio superfluo.” *Idem*, p. 1144.



em duas partes: “espontaneidade” e “palavra falada”. Se a segunda parte remete a uma partilha, isto é, o falar *con*, na primeira é dada ênfase ao traço do inesperado, do espontâneo, da contingência. Nessa perspectiva, talvez, o poeta desce nos seus “infernos”, renunciando a todo e qualquer voo; e, ainda nas palavras de Machado, “Escavando em si mesmo até alcançar os mais profundos extratos do subconsciente, examinando seus mais turvos mares, o poeta encontrará seu tesouro”.²¹ É, portanto, esse ato de *escavar* que chama a atenção de Caproni, delineando-se, aqui, a imagem do poeta como minerador, que tem diante de si e ao seu redor os fragmentos, os estilhaços, os destroços – termos que poderiam ainda remeter à imagem benjaminiana do anjo da história, descrito nas teses.²²

A ideia do minerador, explorada em vários momentos por Giorgio Caproni, coloca em ato ações como as de rever, desencavar, sentir, extrair coisas que estavam, aparentemente, dormentes ou silenciosas nas *secretas galerías del alma*, “vida concebida como descoberta ou construção da própria alma”.²³ Do mesmo modo que o minerador procura, também o poeta perfaz suas escavações, tenta descobrir dentro de si, não inventa: “Agora se manifesta com evidência a obsessão de um poeta que penetra as machadianas ‘secretas galerías del alma’, escavando no corpo da linguagem até encontrar o muro do silêncio”.²⁴ Na tensão desse complexo processo, o

²¹ “Scavando in se stesso fino a raggiungere i più profondi strati del subcosciente, scandagliando i suoi più torbidi mari, il poeta troverà il suo tesoro.” *Idem*, p. 1187. Um escavar que pode levar à presença de uma ausência; para Giorgio Agamben, “Se chamarmos de gesto o que continua inexpressão em cada ato de expressão, poderíamos afirmar então que, exatamente como o infame, o autor está presente no texto apenas em um gesto, que possibilita a expressão na mesma medida em que nela instala um vazio central”. G. Agamben, “O autor como gesto”, in *Profanações*, 2007, p. 59.

²² Ver também o início da tese 5: “A verdadeira imagem do passado perpassa veloz. O passado só se deixa fixar, como imagem que relampeja irreversivelmente, no momento em que é reconhecido [...]. Pois irrecuperável é cada imagem do passado que se dirige ao presente, sem que esse presente se sinta visado por ela.” W. Benjamin, “Sobre o conceito de história”, in *Magia e técnica, arte e política, op. cit.*, 1994, p. 224. Para uma reflexão sobre Caproni e a problemática das ruínas, ver: P. Peterle, *op. cit.*, “Tangenciando...”, in P. Peterle; S. de Gaspari, *Arquivos poéticos...*, *op. cit.*, 2015, p. 55-72.

²³ G. Caproni, *A porta morgana, op. cit.*, 2017, p. 107.

²⁴ “Ora si manifesta con evidenza l’ossessione di un poeta che penetra le machadiane ‘secretas galerías del alma’ scavando nel corpo del linguaggio sino ad incontrare il muro del silenzio.” D. Baroncini, *Caproni e la poesia del nulla, op. cit.*, 2002, p. 183.



poeta se embate com “um eu que, da singularidade, passa imediatamente à pluralidade”.²⁵ No texto “Lugares da minha vida e notícias da minha poesia”, publicado em *La Rassegna della Letteratura* (set./dez. 1981), Caproni reflete sobre sua poesia.

O poeta é um minerador, certo. É poeta aquele que consegue descer mais a fundo no que o grande Antonio Machado definia *las secretas galerías del alma*, e lá tocar os nós de luz que, sob os estratos superficiais, muito diferentes de indivíduo para indivíduo, são comuns a todos, apesar de poucos terem consciência disso.²⁶

E também na entrevista feita por Giorgio Tabanelli, em meados da década de 1980:

É uma intensa remissão ao valor do “singular” para que possa justamente nascer uma melhor sociedade. Como o minerador, o homem deve adentrar naquelas que Machado teria chamado *‘las secretas galerías del alma’* até encontrar no fundo de si mesmo um “eu” que é igual em todos: que é um “nós”.²⁷

Trata-se, assim, de procurar uma “possibilidade de sentindo” que permita uma circulação de identificações plasmáveis, sentimentos, “possibilidade de mundos”.²⁸ É o próprio Caproni a problematizar em algumas entrevistas, resenhas e poemas o solipsismo e reafirmar a relação

²⁵ G. Caproni, *A porta morgana*, *op. cit.*, 2017, p. 107.

²⁶ *Idem*, p. 112.

²⁷ “È un forte richiamo al valore del ‘singolo’ proprio perché possa nascere una migliore società. Come il minatore, l’uomo deve calarsi in quelle che Machado avrebbe chiamato *‘las secretas galerías del alma’* fino a trovare nel fondo di se stesso un ‘io’ che è uguale in tutti: che è un ‘noi’.” G. Caproni, *Il mondo...*, *op. cit.*, 2014, p. 363.

²⁸ E seria possível continuar com as palavras de Jean-Luc Nancy em “L’arte, oggi”, quando o filósofo francês aponta que o que acontece na arte é esse produzir-se de formas que oferecem uma possibilidade de mundo comum. Nancy pergunta: Para o quê o mundo pode se abrir? E a resposta é para outras possíveis possibilidades de mundos, uma vez que é a arte que revela, a cada vez, o mundo a si mesmo, à sua possibilidade que não se encerra num sentido, mas que revela uma possibilidade por meio da sensibilidade das pessoas, mostrando-lhes novas formas até então ignoradas. Ver J. L. Nancy, “L’arte, oggi”, in *Del contemporaneo – saggi sull’arte*, 2007, p. 5-7.



entre singularidade e pluralidade do eu, enfatizando o caráter dialético: o eu é, ao mesmo tempo, singularmente plural e pluralmente singular. Aspecto que é reforçado pela experiência tradutória, realizada com mais intensidade a partir da década de 1950, pelo contato com a escritura de outrem, que se mistura com a sua, resultando ainda uma outra, que não é nem a primeira e nem a segunda, mas sim uma terceira. São as passagens, como enfatiza Enrico Testa, da singularidade à pluralidade, cenário e epítome, ao mesmo tempo.²⁹

A minha ambição, ou vocação, sempre foi outra: conseguir por meio da poesia descobrir, procurando a minha, a verdade de todos, ou, para ser mais modesto e mais específico, uma verdade, uma das muitas verdades possíveis que possa valer não somente para mim, mas também para todos os outros *mézigue* ou eu mesmos, que formam o meu próximo do qual eu sou só uma das muitas células.³⁰

Caproni aceita o desafio, também machadiano: a palavra interrompida e trepidante se deixa imergir nesses caminhos tortuosos, *las galerías*, “desiertas, mudas, vacías”, em que “las blancas sombras se van”, a via, “viottole tortuose”, talvez para colher a flor (a vida), mesmo sendo “la humilde flor de la melancolía!”³¹ Não por acaso estão assinalados,

²⁹ G. Caproni, *Quaderno...*, *op. cit.*, 1998, p. XIII. Nessa linha, a reflexão de Jean-Luc Nancy, quando fala do ser singular-plural, é também fundamental. J. L. Nancy, *Essere Singolare Plurale*, *op. cit.*, 2001, p. 45.

³⁰ “La mia ambizione, o vocazione, è sempre stata un'altra: riuscire, attraverso la poesia, a scoprire, cercando la mia, la verità di tutti, o, per esser più modesti e più precisi, una verità, una delle tante verità possibili che possa valere non soltanto per me, ma anche per tutti quegli altri *mézigue* o me stessi, che formano il mio prossimo del quale io non sono che una delle tante cellule viventi.” G. Caproni, *Sulla poesia*, 2016, p. 26-27. Essa fala é fruto do encontro ocorrido em 16 de fevereiro de 1982, no Teatro Flaiano, em Roma, quando Caproni comentou os versos de “Parole (dopo l'esodo) dell'ultimo della Moglia” [Palavras (depois do êxodo) do último da Moglia]. A gravação foi feita por Pietro Tordi. É interessante notar como alguns posicionamentos e reflexões de Caproni, publicados em alguns periódicos no final da década de 1940, se mantêm e continuam como questões quase quarenta anos depois. Esse fragmento específico, com poucas diferenças, havia sido publicado anteriormente no já citado “Lugares da minha vida e notícias da minha poesia”, in G. Caproni, *A porta morgana*, *op. cit.*, 2017, p. 59-64.

³¹ A. Machado, *Tutte le poesie e prose scelte*, *op. cit.*, 2010, p. 42.



no volume machadiano pertencido a Caproni, conservado no acervo do *Fondo Caproni*, da Biblioteca Guglielmo Marconi, dois versos desse poema intitulado “El poeta”: “Y dijo: las galerías / dela alma que espera están / desiertas, mudas, vacías” (na tradução em italiano, lida por Caproni, “Disse: son le gallerie / dell’anima ansiose squallide”); e também, “Mis vejos mares duermen” [Dormono i vecchi mari miei].³²

É a pluralidade de vozes do eu a falar. Em “XLIX Elegía de un madrigal”, outra composição atentamente lida pelo poeta italiano, de *Umorismo, fantasías, apuntes*, Machado indaga, precisamente, esses caminhos tortuosos. O primeiro verso do segundo bloco indica o desejo do poeta de lembrar, “Quiso el poeta recordar a solas” [Volle tra sé il poeta ricordare], e o quarto, por sua vez, reflete a “falência” dessa tentativa, “Leyó... La letra mata: no se acordava de ellos...” [Lesse... Uccide la lettera: non più li ricordava...]³³ e somente no momento em que não se lembra mais e matou a letra (expressão ao lado da qual Caproni desenha uma de suas estrelinhas) é encontrada uma terceira via,³⁴ delineada pelos movimentos das pegadas deixadas, muitas vezes irrecuperáveis, como se lê em um dos textos de *Proverbios y cantares*, em *Campos de Castilla* (1907-1917).

XXIX

Caminante, son tus huellas
el camino, y nada más;
caminante, no hay camino,
se hace camino al andar.

³² São fragmentos dos seguintes poemas: “Soledades XVIII”, “Il poeta” e “XXIII”. Na edição do Fondo Caproni: A. Machado, *Poesie*, 1969, p. 255, 265; e na edição da Mondadori: A. Machado, *Tutte le poesie e prose scelte, op. cit.*, 2010, p. 40, 48.

³³ Na edição do Fondo Caproni: A. Machado, *Poesie*, 1969, p. 311; e na edição da Mondadori: A. Machado, *Tutte le poesie e prose scelte, op. cit.*, 2010, p. 88.

³⁴ A ideia de matar a letra está para a aniquilação das limitações dadas pela própria forma da letra, que, como um código, remete a um já conhecido significado. Ela, aqui, portanto, indica certa rigidez, os limites que toda linguagem põe a quem a usa, em certo sentido seu poder. Sobre essa questão, é interessante o ensaio de J. Bergamín, “La decadencia del analfabetismo”, 2006. Interessante lembrar que a tradução italiana desse ensaio, publicada em 1972 pela editora Rusconi, teve um prefácio assinado por Giorgio Agamben.



Al andar se hace camino,
y al volver la vista atrás
se ve la senda que nunca
se ha de pisar.
Caminante, no hay camino,
sino estelas en la mar.

XXIX

Viandante, son le tue orme
la via, e nulla più;
viandante, non c'è via,
la via si fa con l'andare.
Con l'andare si fa la via,
e nel voltare indietro la vista
si vede il sentiero che mai
si tornerà a calcare.
Viandante, non c'è via,
ma scie sul mare.³⁵

Mais uma vez Caproni lê Machado, em uma experiência estética, reencontra em Machado seu “machado”, cheio de potenciais percursos, e se redescobre na repartição e desdobramento da sua escritura. Desse poema, também são marcados os dois últimos versos pelo poeta do *Muro da terra*. Mengaldo apontou a importância do mar para Caproni: o mar, água, espuma, um rastro, ou melhor rastros, que aqui se misturam e se disperdem. O viajante, andarilho, não tem um caminho reto, já definido, a ser percorrido, na verdade, é seu andar, mesmo sendo errante, que indica e deixa as marcas; ao mesmo tempo, o poeta quando escreve está “à mercê da própria impotência”³⁶ ou, retomando os versos de Dante: “l’artista / ch’a l’abito de l’arte ha man che trema”. A esse propósito, no *Cancionero apócrifo* (1924-1936), nas vestes de Abel Martín, lê-se: “Os conceitos ou formas que abarcam o real não podem ser rígidos, devem se adaptar à

³⁵ Na edição do Fondo Caproni: A. Machado, *Poesie*, op. cit., 1969, p. 570-571; e na edição da Mondadori: A. Machado, *Tutte le poesie e prose scelte*, op. cit., 2010, p. 324-325.

³⁶ G. Agamben, *O fogo e o relato*, op. cit., p. 66-73.



contínua mutabilidade do real”.³⁷ É nesse momento que os tempos são suspensos (os tempos no tempo), e, aqui, o poeta “se orienta hacia el mistero. / Sólo el poeta puede / mirar lo que está lejos” [si orienta verso il mistero. / Solo il poeta mirare / può quel che sta lontano],³⁸ tecendo pacientemente sua língua *na* língua. Um fazer, agir que vai além de um simples jogo:

Por mais que tenha elementos da mímese, do simulacro, arte é jogo, sua grande nobreza não consiste no copiar a vida desnudando-a de seu conteúdo real, e muito menos emancipá-la da necessidade, da dor e da fadiga, pois seria, então, uma simples imagem supérflua no espelho. O jogo é por definição imitativo: a arte é algo a mais, é, acima de tudo, criação. Não é jogar, é fazer: não é um jogo supremo, mas trabalho supremo, criativo, original. Essa é, pelo menos, a minha opinião.³⁹

Nesse jogo, o que importa não é o passo da história, cujo horizonte poderia estar no progresso, mas sim a capacidade do sentir e do “deixar-se sentir”, como o viajante acima citado. Eis aqui a *cordialidade* com as coisas e com o *tu* (a alteridade, que se concretiza no desdobramento de

³⁷ “I concetti o forme che afferrano il reale non possono essere rigidi, se debbono adattarsi alla continua mutabilità del reale.” A. Machado, *Poesie, op. cit.*, 1969, p. 539.

³⁸ Na edição do Fondo Caproni: A. Machado, *Poesie, op. cit.*, 1969, p. 332-333; e na edição da Mondadori: A. Machado, *Tutte le poesie e prose scelte, op. cit.*, 2010, p. 108-109. Trata-se de um fragmento da poesia que abre a seção intitulada *Gallerie*. É também interessante ler o seguinte comentário de Machado: “Nada é inconstante e variado como o sentimento. É isso o que os poetas deveriam aprender, os quais acreditam que seja suficiente sentir para garantir a eternidade: alguns sentimentos perduram ao longo dos séculos, mas não por isso devem ser eternos” (“Niente è incostante e vario come il sentimento. È questo che dovrebbero imparare i poeti, i quali pensano che basti sentire per garantire l’eternità: alcuni sentimenti perdurano nel corso dei secoli, ma non per questo devono essere eterni”) (p. 1185).

³⁹ “L’arte è gioco per quanto ha di mimesi, di simulacro, ma la sua grande nobiltà non consiste nel copiare la vita spogliandola del suo contenuto reale, e nemmeno emanciparla dalla necessità, dal dolore e dalla fatica, perché allora sarebbe solo un’immagine superflua in uno specchio. Il gioco è per definizione, imitativo: l’arte è qualcosa di più: è prima di tutto creazione. Non è giocare, è fare: non è gioco supremo, ma lavoro supremo, creativo, originale. Questa, almeno, è la mia opinione.” A. Machado, *Tutte le poesie e prose scelte, op. cit.*, 2010, p. 1149.



Juan Mairena e Abel Martín), citada e lembrada mais vezes por Caproni, que se reconhece nesse trânsito do sentir entre *mio-nostro* e *eu nós*: “Meu sentimento não é, portanto, exclusivamente meu, mas sim *nosso*. Sem ter de sair de mim mesmo, dou-me conta de que no meu sentir vibram outros sentires, e de que meu coração canta sempre em coro, apesar de, para mim, sua voz ser a mais entoada.”⁴⁰

O poema “Parole (dopo l’esodo) dell’ultimo della Moglia” [Palavras (depois do êxodo) do último da Moglia], ao qual Caproni se sentia muito ligado, trata de uma situação de despovoamento dessa cidadezinha da Val Trebbia. O tom poético sofre contágios e apresenta ressonâncias prosásticas. Os quatro versos da primeira estrofe, como é possível ler a seguir, são marcados por essa espécie de narratividade:

Quem foi o primeiro, não
é certo. Seguiu-o um segundo. Um terceiro.
Depois, um após o outro, todos
tomaram a mesma direção.⁴¹

Uma estrofe, um bloco, uma densa ligação tecida pela enumeração, primeiro segundo terceiro, depois confirmada pelo termo “todos”; não se trata mais de um modo aleatório, mas da compacidade do todo. Uma mancha negra que se move em direção ao mesmo percurso. Todos foram embora, com exceção da voz que restou e, agora, fala. “El paisaje es fantasmal”, recita o verso de um outro escritor espanhol.⁴² O estar só, abandonado, é mais uma vez colocado à luz pelo poeta italiano, por meio dos instrumentos que possui, isto é, o espaço branco da página. De fato, depois do deslocamento da massa de todos, resta o vazio, o espaço que é deixado, uma pausa, que logo depois se confirma na continuação do diálogo consigo mesmo (com os outros de si).

⁴⁰ “Il mio sentimento non è, insomma, esclusivamente mio, ma piuttosto *nostro*. Senza dover uscire da me stesso, mi accorgo che nel mio sentire vibrano altri sentire, e che il mio cuore canta sempre in coro, anche se per me la sua voce è quella più intonata.” *Idem*, p. 1136-1137.

⁴¹ “Chi sia stato il primo, non / è certo. Lo seguì un secondo. Un terzo. / Poi, uno dopo l’altro, tutti / hanno preso la stessa via.” G. Caproni, *L’opera...*, *op. cit.*, 1998, p. 349-352.

⁴² Um dos versos de *Esperando la mano de nieve*, de José Bergamín, escrito entre 1978-1981 e publicado em 1982.



Agora não há mais ninguém.

A minha

casa é a única
habitada.⁴³

É nessa atmosfera de desolação que quem fala diz esperar e escutar, se embate com os tempos, se sente perdido e, talvez, até fora dele. Todavia, é nessa negatividade que se afirma o fato de não se sentir sozinho, mesmo sabendo que todos foram embora. A relação entre a terra e esse eu é muito intensa, deixar esse espaço significaria também abandonar a si mesmo. Apesar disso, é no vazio do silêncio, provocado pelo bloco de todos, que “aqui vejo. / Falo. / Aqui dialogo. Eu / me respondo e tenho meu / interlocutor. Não quero / murá-lo no silêncio surdo / de um estrondo sem sombra / de alma. De palavras / sem mais alma”.⁴⁴ Nesses versos, essas vozes dialogantes (“nós somos um diálogo”)⁴⁵ se concretizam na voz sonora, e é, justamente, por essa positividade em negativo⁴⁶ que essa voz sonora pode dizer:

Mas não me arrendo. Ainda
não perdi a mim mesmo.
Não estou, comigo mesmo,
ainda só.

⁴³ “Ora non c’è più nessuno. / La mia / casa è la sola / abitata.” G. Caproni, *L’opera...*, op. cit., 1998, p. 349-352.

⁴⁴ “qui vedo. / Parlo. / Qui dialogo. Io / mi rispondo e ho il mio / interlocutore. Non voglio / murarlo nel silenzio sordo / d’un frastuono senz’ombra / d’anima. Di parole / senza più anima”. *Idem*, p. 351.

⁴⁵ Faz-se referência às últimas páginas de J. L. Nancy, *La partizione delle voci*, 1993, p. 91-98.

⁴⁶ Para a discussão sobre a negatividade e a problemática da partilha, ver P. Peterle, “Vozes e murmúrios”, in *no limite...*, op. cit., 2015, p. 66-67.



E só
 quando estiver tão só
 não tendo nem ao menos
 eu mesmo como companhia,
 só então tomarei também eu a minha
 decisão.

Tirarei
 do muro a lanterna
 uma alvorada, e direi adeus
 ao vazio.

Passo a passo
 descerei no valão.⁴⁷

O fato de não se render é, ao mesmo tempo, uma resposta do ter-lugar da linguagem, dessa voz que no silêncio se abre e se desdobra. O eu da poesia, com efeito, encontra-se só nesse território geográfico e físico, e até tal estado de solidão é presente na linguagem; precisamente, por isso, a via que se abre é a da possibilidade de um encontrar dentro de si mesmo algo que estava escondido. A data de 8 de fevereiro de 1977, anotada na página 657 do volume da *Lerici*, ao lado de alguns poucos versos, em um fragmento do poema “Galerías”, de *Nuevas canciones* (1917-1930), pode ser significativa, para se ter uma ideia das releituras feitas por Caproni, além das relações que podem ser estabelecidas com esse momento da maturidade do poeta, após a publicação de *O muro da terra*: “el tajo sobre el río, el sempiterno / rodar del agua entre las hondas peñas”.

⁴⁷ “Ma non m’arrendo. Ancora / non ho perso me stesso. / Non sono, con me stesso, / ancora solo. // E solo / quando sarò così solo / da non aver più nemmeno / me stesso per compagnia, / allora prenderò anch’io la mia / decisione. // Staccherò / dal muro la lanterna / un’alba, e dirò addio / al vuoto. // A passo a passo / scenderò nel vallone.” G. Caproni, *L’opera...*, op. cit., 1998, p. 349-352.

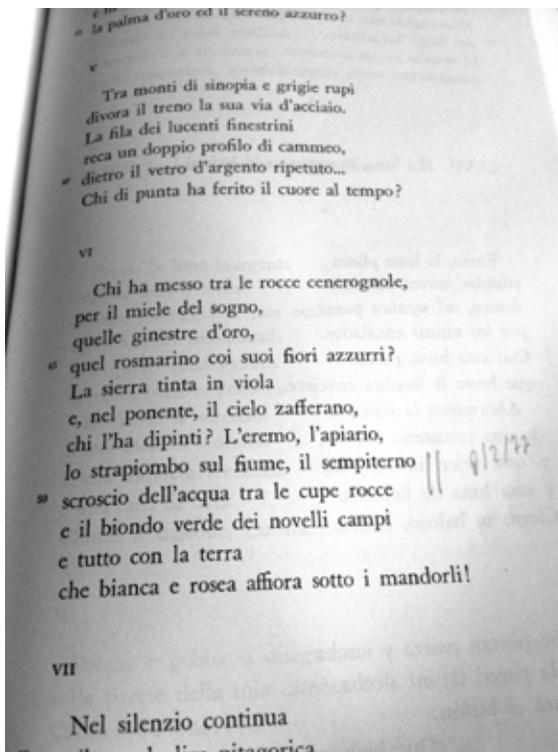


Figura 3 – Página 657 de *Poesias*, de Antonio Machado (1969).

Muitos são os rastros. Outro indício dessa leitura é oferecido pela edição de 1982 do livro *A linguagem e a morte*, de Agamben, pertencido ao poeta italiano, que traz a seguinte dedicatória: “A Giorgio Caproni, com admiração e simpatia de Giorgio Agamben. Roma 4-III-1982”.⁴⁸ Esse livro reúne as ideias discutidas num seminário, realizado entre o inverno de 1979 e o verão de 1980, conforme é indicado na abertura. Essas páginas tratam da relação entre linguagem e morte, partindo da definição de homem como animal que possui a faculdade de fala e, ao mesmo tempo, a da morte. Agamben parte de uma consideração de Heidegger em *Essência*

⁴⁸ Esse exemplar de *Il linguaggio e la morte* foi consultado em 2015, na escrivania que foi de Giorgio Caproni, na casa da Via Pio Foà, com a autorização de Attilio Mauro e Silvana Caproni.



da linguagem: “A relação essencial entre morte e linguagem surge como um relâmpago, mas permanece impensada’. Nas páginas seguintes, nós interrogamos tematicamente esta relação”.⁴⁹ O elemento dêitico é escolhido pelo filósofo para pensar a negatividade: o pronome tem uma marcação vazia, mas quando é colocado no discurso – quando uma mensagem é articulada – passa a ter uma marcação “cheia”. Para Agamben, o que a dêixis indica é, justamente, o ter “lugar da linguagem” ou, melhor dizendo, é a linguagem fazendo referência a seu próprio ter-lugar. Trata-se de uma voz que não é um mero som, mas não é ainda um significado; é a intenção de dizer, de significar que coincide com a pura indicação de que a linguagem tem lugar. A voz é a intenção de significar que, por sua vez, coincide com a pura indicação que a linguagem tem lugar. Mas, que lugar é esse? É o da negatividade, como é colocado pela dêixis.

Fruto de um seminário, o livro está dividido em jornadas. Na oitava jornada de *A linguagem e a morte*, alguns dos temas tratados são: “Significar e mostrar”, “A relação essencial entre linguagem e morte como Voz”, “A Voz como puro querer-dizer (nada) e como elemento ético”, “A Voz e o místico”, “O absoluto e a Voz”, “A dissolução da relação entre linguagem e morte”. Depois de uma intensa reflexão sobre a Voz, escreve Agamben:

A Voz é, de fato, na sua essência, vontade, puro querer-dizer. O querer-dizer que está em questão na Voz não deve, porém, ser interpretado no sentido psicológico, não é algo como um impulso nem indica a volição de um sujeito que vise um objeto determinado. A Voz, nós o sabemos, não diz nada, não quer-dizer o puro ter lugar da linguagem, é, pois, uma dimensão puramente lógica. Mas o que está em jogo nessa vontade para que ela tenha o poder de abrir ao homem a maravilha do ser e o terror do nada?⁵⁰

⁴⁹ G. Agamben, *A linguagem e a morte*, op. cit., 2006, p. 9. E ainda: “Aqui importava, primeiramente, que a estrutura do fundamento negativo – a cuja exposição se destinava o seminário – não fosse ulteriormente repetida, mas que se tentasse, finalmente, *compreendê-la*” (p. 12).

⁵⁰ *Idem*, p. 118. A esse ponto é interessante recuperar a pergunta colocada no “Excursus 7”, de *A linguagem e a morte*, logo depois da última jornada, que é a oitava: “Se a Voz indica o ter-lugar da linguagem como tempo, se pensamento é aquela experiência da linguagem que, em toda proposição e todo dito, tem experiência do próprio ter-lugar da linguagem – pensa, pois, o ser e o tempo no seu copertencer-se na Voz –, como é possível pensar a Voz em si mesma, pensar o tempo absoluto?” (p. 135).



Na página 119 do exemplar de Caproni há uma anotação de próprio punho, a lápis, na margem da folha: “Moglia eu, aqui me respondo”,⁵¹ feita ao lado das seguintes palavras de Agamben: “[...] o seu ser absolutamente só na linguagem diante do mundo e da natureza (‘ninguém fala comigo, exceto eu mesmo’); e, também aqui, na extrema negatividade, o homem reencontra uma Voz, um ‘último sopro de lembrança’, que lhe restitui um passado e intervém salvando-o da solidão, forçando-o a falar”.⁵²

No mesmo ano de publicação do livro de Agamben, no dia 16 de fevereiro de 1982, no Teatro Flaino de Roma, Caproni, ao falar sobre sua poesia, abre a discussão, justamente, a partir desse poema de *O muro da terra*: “Parole (dopo l’esodo) dell’ultimo della Moglia”. Nessa ocasião, além de retomar algumas considerações já feitas ao longo dos anos, o poeta trata de alguns pontos essenciais para se pensar o literário e, em particular, o poético. Trata da relação entre poesia e música, recupera fragmentos de um texto de 1949 que tem o emblemático título “Poemas são objetos?”, trata do silêncio da página, do silêncio das palavras e tece ainda considerações sobre o mistério e o enigma que envolvem o texto poético. Para Caproni é preciso escutar a voz da poesia. A voz é um traço humano, todos a temos, mas ela, mesmo sendo comum, é sempre singular, é algo que nos une e, ao mesmo tempo, nos diferencia. Talvez, por isso, citando Caproni, “não se trata, em poesia, de encontrar vocábulos novos, mas sim de saber pronunciar inclusive os vocábulos mais comuns com sabor de novidade, como se fossem pronunciados pela primeira vez, graças àqueles significados não literais ou extra-literais que cada poeta verdadeiro sabe acrescentar, cada um a seu modo, ao normal sentido codificado de uma palavra”.⁵³

Em *Autoritratto nello studio* [Autorretrato no estúdio], Giorgio Agamben recupera algumas sendas e trilhas que marcaram sua caminhada, nessas lembranças – conservadas inclusive por meio da presença de alguns objetos –, ele não poderia deixar de indicar a cópia manuscrita, sobre a escrivanhinha de Veneza, ao lado de uma fotografia de Sebastião Salgado,

⁵¹ “Moglia io, qui mi rispondo.”

⁵² G. Agamben, *A linguagem e a morte*, *op. cit.*, 2006, p. 130. Para o texto em italiano, *Il linguaggio e la morte*, 1982, p. 119.

⁵³ G. Caproni, *A porta morgana...*, *op. cit.*, 2017, p. 96.



do poema de Giorgio Caproni, citado justamente em *A linguagem e a morte*. Diz o filósofo que Caproni copiou-lhe o poema, em 1982, presenteando-o junto com o atormentado manuscrito original, datado de 31 de janeiro de 1971. Esse poema já havia ocupado também um lugar na casa romana de Via del Giglio. São cerca de cinco páginas dedicadas ao poeta italiano, o mais admirado, lido a cada momento com maravilha; isso porque, em seus versos, Agamben reconhece a intimidade entre pensamento e poesia.⁵⁴

Quando o eu deste último habitante da Moglia não terá mais nem a si mesmo como companhia, terá chegada a hora de tomar uma decisão: a de “dizer adeus ao vazio”, a sua única companheira sendo uma lanterna retirada do muro para iniciar a descida na direção do valão, útil, talvez, antes que o breu se torne demasiado escuro, até que “não haja escuridão”. É a lembrança desse ancião que fica sozinho, de quem Caproni fala durante as conversas radiofônicas do programa Antologia da RAI, a lhe oferecer a ideia dessa “comunidade nascida espontaneamente” e “provocadora”: “até quando estarei aqui – é um pouco paradoxal – estarei só”.⁵⁵ A decisão de ficar ali sozinho, só consigo mesmo, o embate com o vazio ao redor de si e dentro de si, são passos de uma resistência interna que aponta para a potência desse eu, que se vê suspenso *da* e *na* língua, porque não tem mais com que falar, porém, de outro lado, é essa mesma ação que o expõe à língua – uma vez que desativou suas funções utilitárias. O percurso poético caproniano é marcado, principalmente, a partir de *A passagem de Eneias*, pela ausência, por uma negatividade. As palavras desse último habitante da Moglia repousam sobre si mesmas e, com isso, escavam uma outra possível via.

“[...] Pero el arte, y especialmente la poesía – añade Martín –, adquire tanta más importância y responde a una necesidad tanto más imperiosa cuanto más ha avanzado el trabajo descalificador

⁵⁴ O poema citado em *A linguagem e a morte* chamou a atenção de Agamben, porque nele aparece uma figura do ser, a do nunca-estado, realmente anárquica, sem origem nem fim, sem passado nem futuro; é nessa fratura que ele reconhece a “casa” habitual de Caproni: “Voltei para lá / onde jamais havia estado. Nada, de como não era, foi mudado. / Sobre a mesa (no encerado xadrez) semiesvaziado / encontrei o copo / jamais enchido. Tudo / ainda permanece tal / qual nunca o havia deixado.” G. Caproni, “Retorno”, in *A coisa perdida...*, *op. cit.*, 2011, p. 193.

⁵⁵ G. Caproni, *Era così bello parlare*, *op. cit.*, 2004, p. 231.



de la mente humana (esta importancia y esta necesidad son independientes del valor estético de las obras que en cada época se producen), no puede ser sino una actividad de sentido inverso al del pensamiento lógico. Ahora se trata (en poesía) de realizar nuevamente lo *desrealizado*; dicho de otro modo: una vez que el ser ha sido pensado como no es, es preciso pensarlo como es; urge devolverle su rica, inagotable heterogeneidad.”⁵⁶

A complexa relação entre poesia e pensamento presente na urdidura caproniana e machadiana é possível de ser lida também em outro poeta espanhol, José Bergamín (1895-1984).⁵⁷ Talvez não seja mera coincidência que Bergamín, durante o exílio no México, tenha tentado publicar pelas edições Sêneca a obra completa de Machado e que Caproni tivesse entre seus livros um de seus volumes, *Frontiere della poesia* [Fronteiras da poesia], mesmo não tendo nenhum sinal aparente de leitura. Algumas problemáticas presentes em Bergamín podem ser pensadas ao lado daquelas propostas por Walter Benjamin e por Hugo von Hofmannsthal; em particular, no que concerne o esforço de pensar e de tratar a crise da linguagem que marca não só alguns momentos específicos, mas todo o século XX. No rico leque de poesia, prosa, ensaios e aforismas, uma das tensões que mais chamaram a atenção de Bergamín é aquela concernente à linguagem: “Las palabras son muy poco”; “Las palabras son palabras”; “Las palabras son fantasmas”.⁵⁸

Caproni, leitor de Hofmannsthal, é sensível a essa problemática, principalmente a partir de *O muro da terra*, incluído a alegoria da Besta central nos dois últimos livros de 1982 e 1986. A leitura de *Carta a Lord*

⁵⁶ A. Machado, *Tutte le poesie e prose scelte*, op. cit., 2010, p. 560. O retorno a essa heterogeneidade, contudo, é visto não como um retorno ao caos sensível, ou a certa animalidade. Isso porque, para Machado, a heterogeneidade também possui suas normas, mesmo sendo diferentes.

⁵⁷ José Bergamín, junto a outros autores, mesmo muito diferentes entre si, como Georges Bataille ou George Steiner, faz parte daquele filão que discute a relação entre o mal e a literatura.

⁵⁸ “Las palabras son muy poco”; “Las palabras son palabras”; “Las palabras son fantasmas”. J. Bergamín, *Poesias completas I*, 2008, p. 206, 242, 508, sendo os primeiros dois exemplos de *Duendecitos y coplas* (escrito entre 1952 e 1962 e publicado em 1963) e o último de *Canto Rodado* (escrito entre 1964 e 1968 em Paris e, depois, entre 1980 e 1983, e publicado em 1984).



Chandos (1974) e de alguns poemas, volumes também conservados no acervo do *Fondo Caproni*, traz algumas pistas dessa inquietação diante da linguagem, da sua incapacidade de apreender sensações⁵⁹ e do “real”. Na leitura dos poemas de Hofmannsthal, chama a atenção o fato de, precisamente, os seguintes versos serem assinalados a lápis e colocados entre colchetes: “Mesmo que cada um se sinta sozinho / se sente, no entanto, em todos os outros”.⁶⁰ E mais outros indícios no texto da *Carta* confirmam a inquietação e a resistência presentes em “Parole (dopo l’esodo) dell’ultimo della Moglia”. Na *Carta*, a renúncia à escrita é também uma renúncia ao eu, como princípio ordenador. O que resta são as vozes das “coisas mudas”.

não terei de escrever nenhum livro, seja em inglês, seja em latim. E isso por uma razão esdrúxula e embaraçosa para que devo deixar que a superioridade ilimitada de seu espírito encontre o devido lugar em meio às manifestações do corpo e do espírito: e isso porque a linguagem na qual eu seria capaz não só de escrever mas também de pensar não é nem o latim, nem o inglês, nem o italiano, nem o espanhol, mas uma linguagem na qual as coisas mudas por vezes falam para mim e na qual, e talvez só no túmulo, tenha de justificar-me diante de um juiz desconhecido.⁶¹

As regras da linguagem deixaram as coisas mudas e mudo se tornou também Chandos, como bem sublinhou Caproni no seu volume, com apontamentos e marcações. Numa outra passagem: “Em poucas palavras, meu caso é o seguinte: perdi inteiramente a capacidade de pensar ou dizer algo coerente a respeito de alguma coisa”.⁶² Outras pistas deixadas por

⁵⁹ “A imaginação é, portanto, uma figura da sensação, situada na parte mais alta do espírito corpóreo e na parte mais baixa do espírito racional...” G. Agamben, *Estâncias...*, op. cit., 2007, p. 168.

⁶⁰ “Anche se ognuno si sente solo, / si sente però in tutti gli altri.” H. von Hofmannsthal, *Canto di vita e altre poesie*, 1971, p. 75.

⁶¹ H. V. Hofmannsthal, “Uma carta”, in *Viso – Cadernos de estética aplicada*, op. cit., 2010.

⁶² *Idem*. Na tradução lida por Caproni, H. V. Hofmannsthal, *La lettera a Lord Chandos*, op. cit., 1974, p. 41. Para um estudo comparativo entre Caproni e outros autores, incluindo Hofmannsthal, ver o importante ensaio de A. Dei, “Caproni nello specchio della cultura tedesca”, in *Le carte incrociate*, 2003, p. 33-49; e as reflexões de D. Baroncini, *Caproni e la poesia del nulla*, op. cit., 2002.

entre essas páginas, testemunhas de certo contato, confirmam a atenta e cuidadosa leitura do poeta italiano pelo assunto. Pelas marcações é possível perceber a dimensão do envolvimento com as questões trazidas por Hofmannsthal, que mais tarde retornam em mais de um de seus versos, por exemplo em páginas conhecidas de *O franco caçador* e *Res Amissa*:

As palavras

.... As palavras. Já.
Dissolvem o objeto.

Como a névoa as árvores,
o rio: a balsa.⁶³

E

A cilada

A palavra.
A cilada.

Olho!
São uma coisa só.⁶⁴

A expressão “significados sem significados”, marcada a lápis na introdução, assinada por Claudio Magris, é outra passagem em que o olhar de Caproni para e parece refletir. Se Machado fala, como já citado, da “espontaneidade” da língua, Bergamín, em *La decadencia del analfabetismo*, publicado em 1933 na revista *Cruz y Raya*, questiona as letras [*las letras*], vistas por ele como uma espécie de dispositivo, o da língua “aprendida”, para refletir sobre as outras possibilidades que são descartadas, ou melhor, deixadas de lado. Nesse ensaio, também inquietante pelas indagações propostas em relação à religião – outro nó de tensão que permitiria outra leitura de todos os poetas aqui citados –, Bergamín afirma que a cultura da *letra*, da alfabetização, não potencializa a criação, ao contrário, faz com

⁶³ “Le parole. Già. / Dissolvono l’oggetto. // Come la nebbia gli alberi, / il fiume: il traghetto.” G. Caproni, *L’opera...*, *op. cit.*, 1998, p. 460.

⁶⁴ “La parola. / La tagliola. // Occhio! / Sono una cosa sola.” *Idem*, p. 797.

que as ideias e a imagem se tornem sempre mais estéreis. E tudo isso tem uma grande consequência direta na arte e na poesia, visto que “La decadencia del analfabetismo es, sencillamente, la decadencia de la poesía. El proceso de esta decadencia decía que podíamos observarlo en nosotros mismos, porque es la decadencia de nuestro pensamiento cuando vamos perdiendo la fe poética, cuando nos vamos alfabetizando [...]”.⁶⁵

Na leitura do ensaio, a *letra* se contrapõe à palavra, considerada, aqui, como possível pluralidade de vozes. Nesse sentido, para Bergamín a letra representaria os limites, a jaula da linguagem, por pertencer e legitimar o mundo ordenado e alfabetizado. “El orden alfabético es un orden falso. El orden alfabético es el mayor desorden espiritual: el de los diccionarios es el mayor desorden espiritual: el de los diccionarios o vocabularios literales, más o menos enciclopédicos, a que la cultura literal trata de reducir el universo”.⁶⁶

Por outro lado, as palavras, ligadas a uma realidade mais *espontânea*, se se desejar mais próximas de uma abertura, estão em consonância com os movimentos do pensamento (“En pensamiento se sconde”)⁶⁷ e das vozes vivas ou mudas. Em outros termos, a *letra* se refere a um saber material, pragmático, enquanto a palavra vista como una e trina é um conjunto de possibilidades: uma vez dissolvido o objeto, o que resta são os fios emaranhados e enrolados. O ponto, portanto, está no contato entre esses fios, a experiência que se faz a partir desse acontecimento que não é previsível. O desafio, então, é o jogo possível no interior da linguagem, isto é, o colocar-se em jogo ou ainda, todas as coisas em jogo, como Caproni propõe em um dos poemas da seção de *Liliput e Andantino*, em *O muro da terra*, já citado nas páginas anteriores.

As cartas

Embaralhar as cartas,
perder a partida.
É a tarefa do poeta?
O escopo da sua vida?⁶⁸

⁶⁵ J. Bergamín, *La decadencia del analfabetismo*, op. cit., 2006, p. 51.

⁶⁶ *Idem*, p. 27.

⁶⁷ J. Bergamín, *Poesia completas I*, op. cit., 2008, p. 166.

⁶⁸ G. Caproni, *L'opera...*, op. cit., 1998, p. 363.

É, portanto, o complexo gesto de “embaralhar”, de misturar as coisas, de um encontro com as coisas, enfim, aquele exercício de escrita, que torna possível uma língua ou mais línguas dentro de uma mesma língua. A poesia, assim, é também fruto de um contato, de marcas mais ou menos visíveis deixadas por esse contágio, entendido como *contagium*. A questão é, então, a de tocar ou de estar em contato para oferecer a sobrevivência diante da inevitável usura das moedas, ideia mais de uma vez retomada por Caproni, e retomando Machado,

El poeta hace joyel de la moneda. ¿Cómo? La respuesta es difícil. El aurífice puede deshacer la moneda y aun fundir el metal para darle después nueva forma, aunque no caprichosa y arbitraria. Pero al poeta no le es dado deshacer la moneda para labrar su joya. Su material de trabajo no es el elemento sensible en que el lenguaje se apoya (el sonido) sino aquellas significaciones de lo humano que la palabra, como tal, contiene. Trabaja el poeta con elementos ya estructurados por el espíritu, y aunque con ellos ha de realizar una nueva estructura, no puede desfigurarlos.⁶⁹

Um impulso vital, como dirá o próprio Caproni num outro texto, que se acredita vir do fora, mas depois se percebe que já estava ali, “dormitando mas presente, como se o poeta só tivesse que [acordar], sem *inventar*, mas descobrindo [...]”.⁷⁰ Ou ainda para lembrar as palavras de Jean Luc-Nancy

⁶⁹ A. Machado, *Tutte le poesie e prose scelte*, op. cit., 2010, p. 558. Na carta enviada a Carlo Betocchi, datada de 13 de julho de 1984, Caproni faz uso dessa imagem da moeda machadiana para se referir à leitura feita dos poemas do amigo: “Caríssimo e grande Carlo, você sim que soube usar de forma esplêndida – para todos nós – o que Machado chama de ‘a moedinha da alma (que se perde se não se dá!’” (“Caríssimo e grande Carlo, tu sì che hai saputo spendere splendidamente – per tutti noi – quella che Machado chiama ‘la monettina dell’anima (che si perde se non si dà)’”). G. Caproni; C. Betocchi, *Una poesia indimenticabile – Lettere 1936-1986*, 2007, p. 353.

⁷⁰ G. Caproni, “Prefazione”, in R. Char, *Poesia e prosa*, op. cit., 1962, p. 7. Citado também em G. Caproni, *A porta morgana...*, op. cit., 2017, p. 233-254. Em relação a isso, Agamben, retomando Foucault, escreve: “No caso da literatura – sugere ele [Beckett] – não se trata tanto da expressão de um sujeito quando da abertura de um espaço no qual o sujeito que escreve não para de desaparecer: ‘a marca do autor está unicamente na singularidade da sua ausência’”. G. Agamben, *Profanações*, op. cit., “O autor...”, 2007, p. 59. Esse fragmento poderia levar ao ensaio de José Bergamín, lido por Agamben, que também assina a apresentação da tradução italiana, quando o poeta espanhol



que não se distanciam da visão caproniana, o poeta é poeta na medida em que sofre processos de desapropriação e de expropriação.⁷¹ Assim, é somente por meio de um espaço e, sobretudo, de um evento, o encontro com o outro e com o(s) outro(s) de si mesmo, que é possível distribuir as cartas e iniciar o jogo.

coloca que a relação crítica autêntica com a obra de arte é, portanto, o que conduz, a cada vez, para esse limite essencial, em que a própria obra nega e transgride si mesma, se *ensimisma* no momento em que sai de si (J. Bergamín, *Decadanza dell'analfabetismo*, 1972, p. 11). Lembra-se ainda que o livro *Ideia da prosa*, de Agamben, é dedicado a Bergamín.

⁷¹ J. L. Nancy, *La partizione delle voci*, op. cit., 1993, p. 72.



Referências

- AGAMBEN, G. *Il linguaggio e la morte*. Torino, Einaudi, 1982.
- _____. “Lingua e storia. Categorie linguistiche e categorie storiche nel pensiero di Benjamin”. In: BELLOI, L.; LOTTI, L. (Org.). *Walter Benjamin: tempo storia linguaggio*. Roma, Editori Riuniti, 1983.
- _____. *Ideia da prosa*. Trad. J. Barrento. Lisboa, Cotovia, 1999.
- _____. *Idea della prosa*. Macerata, Quodlibet, 2002.
- _____. “L'autore come gesto”. In: *Profanazioni*. Roma, notttempo, 2005.
- _____. *A linguagem e a morte*. Trad. H. Burigo. Belo Horizonte, EdUFMG, 2006.
- _____. “O autor como gesto”. In: *Profanações*. Trad. Selvino Assmann. São Paulo, Boitempo, 2007a.
- _____. *Estâncias: a palavra e o fantasma na cultura ocidental*. Trad. Selvino Assmann. Belo Horizonte, EdUFMG, 2007b.
- _____. *Infância e história*. Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte, EdUFMG, 2008a.
- _____. “Notas sobre o gesto”. Trad. V. N. Honesko. In: *ArteFilosofia*, n. 4, jan. 2008b.
- _____. “Arte, Inoperosidade, Política”. In: CARDOSO, R. M. (Org.), *Política/Politics*. Crítica do contemporâneo – Conferências Internacionais Serralves. Porto, Fundação Serralves, 2008c.
- _____. *O que é o contemporâneo e outros ensaios*. Trad. V. N. Honesko. Apresentação de S. Scramim. Chapecó, Argos, 2009.
- _____. *La potenza del pensiero*. Vicenza, Neri Pozza, 2010a.

- AGAMBEN, G. *Categorie italiane: studi di poetica e letteratura*. Posfácio A. Cortellessa. Roma, Bari, Laterza, 2010b.
- _____. *Categorias italianas: estudos de poética e literatura*. Trad. C. E. S. Capela e V. Honesko. Florianópolis, Editora da UFSC, 2014a.
- _____. *Il fuoco e il racconto*, Roma, Nottetempo, 2014b.
- _____. *Autoritratto nello studio*. Roma, Nottetempo, 2017.
- _____. *O fogo e o relato*. Trad. A. Santurbano e P. Peterle. São Paulo, Boitempo, 2018.
- ALIGHIERI, D. *Paradiso*. Organizado por E. Pasquini e A. Quaglio. Milano, Garzanti, 1986.
- ANTELO, A. “O tempo do arquivo não é o tempo da história”. In: SOUZA, E. M. de; MIRANDA, W. M. (Org.). *Crítica e coleção*. Belo Horizonte, EdUFMG, 2011, p. 155-175.
- ARIVOGO, T. “Di Bestie e di fantasmi: la caccia infernale di Giorgio Caproni”. In: *Istmi*, 5-6, 1999, p. 163-179.
- BALDACCI, A. *Giorgio Caproni: l'inquietudine in versi*. Firenze, Franco Cesati Editore, 2016.
- BALDINI, M. *Giorgio Caproni narratore*. Roma, Bulzoni Editore, 2009.
- BARONCINI, D. *Caproni e la poesia del nulla*. Pisa, Pacini, 2002.
- BARTHES, R. *Scritti: società, testo, comunicazione*. Trad. G. Marrone. Torino, Einaudi, 1998.
- _____. *Diário de luto*. Org. N. Léger. Trad. M. S. Pereira. Lisboa, Edições 70, 2009.
- BAUDELAIRE, C. *As flores do mal*. Trad. Ivan Junqueira. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2006.
- BENJAMIN, W. *Origem do drama barroco alemão*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984.
- _____. *Rua de mão única*. Trad. R. R. Torres Filho, J. C. M. Barbosa. São Paulo, Editora Brasiliense, 1987.
- _____. *Magia e técnica, arte e política*. Trad. S. P. Rouanet. Pref. J. M. Gagnebin. São Paulo, Brasiliense, 1994.
- _____. *Passagens*. Org. W. Bolle. Colaboração na organização O. Matos. Trad. I. Aron e C. P. B. Mourão. Belo Horizonte, EdUFMG, São Paulo, Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009.

- BENJAMIN, W. “A tarefa do tradutor”. Trad. S. K. Lages. In: W. Heidermann (Org.), *Clássicos da Teoria da Tradução*. Florianópolis, Núcleo de Pesquisas em Literatura e Tradução, 2010.
- _____. “Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem do homem”. In: *Escritos sobre mito e linguagem (1915-1921)*. Org. J. M. Gagnebin. Trad. S. K. Lages e E. Chaves. São Paulo, Editora 34, 2011.
- BERGAMÍN, J. *Decadanza dell’analfabetismo*. Trad. L. D’Arcangelo. Introd. G. Agamben. Milano, Rusconi, 1972.
- _____. “La decadencia del analfabetismo”. In: *La importancia del demonio*. Introd. Gonzalo Penalva Candela. Biblioteca de Ensayo 9, Ediciones Siruela, 2006.
- _____. *Poesías Completas I*. Org. N. Dennis. Biblioteca de Clásicos Contemporáneos, Valencia-Madrid, Editorial Pre-Textos, 2008.
- BIGIARETTI, L. *Questa Roma*. Roma, Newton Compton, 1981.
- BLANCHOT, M. *A parte do fogo*. Trad. A. M. Scherer. Rio de Janeiro, Rocco, 2011.
- _____. *O espaço literário*. Trad. A. Cabral. Rio de Janeiro, Rocco, 2011.
- BOMPIANI, G. “La Bestia e la rima”. In: DEVOTO, G.; VERDINO, S. (Org.). *Per Giorgio Caproni*. Genova, San Marco dei Giustiniani, 1997, p. 23-29.
- BONALUMI, G. “Il poeta è cacciatore”. In: *Corriere del Ticino*, 7 jul. 1986.
- BORGES, J. L. *Obras completas 1923-1972*. Buenos Aires, Emecé Editores, 1974.
- _____. “Funes, o memorioso”. In: *Ficcões*. Trad. Davi Arriguucci Jr. São Paulo, Companhia das Letras, 2007.
- BOZZOLA, S. “Narratività e intertesto nella poesia di Caproni” In: *Studi novecenteschi*, XX, 1993, 45-46, 1993, p. 113-151.
- CAMON, F. *Il mestiere di poeta*. Milano, Garzanti, 1965.
- CAPONI, M. *Giorgio Caproni tra ragione e Il conte di Kevenhüller*. Borgomanero, Giuliano Ladolfi Editore, 2017.
- CAPRONI, G. *Congedo del viaggiatore cerimonioso & altre prosopopee*. Milano, Garzanti, 1965.
- _____. *Il muro della terra*. Milano, Garzanti, 1975.
- _____. “Luoghi della mia vita e notizie della mia poesia”. In: *La rassegna della letteratura italiana*, n. 3, set.-dez. 1981.
- _____. *La scatola nera*. Org. G. Raboni. Milano, Garzanti, 1996.
- _____. *L’opera in versi*. Org. L. Zuliani. Introd. P. V. Mengaldo. Cronologia e bibliografia A. Dei. Milano, Mondadori, 1998a.

CAPRONI, G. *Quaderno di traduzioni*. Org. E. Testa. Pref. P. V. Mengaldo. Torino, Einaudi, 1998b.

_____. “*Era così bello parlare*”: Conversazione radiofoniche con Giorgio. Org. Luigi Surdich. Genova, Il Melangolo, 2004.

_____. *Giudizi del lettore*. Pareri editoriali. Org. S. Verdino. Genova, Il Melangolo, 2006.

_____. *Una poesia indimenticabile: lettere 1936-1986*. Org. D. Santero. Prefácio G. Ficara. Lucca, Maria Pacini Fazzi Editore, 2007.

_____. *Racconti scritti per forza*. Org. Adele Dei, Milano, Garzanti, 2008.

_____. *A coisa perdida*. Agamben comenta Caproni. Org. e trad. A. F. Bernardini. Florianópolis, EdUFSC, 2011.

_____. *Prose critiche*. Org. R. Scarpa. Pref. G. L. Beccaria. Torino, Nino Aragno, 2012.

_____. *Il mondo ha bisogno di poeti: interviste e autocommenti 1948-1990*. Org. M. Rota. Introd. A. Dolfi. Firenze, Firenze University Press, 2014.

_____. *Sulla poesia*. Org. Roberto Mosena. Trieste-Roma, Gaffi Editore, 2016a.

_____. *Il terzo libro e altre cose*. Torino, Einaudi, 2016b.

_____. *A porta morgana: a Palavra: sobre poesia e tradução*. Pref. Enrico Testa. Org. e trad. Patricia Peterle. São Paulo, Rafael Copetti Editor, 2017.

CELAN, P. “O meridiano”. In: *Cristal*. Trad. C. Cavalcanti. São Paulo, Iluminuras, 2009.

CHAR, R. *Poesia e prosa*. Trad. G. Caproni e V. Sereni. Milano, Feltrinelli, 1962.

COLETTI, V. “Note su Caproni traduttore”. In: DEVOTO, G.; VERDINO, S. (Org.). *Genova a Giorgio Caproni*. Genova, San Marco dei Giustiniani, 1982.

DE CERTEAU, M. *A invenção do cotidiano 1*. Trad. E. F. Alves. Petrópolis, Vozes, 1994.

DEI, A. *Giorgio Caproni*. Milano, Mursia, 1992.

_____. *Le carte incrociare: sulla poesia di Giorgio Caproni*. Genova, Edizioni San Marco dei Giustiniani, 2003.

_____. *L'orma della parola*. Padova, Esedra Editrice, 2016.

DELEUZE, G. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Vol. 1. Trad. A. Guerra Neto e C. P. Costa. Rio de Janeiro, Editora 34, 1995.

_____. *Crítica e clínica*. Trad. P. P. Pelbart. São Paulo, Editora 34, 1997.

DERRIDA, J. *Mal de arquivo*. Trad. C. de M. Rego. Rio de Janeiro, Relume Dumará, 2001.

- DERRIDA, J. *Memorie di cieco: l'autoritratto e altre rovine*. Milano, Abscondita, 2003.
- _____. *Pensar em não ver: escritos sobre as artes do visível (1979-2004)*. Trad. M. J. de Moraes. Florianópolis, EdUFSC, 2012.
- DEVOTO, G. & VERDINO, S. (Org.). *Per Giorgio Caproni*. Genova, Edizioni San Marco dei Giustiniani, 1997.
- DIAS, M. S. “O poeta livre de amarras”. In: *Revista Humanitas Unisinos*, Edição 504, 8 maio 2017.
- DIDI-HUBERMAN, G. *O que vemos o que nos olha*. Trad. P. Neves. São Paulo, Editora 34, 1998.
- _____. *Sobrevivência dos vagalumes*. Trad. V. C. Nova e M. Arbex. Belo Horizonte, EdUFMG, 2011.
- _____. “Casca”. Trad. A. Telles. In: *Serrote*, n. 13, 2013.
- DOLFI, A. *Caproni, la cosa perduta e la malinconia*. Genova, Edizioni San Marco dei Giustiniani, 2014.
- DONZELLI, E. “Caproni e la Bestia”. In: *Alias*, 22 jan. 2012.
- _____. “Caproni e Antonio Machado: sogno vince realtà”. In: *Giorgio Caproni e gli altri*. Venezia, Marsilio, 2016.
- FOUCAULT, M. *O belo perigo: conversa com Claude Bonnefoy*. Trad. F. Scheibe. Belo Horizonte, Autêntica, 2016.
- GAMBARI, S. & ZAMBRINI, G. “Giorgio Caproni: una biblioteca d'autore”. In: *Mosaico Italiano*, n. 128, Rio de Janeiro, Comunità, 2014, p. 17-19.
- GENTILE, E. *Fascismo di pietra*. Roma, Laterza, 2008.
- GINZBURG, C. *Mitos, emblemas, sinais*. Trad. F. Carotti. São Paulo, Companhia das Letras, 1989.
- GRECCO, L. *Omaggio a Caproni*. Pisa, Pacini, 2003.
- HERZOG, W. *The cave of forgotten dreams*. 95 min., 2010.
- HOFMANNSTHAL, H. von. *Canto di vita e altre poesie*. Introd. e trad. Elena Croce. Torino, Einaudi, 1971.
- _____. *Lettera a Lord Chandos*. Introd. C. Magris. Trad. M. V. Feriani. Milano, Rizzoli, 1974.
- _____. *Uma carta*. Trad. M. C. Schuback. In: *Viso – Cadernos de estética aplicada*, n. 8, jan.-jun. 2010. Disponível em: http://www.revistaviso.com.br/pdf/Viso_8_Hofmannsthal.pdf. Acesso em: 28 nov. 2014.
- HUYSSSEN, A. *Memórias do Modernismo*. Trad. Patrícia Farias. Rio de Janeiro, Editora UFRJ, 1997.

- JACOBBI, R. *Lirici brasiliani dal modernismo ad oggi*. Milano, Silva Editore, Centro Europa-America Latina del Collumbianum, 1960.
- JOUBE, P. J. *Per esse gai come Titania*. Trad. A. Capasso. Genova, E. Degli Orfini, 1935.
- LINDENBERG, J. *Giorgio Caproni, poète-traducteur: le rôle de la traduction dans le processus créatif*. Pref. E. Testa. Bruxelles, Paris, Peter Lang, 2014.
- LONGHI, S. “La caccia alla Bestia”. In: *Forme dei mostri: Creature fantastiche e corpi vulnerati da Ariosto a Giudici*. Verona, Edizioni G. Fiorini, 2005, p. 173-191.
- LUDUEÑA, F. R. *La comunidad de los espectros: I. Antropotecnia*. Buenos Aires, Miño y Dávila Editores, 2010.
- LUZI, M. “Ama davvero il mestiere”. In: *La fiera letteraria*, XLII, 1967.
- MACHADO, A. *Poesie*. Trad. O. Macrì. Milano, Lerici, 1969.
- _____. *Tutte le poesie e prose scelte*. Org. G. Caravaggi. Trad. O. Macrì. Milano, Mondadori, 2010.
- MARRUCCI, M. “Sezis e Mézigue: rifrazione e latitanza della parola nel palcoscenico di Caproni”. In: *Moderna*, anno IX/7, 2007.
- MENDES, M. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1995.
- _____. *Tempo espanhol*. Pref. J. C. Guimarães. Rio de Janeiro, Record, 2001.
- _____. *Ipotesi*. Org. L. Stegagno-Picchio. Roma, Zone Editrice, 2004.
- MENGALDO, P. V. “Confronto tra traduttori-poeti contemporanei (Sereni, Caproni, Luzi)”. In: *La tradizione del Novecento*. Torino, Einaudi, 1991.
- _____. “Per la poesia di Giorgio Caproni”. In: CAPRONI, G. *L'opera in versi*. Org. L. Zuliani. Introd. P. V. Mengaldo. Cronologia e bibliografia A. Dei. Milano, Mondadori, 1998.
- MIRANDA, W. M. “O apagamento modernista”. In: SOUZA, E. M. de; MIRANDA, W. M. (Org.). *Crítica e Coleção*. Belo Horizonte, EdUFMG, 2011, p. 119-128.
- MONTALE, E. *Ossi di seppia*. Introd. A. Gargiulo. Torino, F.lli Ribet, 1925.
- _____. *Il secondo mestiere*. Org. G. Zampa. Milano, Mondadori, 1996.
- _____. *Poesias*. Trad. Geraldo Holanda Cavalcanti. Pref. L. Stegagno-Picchio. Rio de Janeiro, Record, 1997.
- _____. *Ossos de sépia*. Trad. R. Xavier. São Paulo, Companhia das Letras, 2002.
- NANCY, J. L. *La partizione delle voci*. Org. A. Folin. Padova, Il Poligrafo, 1993.
- _____. *Essere singolare plurale*. Introd. Roberto Esposito em diálogo com Jean-Luc Nancy. Torino, Einaudi, 2001.

- NANCY, J. L. “L’arte, oggi”. In: *Del contemporaneo: saggi sull’arte*. Org. F. Ferrari. Milano, Mondadori, 2007.
- _____. *Corpo teatro*. Trad. A. Moscati. Cronopio, Napoli, 2011.
- _____. “...Deveria ser um romance...”. Trad. F. W. Rodrigues e P. Eyben. In: *Revista Cerrados*, v. 21, n. 33, 2012, p. 253-261.
- _____. *Corpus*. Trad. A. Moscati. Napoli, Cronopio, 2014.
- _____. “Vox Clamans in Deserto”. Trad. F. Bernardo e H. Monteiro. In: *Cadernos de Leituras*, n. 13, Chão da Feira, 2013. Disponível em: <http://chaodafeira.com/cadernos/vox-clamans-in-deserto/>. Acesso em: 7 jan. 2017.
- ONOFRIO, M. *Giorgio Caproni e Roma*. Roma, Edilazio, 2016.
- PASOLINI, P. P. *Le ceneri di Gramsci*. Milano, Garzanti, 1957.
- _____. *Uccellacci e Uccellini*. Arco Film, 1966.
- _____. *Saggi sulla letteratura e sull’arte*. Org. W. Siti e S. De Laude. Milano, Mondadori, 1999.
- _____. *Poemas*. Org. A. Berardinelli e M. S. Dias. Trad. M. S. Dias. Pref. M. B. Amoroso. São Paulo, Cosac&Naify, 2015.
- PETERLE, P. “Movimento dos restos: encenações de Didi-Huberman e Giorgio Caproni”. In: FLORES, M. B. R.; PETERLE, P. (Org.). *História e arte: herança, memória, patrimônio*. São Paulo, Rafael Copetti Editor, 2014a, v. 1, p. 163-183.
- _____. “A palavra esgarçada de Giorgio Caproni”. In: *Revista de Italianística*, XXVII, 2014b, p. 16-24.
- _____. “Vittorio Sereni, poeta do contato”. In: *no limite da palavra*. Rio de Janeiro, 7Letras, 2015a.
- _____. “Tangenciando ‘ruinosamente’ Giorgio Caproni”. PETERLE, P.; GASPARI, S. de (Org.). *Arquivos poéticos: desagregação e potencialidades do Novecento italiano*. Rio de Janeiro, 7Letras, 2015b.
- _____. *no limite da palavra*. Rio de Janeiro, 7Letras, 2015c.
- _____. “Ruínas Orme Manchas: às voltas com Murilo Mendes, Marco Lucchesi e Giorgio Caproni”. In: *Giochi di specchi: Modelli, tradizioni, contaminazioni e dinamiche intercultural nei e tra i paesi di língua portuguesa*. Org. LUPETTI, M.; TOCCO, V. Pisa, Edizioni ETS, 2016a, p. 87-96.
- _____. “Leituras, anotações, marcações: o ‘canteiro de obras’ de Giorgio Caproni”. In: *Manuscritica*, n. 31, 2016b, p. 83-89.
- _____. “Cartografie letterarie: Giorgio Caproni lettore e recensore”. In: *Campi immaginabili*, I-II, 2016c, p. 329-345.

- PETERLE, P.; SANTURBANO, A.; WATAGHIN, L. *Literatura italiana traduzida no Brasil 1900-1950*. Rio de Janeiro, Editora Comunità, 2013.
- RENSI, G. *La filosofia dell'assurdo*, Milano, Adelphi, 2002.
- RIMBAUD, A. *Una stagione all'inferno*. Trad. Alessandro Parronchi. Firenze, Fussi, 1949.
- _____. *Opere*. Trad. Ivos Margoni. Milano, Feltrinelli, 1964, p. 329-345.
- SANTO AGOSTINHO. *Confissões*. Trad. J. O. Santos e A. A. de Pina. Petrópolis, Vozes, 2001.
- SCAFFAI, N. "Caproni, recensore onesto". In: *Alias: Il Manifesto*, 7 abr. 2013.
- SCARPA, R. "Sintassi e argomentazione nelle *Prose critiche* di Giorgio Caproni". In: COLUSSI, D.; ZUBLENA, P. (Org.). *Giorgio Caproni: lingua, stile, figure*. Macerata, Quodlibet, 2014.
- SERENI, V. *Il musicante di Saint-Merry e altri versi*. Torino, Einaudi, 1981.
- SINFONICO, D. *Deserto*. In: *Giorgio Caproni: parole chiave per un poeta*, Nuova Corrente, n. 147, anno LVIII, 2012.
- SISCAR, M. *Poesia e crise*. Campinas, Editora da Unicamp, 2011.
- SOUZA, E. M. de & MIRANDA, W. M. (Org.). *Crítica e coleção*. Belo Horizonte, EdUFMG, 2011.
- SURDICH, L. "I lamenti' in forma di sonetto". In: DEVOTO, G.; VERDINO, S. (Org.). *Genova a Giorgio Caproni*. Genova, San Marco dei Giustiniani, 1982, p. 55-75.
- _____. "Giorgio Caproni". In: AA.VV. *La letteratura ligure*. Il Novecento. Genova, Costa&Nolan, 1988, p. 129-195.
- _____. *Giorgio Caproni: un ritratto*. Genova, Costa&Nolan, 1990.
- _____. *Le idee e la poesia: Montale e Caproni*. Genova, Il Melangolo, 1998.
- TESTA, E. "Per interposta persona – una nota sulla poetica di Giorgio Caproni". In: *Resine*, n. 47, jul.-dez. 1998.
- _____. *Per interposta persona*. Lingua e poesia nel secondo Novecento. Roma, Bulzoni, 1999.
- _____. *Dopo la lirica: poeti italiano 1960-2000*. Torino, Einaudi, 2005.
- _____. "Giorgio Caproni, 'Ad portam inferi'". In: CARUSO, C.; SPAGGIARI, W. *Filologia e storia letteraria*. Studi per Roberto Tissoni. Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2008, p. 653-660.
- _____. *Una costanza sfigurata*. Lo statuto del soggetto nella poesia di Sanguineti. Novara, Interlinea, 2011.

- TESTA, E. “Con gli occhi di Annina. La morte della distinzione”. In: COLUSSI, D.; ZUBLENA, P. (Org.). *Giorgio Caproni: lingua, stile, figure*. Macerata, Quodlibet, 2014, p. 45-58.
- _____. “A entrada do terceiro. Pessoa, língua, poesia”. In: PETERLE, P.; GASPARI, S. de (Org.). *Arquivos poéticos: desagregação e potencialidades do Novecento italiano*. Rio de Janeiro, 7Letras, 2015, p. 22-41.
- _____. *Cinzas do século XX: três lições sobre a poesia italiana*. Org. P. Peterle e S. de Gaspari. Rio de Janeiro, 7Letras, 2016.
- TONANI, E. “Grafemi”. In: *Giorgio Caproni: parole chiave per un poeta*, Nuova Corrente, n. 147, ano LVIII, 2012.
- VERDINO, S. “Poeti come lettori. Montale, Luzi e Caproni”. In: *Studi urbinati: Rivista annuale di scienze umane e sociali*, LXXXII. Urbino, Edizioni Quattroventi, 2013.
- VIRNO, P. *Il ricordo del presente*. Torino, Bollati Boringhieri, 1999.
- ZUBLENA, P. *Giorgio Caproni: la lingua, la morte*. Milano, Edizione del Verri, 2013.

Indicação das primeiras edições de poesia em livro de Giorgio Caproni

- Come un'allegoria (1932-1935)*. Pref. A. Capasso. Genova, Emiliano degli Orfini, 1936.
- Ballo a Fontanigorda e altre poesie*. Genova, Emiliano degli Orfini, 1938.
- Finzioni (1932-1940)*. Roma, Istituto Grafico Tiberino, 1941.
- Cronistoria*. Firenze, Vallecchi, 1943.
- Stanze della funicolare*. Roma, De Luca, 1952.
- Il passaggio di Enea: prime e nuove poesie raccolte*. Firenze, Vallecchi, 1956.
- Il seme del piangere*. Milano, Garzanti, 1959.
- Urlo: versi per Annina*. Desenho Henri Boutet. Sampierdarena, Stamperia Artigiani Grafici, 1963.
- Congedo del viaggiatore cerimonioso e altre prosopopee*. Milano, Garzanti, 1965.
- Il terzo libro e altre cose*. Torino, Einaudi, 1968.
- Versi nella nebbia & dal monte*. Água-forte Mino Maccari. Trieste, Alut, 1968.
- 4 poesie inedite di Giorgio Caproni, 9 dipinti di Mario Marcucci*. Firenze, Pananti, 1975.



- Il muro della terra.* Milano, Garzanti, 1975.
- Erba francese.* Luxemburgo, Origine, 1979.
- L'ultimo borgo: Poesie (1932-1978).* Org. Giovanni Raboni. Milano, Rizzoli, 1980.
- Il franco cacciatore.* Milano, Garzanti, 1982.
- Genova di tutta la vita.* Org. G. Devoto e A. Guerrini. Genova, San Marco dei Giustiniani, 1983 (“Quaderni di poesia”).
- Tutte le poesie.* Milano, Garzanti, 1983.
- Il Conte di Kevenhüller.* Milano, Garzanti, 1986.
- Poesie 1932-1986.* Milano, Garzanti, 1986.
- Allegretto con brio.* Lugano, Laghi di Plitvice, 1988.

Póstumos

- Res amissa.* Org. Giorgio Agamben. Milano, Garzanti, 1991.
- L'opera in versi.* Org. Luca Zuliani. Milano, Mondadori, 1998.
- Quaderno di traduzioni.* Org. Enrico Testa, 1998.
- I faticati giorni.* Quaderno veronese, 1942. Org. Adele Dei, 2000.

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Laura Emilia da Silva Siqueira CRB 8-8127)

Peterle, Patricia.

A palavra esgarçada: poesia e pensamento em Giorgio Caproni / Patricia Peterle ; prefácio, Lucia Wataghin; capa, projeto gráfico e diagramação: Paulo Roberto da Silva ; imagens: Dino Ignani. – São Paulo : Rafael Copetti Editor, 2018. Obra publicada com o apoio do Departamento de Língua e Literatura Estrangeiras da Universidade Federal de Santa Catarina.

194 p., foto ; 15,5 x 20 cm

ISBN 978-85-67569-38-3

1. Literatura italiana: crítica literária 2. Crítica literária: poesia. I. Peterle, Patricia. II. Caproni, Giorgio.

CDU 821.131.1:82.09

CDD 851.09

Índices para catálogo sistemático:

1. Literatura italiana: crítica literária
851.09



A marca da
gestão florestal
responsável

1ª edição brasileira 2018

Esta obra foi composta por PauloArtes em Chaparral Pro e Roboto
impressa sobre papel Avena 80 g com capa em cartão supremo 250 g
pela Forma Certa para Rafael Copetti Editor em junho de 2018.

O pensamento é inseparável das redes de linguagem e a poesia ainda consiste na crítica e reflexão que a linguagem faz a si mesma, proporcionando vazios, fendas que possibilitam tais movimentos. É partindo dessas considerações que se propõe pensar a poesia de Giorgio Caproni como um arquivo poético, histórico, cultural, produzido por tensões, do qual o *esgarçamento* da palavra é um sintoma fundamental. Caproni percebe os escuros de seu tempo como algo que lhe indaga a todo instante, que o interpela: “Nem ao menos levará / a lanterna. Lá / o breu é tão breu / que não há escuridão”. O que desassossega não é aquilo que já se sabe ou se conhece, mas a esfera do “vazio”, ou nas palavras de Caproni “os lugares não jurisdicionais”, espaço no qual a razão é colocada à prova, é suspensão e certas fronteiras passam a ser repensadas.

O laboratório poético destas páginas é paradoxal e movido pela contínua e incessante busca por uma voz que parece sempre “escorregar” delineando uma figura que pelos seus gestos poderia se aproximar do arqueólogo ou etnógrafo, que escava, recorda, monta...

Voltei para lá
onde jamais havia estado.
Nada, de como não era, foi mudado.
Sobre a mesa (no encerado
xadrez) semiesvaziado
encontrei o copo
jamais enchido. Tudo
ainda permanece tal
qual nunca o havia deixado.

Apoio:



ISBN 978-85-67569-38-3

