Inoperosidades: Giorgio Agamben, Antonio Delfini e Giorgio Caproni*

Inperosità: Giorgio Agamben, Antonio Delfini e Giorgio Caproni

Patricia Peterle[1]
UFSC/CNPq

Resumo

A literatura é um espaço de inoperosidades, da potência e da potência-de-não, pois desativa as funções mais pragmáticas e comunicativas da língua. Essa suspensão a abre para um novo uso e é, nesse sentido, que a literatura é a exibição da potência de dizer, um espaço de trabalho sobre si, que é também resistência e transformação, e, portanto, um espaço do *éthos* e do político. A literatura é percebida aqui como uma operação *na* e *com* a linguagem, que desativa a própria linguagem e deixa inoperantes as funções comunicativas e/ou informativas. É nessa esteira que Giorgio Agamben elege e trabalha na (re)leitura de textos da literatura italiana, como os de Antonio Delfini, Giorgio Caproni.

Palavras-chave: literatura; inoperosidade; "ethos"; linguagem.

Riassunto

La letteratura è uno spazio di inoperosità, della potenza e della potenza-di-non, visto che disattiva le funzioni più obiettive e comunicative della lingua. Tale sospensione apre la stessa letteratura ad un nuovo uso ed è, in questo senso, che essa può essere vista come l'esibizione della potenza di dire, uno spazio di lavoro su di sé, che è al contempo resistenza, trasformazione e, dunque, spazio dell'*ethos* e del politico. La letteratura viene quindi intesa come un operare *nel* e *con* il linguaggio, arrivando a disattivarlo e lasciando inoperanti le funzioni comunicative. È secondo questa prospettiva che Giorgio Agamben predilige e lavora nella (ri)lettura di testi della letteratura italiana, come quelli di Antonio Delfini, Giorgio Caproni.

Parole chiave: letteratura; inoperosità; ethos; linguaggio.

● **Enviado em: 09/07/2018**
● **Aprovado em: 30/07/2018**

* Esse ensaio é fruto de pesquisa desenvolvida com apoio do CNPq.

1 Doutora em Estudos Literários Neolatinos, pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (2006), possui pós-doutorado em História pela UNESP-Assis, com a supervisão de Tânia R. de Luca. Atualmente faz pós-doutorado na Università degli Studi di Genova (Itália), com a supervisão de Enrico Testa (bolsista CAPES). É professora do Departamento de Língua e Literatura Estrangeiras e do Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Atua como membro permanente externo no Programa de Pós-Graduação em Língua, Literatura e Cultura Italianas da Universidade de São Paulo (USP).

> "A poesia consiste na visão de um particular inadvertido, fora e dentro de nós"
>
> (*O menininho*, Giovanni Pascoli)

> "Falar, poetar, pensar agora sò pode significar, nesta perspectiva, fazer experiência da letra como experiência da morte da própria língua e da própria voz"
>
> (*Categorias italianas*, Giorgio Agamben)

O estatuto da linguagem e sua articulação com o agir humano parece ter sido um dos espaços de discussão mais frequentados ao longo do século XX, principalmente se pensarmos em nomes como Heidegger, Maurice Blanchot, Michel Foucault, Jacques Derrida, além dos de Giorgio Agamben, Franco Rella, Roberto Esposito, Paulo Virno, Felice Cimatti, Giacomo Marramao, Dario Gentili. Pensar a linguagem é entrar no âmago do experiência humana, é penetrar num espaço misterioso, ao mesmo tempo, necessário e fugaz, indecidível. É estar, portanto, perenemente num terreno pantanoso, escorregadio, em que a sobrevivência não é garantida, justamente pelo fato de a própria experiência *da* e *na* língua ser uma exposição singular. Nesse sentido, poderíamos afirmar que a linguagem não é de modo algum um meio de comunicação neutro e, portanto, perguntar se seria ela o próprio corpo da expressão e, ao mesmo tempo, seu limite? Possibilidade e limite de expressão constituiriam assim a aporia intrínseca e inerente à própria linguagem.

A expressão *Italian Theory* usada em espaço anglo-saxão, se por um lado pode ser passível de críticas e contradições, por outro aponta para uma preocupação, para uma especificidade do pensamento italiano concernente o tema da linguagem. Em 2014, a revista *Lo Sguardo* dedicou um número a essa produção filosófica que vem apresentando um "estilo de pensamento", cujos traços parecem se sobressair e delinear um perfil, mesmo considerando toda sua pluralidade.[2] Roberto Esposito, em *Pensamento vivo: origem e atualidade da filosofia italiana*, chama a atenção para o fato de que é preciso partir de um olhar distanciado para compreender a dificuldade que a filosofia contemporânea em geral enfrenta após a virada linguística (*linguistic turn*).[3] A problemática trazida com a virada linguística se desdobra em questões como: qual é a natureza da linguagem?; sendo a linguagem uma base para a natureza humana qual seria, então, a base da linguagem? A relação de Agamben com a filosofia da linguagem é intensa, e dentro desse campo é possível observar entre suas várias referências e leituras duas preferências que o acompanham: Heidegger e

2 BUONGIORNO, Federica; LUCCI, Antonio. "La 'differenza italiana'. Filosofi(e) nell'Italia di oggi", In *Lo Sguardo*, n.15, II, 2014, p. 5.

3 ESPOSITO, Roberto. *Pensamento vivo: origem e atualidade da filosofia italiana*. Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte, EDUFMG, 2013.

Benjamin.[4] Em meados da década de 1990, após a publicação de *A comunidade que vem*, Giorgio Agamben dirá que "o tema da filosofia que vem" só pode ser o de uma filosofia da imanência. Para ele trata-se, assim, de uma filosofia que se coloca depois e além da virada linguística, em que o plano da imanência, como se lê nas últimas páginas de *A potência do pensamento*, funciona como um princípio de indeterminação virtual, em que o vegetal e o animal, o dento e o fora, inclusive o orgânico e o inorgânico se neutralizam e transitam um no outro.[5] Essa exposição, ao se dar, faz uso da linguagem, produz linguagem, contamina a própria linguagem, e nessa trama que vai se constituindo, se abre e se contamina, não é possível deixar de pensar na esfera do político. Para Agamben, a ontologia, como colocado num ensaio dedicado a Elsa Morante, é definida como a relação mais ou menos feliz entre linguagem e mundo, e a paródia "expressa a impossibilidade da língua de alcançar a coisa, e a da coisa encontrar seu nome", por isso "ela [a paródia] é testemunha daquela que parece ser a única verdade possível da linguagem".[6] A paródia, assim, é um distanciamento-aproximado, um gesto profanatório que mantém a tensão do mistério e do inenarrável; "um corpo-a-corpo com os dispositivos".[7] A escritura, a filosofia, bem como o cigarro, o celular, o computador, a navegação são todos dispositivos que nos cercam. No ensaio em que retoma o dispositivo de Foucault, Agamben sublinha que a linguagem é um dos maiores dispositivos, e, nesse sentido, a relação entre literatura e vida não se dá numa única direção: de um lado a literatura lê a vida e por outro a modela – movimentos também de agenciamento para lembrar Deleuze.

Andrea Cortellessa no prefácio à edição italiana de *Categorias Italianas*, ressalta o momento poético do pensamento que caracteriza a filosofia contemporânea. Tal momento pode ser claramente percebido num trecho do segundo ensaio desse livro, intulado *Corn*, em que o lugar da poesia e da filosofia parecem estar novamente imbricados: "o lugar da poesia é aqui definido por uma desconexão constitutiva entre a inteligência e a língua, na qual, enquanto a língua ("quase por si mesma iniciada") fala sem poder entender, a inteligência entende sem poder falar".[8] A literatura é carregada de marcas, de indícios, de rastros que falam sobre o homem, sobre sua relação com o *fora*, na verdade ela faz parte de uma complexa e imbricada trama cultural, espaço de confluência de diferentes manifestações com as quais ela deve ser posta em diálogo. Essa ideia já estava presente no programa da revista, que depois não se concretizou, elaborado por Italo Calvino, Claudio Rugafiori e Giorgio Agamben,

4 Ao abrir seus espaços íntimos em *Autoritratto nello studio* (nottetempo, 2017), por meio de fatos e relatos de leitura, encontros e experiências, esses dois nomes retornam mais uma vez como fundamentais para seu pensamento.

5 AGAMBEN, Giorgio. *A potência do pensamento*. Trad. João Barrento. Belo Horizonte, Autêntica, 2015.

6 AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. Trad. Selvino Hassmann. São Paulo, Boitempo,2007, p. 47.

7 A ideia de dispositivo, trazida das leituras de Michel Foucault, é para Agamben "[...] qualquer coisa que tenha de algum modo a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gesto, as condutas as opinões e os discursos dos seres viventes", AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Trad. Vinícius Nicastro Honesko, Chapecò, Argos, 2009, p. 40.

8 AGAMBEN, Giorgio. *Categorias italianas*. Trad. Carlos Eduardo Schmidt Capela, Vinícius Nicastro Honesko. Florianópolis, EDUFSC, 2014, p. 63.

entre os anos de 1974 e 1976. O entrecruzamento desses campos, visto como essencial, colocava em xeque a perspectiva cronológica e historicista, e o olhar proposto nesse programa, que abrirá caminho para dois livros fundamentais como *Seis propostas para o próximo milênio* e *Categorias Italianas*, se distancia da continuidade e se coloca na cesura, na interrupção: "[...] é a experiência desta quebra como evento histórico originário que constitui precisamente o fundamento de sua atualidade".[9] Nessa linha, *Corn* pode ser um exemplo de como filologia, poesia e filosofia se entrelaçam no processo de pensamento, no método e na construção de significações propostas por Giorgio Agamben. A literatura é assim um espaço do ruinoso, do contato, do contágio e do afeto.

A ideia de ruina que é tão cara e intrínseca às reflexões de Walter Benjamin, também é ponto nevrálgico para pensadores como Georges Didi-Huberman e Franco Rella, além do próprio Agamben. Nesse sentido, não seria impróprio pensar o literário como resíduo de um tempo, de uma escrita, que continua a falar, a ser lida e relida. Como afirma Benjamin em um dos fragmentos de *Rua de mão única*, pensar num simples inventário, desconsiderando todas as articulações inerentes não é suficiente:

> E se ilude, privando-se do melhor, quem só faz o inventário dos achados e não sabe assinalar no terreno de hoje o lugar no qual é conservado o velho. Assim, verdadeiras lembranças devem proceder informativamente muito menos do que indicar o lugar exato onde o investigador se apoderou delas. A rigor, épica e rapsodicamente, uma verdadeira lembrança deve, portanto, ao mesmo tempo, fornecer uma imagem daquele que se lembra, assim como um bom relatório arqueológico deve não apenas indicar as camadas das quais se originam seus achados, mas também, antes de tudo, aquelas outras que foram atravessadas anteriormente.[10]

A literatura, portanto, é um espaço poroso e ruinoso, um laboratório de experiências *com –na – da* linguagem.[11] É o momento em que a linguagem é colocada à prova, é dilacerada, reinventada, recombinada possibilitando assim cesuras e fendas. Desse modo, o ato de criação pode ser também visto como um ato de resistência e, portanto, de sobrevivência, justamente, por expor a linguagem, por romper com suas "normas de segurança", jogar com ela e, enfim, deslocá-la ("instituir no próprio seio da linguagem servil uma verdadeira heteronímia das coisas"[12]).[13] Os versos do Canto XIII do Paraíso de Dante, mais de uma vez retomados por

9 AGAMBEN, Giorgio. *Infância e história*. Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2005, p. 161.

10 BENJAMIN, Walter. *Rua de mão única*. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo, Brasiliense, 1987, p. 239-240

11 Tal discussão foi realizada ao longo da disciplina "Pensamento e Poesia: porosidades e sensações", por mim ministrada no primeiro semestre de 2016 no Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina.

12 BARTHES, Rolando. *Aula*. São Paulo, Cultrix, 2004, p. 29.

13 A esse respeito, ver o capítulo "O que é o ato de criação?", AGAMBEN, Giorgio. *O fogo e o relato*. São Paulo, Boitempo, 2018, pp. 59-82. É também oportuno ver o verbete "resistance" do *Abécédaire de Gilles*

Agamben ("l'artista / ch'a l'abito de l'arte ha man che trema"), ajudam a pensar essa potência do vazio inerente à linguagem, aqui exposta na imagem da mão que treme (potência e potência de não). Esse ato, a mão que treme, evocador da contingência, do imperceptível, que já havia sido alvo de reflexão em *O fogo e o relato*, retorna no recente *Creazione e anarchia* (2017), em que as tensões entre "slancio e resistenza, ispirazione e critica" expõe a poesia como o que restitui a escrita ao lugar de ilegibilidade, que é de onde ela vem, e para onde continua.[14]

O artista é o sem obra, potência que pode tanto a potência quanto a potência de não, mantendo assim a possibilidade de realização; sua potência está na inoperosidade; que se torna uma política dos meios puros, ou seja, o espaço que se abre quando os dispositivos que ligam as ações humanas são suspensos, tornando-se inoperantes. Nessa perspectiva, apropriação e hábito caminham ao lado de perda e expropriação, discussão que já estava presente em *Meios sem fim*, e, especialmente, no parágrafo "Notas sobre o gesto": "A política é a esfera dos puros meios, isto é, da absoluta e integral gestualidade dos homens".[15] É curioso notar que após este título segue um espaço em branco, que com a publicação em 2017 de *Karman*, parece ter tido agora uma continuação. A reflexão de Agamben abre-se assim para um novo sujeito ético. A leitura, por sua vez, também provoca e opera deslocamentos. É um agir que se desdobra em novos usos e, ao mesmo tempo, se torna um gesto político, que não coincide com uma substância ou uma forma, mas é justamente um gesto ("*gesto é a exibição de uma medialidade, o tornar visível um meio como tal*"[16]), um meio. A linguagem (seu ter-lugar e a voz muda), ou melhor dizendo, a negatividade da linguagem é a força originária que a linguagem poética possui, sua potência ("A palavra extrai a sua plenitude de sua própria vacuidade"[17]). Nos aforismas de *Ideia de prosa*, a reflexão sobre a linguagem parece ser uma constante, além de ter dois fragmentos especificamente a ela dedicados. No final do primeiro deles lemos: "Só a palavra nos põe em contacto com as coisas mudas [...] 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"[18]. Toda uma tradição aqui é retomada em negativo, se quisermos ficar no século XX, poderíamos

Deleuze, entrevistas realizadas por Claire Parnet, com direção de Pierre André Boutang, que pode ser acessado em sites de divulgação de vídeos na internet.

14 AGAMBEN, Giorgio. "To whom poetry is addressed?". Trad Daniel Heller-Roazan. In *New Observations*, n. 130, 2015, pp. 10-11.

15 AGAMBEN, Giorgio. "Notas sobre o gesto". Trad. Vinicius Nicastro Honesko. In *Artefilosofia*, n. 04, jan., 2008, p. 13.

16 Ibid.

17 AGAMBEN, Giorgio. *Ideia de prosa*. Trad. João Barrento. Lisboa, Cotovia, 1999, p. 112

18 Ibid.

pensar em leituras cruzadas da "Carta a Lord Chandos" de Hoffmannsthal e da última fase da poesia de Giorgio Caproni, além do leque de relações que se abre com essa confluência. "Ler o que nunca foi escrito", frase de Hoffmannsthal, citada por Benjamin em "Sobre a faculdade mimética" ao afirmar que essa é a leitura mais antiga, é um outro modo de ver a inoperosidade. E, aqui, a imagem da mão que treme mais uma vez retorna.

A poesia, como fica claro nos ensaios de *Categorias italianas*, é assumida como uma operação na linguagem, que desativa a própria linguagem e deixa inoperantes as funções comunicativas e/ou informativas, possibilitando assim um novo uso. A poesia, como o próprio filósofo já afirmou algumas vezes possui seu objeto sem conhecê-lo e a filosofia o conhece sem possuí-lo. É esse gesto que torna possível o pensamento no pensamento. Por isso, como colocado em "O que é o ato de criação?", a poesia não diz somente o que diz, mas o próprio fato de estar dizendo, a potência e a impotência de dizê-lo. Nessa linha, é possível entender o interesse e a companhia de autores como Dante Alighieri, Giacomo Leopardi, Robert Walzer, Franz Kafka, Herman Melville (principalmente com os personagens de Bartleby e Billy Bud), Giovanni Pascoli, Hölderlin, Renè Char, Paul Celan, Simone Weil, Giorgio Manganelli, Cristina Campo, Antonio Delfini, Ingeborg Bachmann, José Bergamín, Elsa Morante, Pier Paolo Pasolini, Eugenio De Signoribus, Patrizia Cavalli.

De uma maneira ou de outra, esses nomes, mesmo na sua diversidade, apontam e problematizam a relação entre eu e escrita, pensamento e linguagem. Giorgio Caproni, por exemplo, nas suas reflexões sobre poesia, em forma de ensaios críticos publicados principalmente na revista *La Fiera Letteraria*, no final da década de 40, tende a ressaltar o traço de suspensão inerente à linguagem poética, ao afirmar que a poesia começa justamente quando acaba o normal discurso de informação. Em "O quadrado da verdade", de 1947, ou seja dois anos antes do ensaio de Maurice Blanchot "A literatura e o direito à morte", Caproni afirma: "existe, entre um nome colocado na linguagem e o objeto natural por ele nomeado, a mesma lei de impenetrabilidade vigente entre objeto e objeto" e continuando a potência da linguagem poética reside

> [...] não em transmitir uma idêntica realidade, mas em gerar aquela outra realidade da qual eu falava, em que a palavra, rompido o invólucro (a convenção) e tendo rodado por todo o círculo da cultura, se reencontra na origem e na originalidade (na primeira pronúncia), tecendo mais do que um discurso lógico, um rugido doce de fera, o bramido daquele animal extremamente dotado e complexo que é o homem [...][19]

[19] CAPRONI, Giorgio. *A porta morgana: ensaios sobre poesia e tradução*. Trad. Patricia Peterle. São Paulo, Rafael Copetti, 2017, pp. 75-76.

Interessante ainda ler com atenção as últimas palavras que encerram esse ensaio: "potência, se a natureza já é uma potência, de potência". Agora é possível retomar a citação de Agamben sobre "Ideia de Linguagem I", mais especificamente a última parte, quando é mencionada "a rosa informulada", que faz ecoar, mesmo que ao longe, os versos de "Concessione", poema da última coletânea de Caproni, *Res amissa*, publicada póstuma em 1991, cuja organização foi feita pelo próprio Agamben.

> Concessione
>
> Buttare pure via
> ogni opera in versi o in prosa.
> Nessuno è mai riuscito a dire
> cos'è, nella sua essenza, una rosa.[20]

A voz se faz poesia para questionar, refletir, para não deixar de se colocar problemáticas: tudo isso poderia ser o verso caproniano, marcado pelas cesuras e pela continuidade descontínua do *enjambement*. O percurso trilhado pelo poeta, ao trazer para si e para sua escrita determinados temas, relativos à contemporaneidade – extrapolando assim sua própria época –, é também o do dizer/falar da poesia: poesia como pensamento por imagens.[21] Há uma troca efetiva entre poeta e filósofo, que pode ser comprovada pela estima recíproca como já apontaram alguns críticos italianos, pelo poema dedicado a Agamben, em *O conte de Kenvenhüller*, e pela presença esparsa – nem sempre identificada dos versos de Caproni nos escritos do filósofo, além do testemunho dado em *Autoritratto nello studio* (2017).[22] É o próprio Agamben a dar uma definição de amizade como sendo a "condivisão que precede a partilha, antecede toda divisão, porque aquilo que há para repartir é o próprio fato de existir, a própria vida" e ainda "a amizade é a instância desse com-sentimento da existência do amigo no sentimento da existência própria.[23]

Um contato, um corpo a corpo, que abre para um não-saber, espaço do encontro com o outro, da hospitalidade, que coloca em evidência o *com* (uma proximidade na distância), uma

---

20 CAPRONI, Giorgio, *L'opera in versi*. Org. Luca Zuliani, Milano, Mondadori, 1998, p. 805. Uma tradução está disponível em CAPRONI, Giorgio. *A porta morgana: ensaios sobre poesia e tradução*, op. cit., p. 6.

21 A ideia de poesia como pensamento por imagem foi debatida duarnte o evento "Arquivos poéticos: desagregação e potencialidades do Novecento italiano", realizado em março de 2014, na Universidade Federal de Santa Catarina e que contou com a participação de Enrico Testa, Sérgio Medeiros, Lucia Wataghin, Aurora F. Bernardini, Susana Scramim, Patricia Peterle, Prisca Agustoni, Silvana de Gaspari. Cf. PETERLE, Patricia; GASPARI, Silvana de. *Arquivos poéticos: desagregação e potencialidades do Novecento italiano*. Rio de Janeiro, 7Letras, 2015.

22 Cf. PETERLE, Patricia. *A palavra esgarçada: poesia e pensamento em Giorgio Caproni*. São Paulo: Rafael Copetti Editor, 2018.

23 AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? E outros ensaios*, op. cit, pp. 89 e 92.

ex-posição, uma comunicação que para além da lógica-dicursiva, se dá no contágio entre singularidades.[24] Essa relação com o outro, com o espaço outrem, entre vivido e poetado também pode ser percebida em alguns escritores da literatura italiana que estão presentes nas reflexões de Agamben e que não deixam de se colocar diante das coisas mudas. É talvez esse gesto do embate com as coisas mudas que caracterizam dois momentos a seguir, dedicados a Antonio Delfini, Giorgio Caproni.

Movimento 1

> "A língua da poesia não é, portanto, uma perfeita glossolalia, na qual a cisão se sutura, assim como nenhuma língua humana, em que pese a sua tensão em relação ao absoluto, jamais pode, ultrapassando a mediação do sentido, resolver-se sem resíduos em um "falar em língua" (Giorgio Agamben)

O conto "Il ritorno della Basca", talvez a obra-prima de Antonio Delfini (1908-1963), foi publicado no livro homônimo em 1938, recebendo em 1956 uma segunda edição, que teve o acréscimo de uma importante introdução ("*Una storia*").[25] Esse longo texto possui um papel fundamental, pois além de fornecer dados sobre a gênese do volume é, ao mesmo tempo, uma reflexão mais profunda *a posteriori* de Delfini sobre sua relação com a escrita e com a língua. Outras obras desse escritor são *Ritorno in città* (1931), *Poesie dal Quaderno n. I* (1932), *La Rosina perduta* (1957), *Misa Bovetti e altre cronache* (1960) e, enfim, a edição póstuma dos *Diari 1927-1961* (1982), organizados por Natalia Ginzburg e Giovanna Delfini.

A voz de Antonio Delfini é perfilada pela desilusão, pela dor, sem contudo perder, no fundo, amor, força e intensidade, como é possível ler nas páginas de *Poesie della fine del mondo* (1961), cujos poemas, desde cedo, chamaram a atenção de Giorgio Bassani. Desconforto, rebelião, tensão marcam o espírito desse escritor que, segundo Cesare Garboli, era na realidade, ingênuo, desarmado, e cuja força se concentrava no modo de se expressar, caracterizado pela graça e fôlego com que se respira.[26] A colagem, o pastiche, a paródia, o tom hibridizante entre o fantástico e a dor, os sobressaltos nas esferas particular e coletiva,

---

24 BATAILLE, Georges. *L'amicizia*. Org. Federico Ferrari Milano, SE, 1999, pp. 30-31. Esse debate sobre a amizade poderia ser lido de forma oblíqua junto com a discussão sobre comunidade, também proposta por Georges Bataille, Maurice Blanchot, Jean-Luc Nancy e Giorgio Agamben.

25 O conto "Il ritorno della Basca" dá título ao volume. A redição de 1963, intitulada *I racconti*, pela Garzanti, ganhou o Prêmio Viareggio, poucos meses após o falecimento de Delfini.

26 GARBOLI, Cesare. *Scritti servili*, Einaudi, Torino, 1989, p. 48.

formam uma parte dos ingredientes fundamentais dessa escrita nada comum e, sobretudo, antiliterária. Escrita que se inscreve num movimento deformante do dizer para poder significar. O mundo ruinoso de Antonio Delfini tem, assim, sua única possibilidade de existência a partir das rachaduras, cesuras e fraturas diante da realidade. Para esse escritor nascido em Modena, no início do século XX, a vida se desdobra e segue seu curso através das pequenas coisas inexplicáveis, indecidíveis, que abrem a realidade que, por sua vez, passa a ser vista também como parte do absurdo, do sonho, do desejo, da preguiça.

Num breve artigo, antes da publicação dos contos de *Il ricordo della Basca*, intitulado "La vita", de 1933, recentemente republicado em 2008, no volume organizado por Gianni Celati, *Autore ignoto presenta* (que reúne seus textos mais emblemáticos), Delfini afirmava que a realidade se encontra em grande parte no absurdo, naquela imaginação que está a um passo de se tornar realidade, mas que nunca se torna. No fundo, para ele, a realidade existe e não existe, como reassalta Celati na introdução dessa coletânea.[27] A "leveza" da prosa delfiniana é dada justamente pela atenção e escuta das coisas, do viver, das experiências vividas que se misturam num estilo em que não interessa definir o perfil das coisas e seu lugar no mundo, mas o que está em jogo é, justamente, a relação entre elas.[28] Como aponta Calvino, a literatura possui uma função existencial, pois sua leveza se contrapõe ao peso do viver, mas isso não significa uma fuga. Nas palavras do autor:

> Não se trata absolutamente de fuga para o sonho ou o irracional . Quero dizer que preciso mudar de ponto de observação , que preciso considerar o mundo sob uma outra ótica, outra lógica, outros meios de conhecimento e controle. As imagens de leveza que busco não devem, em contato com a realidade presente e futura, dissolver-se como sonhos...[29]

Uma ordem possível somente a partir de uma desordem, de uma mudança em relação ao "ponto de observação", por isso Delfini no desenvolvimento e amadurecimento como escritor se distancia do mimentismo, e sua linguagem se apresenta, muitas vezes, como uma proliferação incontrolável, que se dobra e se desdobra sobre si mesma. Essa espécie de contorção em si, se verifica no trabalho com a língua, basta pensar nas colagens poéticas nos anos 1960, e também num outros aspecto, agora relacionado à narrativa, que é a forma não linear do tempo, que provoca contínuas erosões e entrecurzamentos. O tempo delfiniano é um

27 DELFINI, Antonio, *Autore ignoto presenta*. Org. Gianni Celati, Torino, Einaudi, 2008, p. 46.

28 CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio*. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, p. 39. Diz ainda Calvino "A escrita como modelo de todo processo do real... e mesmo como a única realidade cognoscível... ou, ainda, a única realidade tou*t court ... Não*, não me meterei por esse trilho forçado que me leva longe demais do uso da palavra como a entendo, ou seja, como perseguição incessante das coisas, adequação à sua infinita va riedade".

29 CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio*, op. cit. p. 19.

tempo desbotado e esgarçado. Delfini não trata de um tempo puro ou absoluto, sua atenção vai na direção de um ter lugar no próprio tempo, ou seja, fazer experiência do tempo. Gesto que se torna possível na medida em que o escritor assume o risco da dispersão e da fragmentação ao mesmo tempo em que o "eu" se apresenta quase sempre como outro de si, cheio de lacerações. Um exemplo que pode deixar mais clara essa relação com o tempo é caso de uma de suas personagens, Elvira, no conto "La modista", de 1933. A descrição da cena em que Elvira é apresentada parece estática, pois ela está sentada numa poltrona no quarto onde tudo parece estar imóvel, porém, ao se penetrar nos detalhes, a descrição dos objetos ao redor, percebe-se a sobreposição e indistinção de tempos. Enfim, a fragmentação como sintoma da passagem do tempo e da difícil relação com essa ação que não deixa de ser devastadora, inquietante e, aporeticamente, apaziguadora.

Desassossegos e inquietações que se ramificam na trama entre vida e poesia e, por conseguinte, no eu-Delfini que é sempre outros de si. Como já assinalou Barbolini, Delfini está presente na escrita, mas essa identificação faz parte de um expediente teatral, que se ressignifica continuamente no jogo de espelhos entre arte e vida.[30] Ou ainda no próprio processo de escrita que encena a passagem das ideias às cinzas, sobre o qual ele discorre e dá testemunho em "Una Storia":

> Quando scrissi il mio primo racconto (o almeno quello che passa per essere il mio primo racconto) avevo ben altre idee per la testa, e il mio cuore era una fucina i cui forni tenuti a una temperatura elevatissima cuocevano ogni cosa che si presentasse alla mia immaginazione e fantasia. Lasciavo cuocere ogni cosa fino a carbonizzarsi e a ridursi a cenere.[31]

O processo de carbonização produz algo, as cinzas que conservam na sua materialidade certa presença do fogo, que as produziu, mesmo que ele não esteja mais visível. É, justamente, nesse âmbito de relações ambíguas, marcadas por algo desfocado, esfumaçado, que se pode pensar no "ponto de observação" para o mundo e para a língua. Delfini, seguindo sua trajetória, desmonta o real, o deixa em pedaços, o suspende, como se o descanificasse. De fato, é na observação pontual, previlegiando os detalhes e os indícios, que se encontram os elementos para volver o véu da "monotonia", que invade e anestesia o cotidiano. O nexo entre palavra e vida passa a ser, então, vital. Uma imagem que pode ser interessante para pensar

30 BARBOLINI, Roberto. *Il riso di Melmoth: metamorfosi dell'immaginario dal sublime a Pinocchio*. Jaca Book, Milano, 1989, p. 162.

31 DELFINI, Antonio. *I racconti,* Milano, Garzanti, 1963, p. 8. "Quando escrevi meu primeiro conto (ou pelo menos o que passa por ser meu primeiro conto) eu tinha outras ideias na cabeça, e o meu coração era uma fundição cujos fornos tidos a uma temperatura muito elevada cozinhavam tudo o que se apresentava à minha imaginação e fantasia. Deixava cozinhar tudo até carbonizar e reduzir a cinzas"

esses movimentos, inerentes a seus textos, é, sem dúvida, a do labirinto. Para Agamben, "A vereda de dança do labirinto [...] é o modelo desta relação com o inquietante que se expressa no enigma"[32] e nesses termos é possível pensar nas sendas delfinianas presentes nos espaços urbanos, no emaranhado da língua que reverberam no dédalo da própria experiência vivida.

> Perché non si scrive mai di ciò che esiste, ma soltanto di ciò che non esiste. E se, scrivendo, si crede che esista, è l'oggetto che non saprà mai di esistere in un modo in cui non esiste: perché, se esiste, chi esiste non esiste nello scritto di chi scrive, nel quale solamente lo scrittore può illudersi di esistere.[33]

O vazio é, portanto, um elemento presente, uma exigência, tanto à existência quanto à escrita e, numa visão em negativo, é o espaço por excelência das potencialidades. Delfini, portanto, confia a articulação da sua escrita ao jogo entre "eu" e "eu" e entre "eu" e a língua, procurando uma voz que escape de certa experiência retórica e mais tradicional. Assim, o que lhe interessa é uma experiência outra, em contato e contagiado pela língua e pela palavra, permeada por dissoluções e *nonsense*. Enfim, como ele mesmo coloca na reflexão que faz posteriormente ao volume de contos, tudo se torna possível e fascinante, e até os pecados (porque não há vida sem pecado) se tornam sugestivos, humanos e divertidos. Todas as ações, até as feias, podem se tornar dignas.[34].

O gesto delfiniano de penetrar na língua, nele mesmo, é o de misturar as cartas, fazer pegadinhas, rir de si mesmo e das armadilhas da realidade, da linguagem e da vida, tudo com uma pitada de sarcasmo e ironia, além de muita melancolia (balbucios, silêncios, solidões). É uma busca incessante por uma língua que sempre escapa, como dois amantes que se doam um ao outro sem se subtraírem um do outro:

> Viver na intimidade de um ser estranho, não para nos aproximarmos dele, para o dar a conhecer, mas para o manter estranho, distante, e mesmo inaparente – tão inaparente que o seu nome o possa conter inteiro. E depois, mesmo no meio do mal-estar, dia após dia não ser mais que o lugar sempre aberto, a luz inesgotável na qual esse ser único, essa coisa, permanece para sempre exposta e murada.[35]

---

32 AGAMBEN, Giorgio. *Estâncias. A palavra e o fantasma na cultura ocidental*. Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: EDUFMG, 2007, p. 222.

33 DELFINI, Antonio. *I racconti,* op. cit. p. 50. "Porque nunca se escreve do que existe, mas só daquilo não existe. E se, escrevendo, se acredita que exista, é o objeto que nunca saberá de existir num modo em que não existe: porque, se existe, quem existe não existe no escrito de quem escreve, no qual somente o escritor pode ter a ilusão de existir".

34 Cf. DELFINI, Antonio. *I racconti,* op. cit., p. 75.

35 AGAMBEN, Giorgio. *Idea de prosa* op. cit., p. 451.

Apresenta-se assim uma escrita que se expõe e se mura, se desnuda, desnuda a língua da poesia com suas amarras, por meio da escolha por tons mais baixos, fragmentários para falar do desfazimento que há diante de si (inclusive em relação à situação da retomada da economia e da sociedade italiana nesse período). Como assinala Pier Paolo Pasolini, numa carta ao pintor Renato Guttuso, Delfini é um poeta que se libertou da sua época apesar dos muitos rastros que ela deixou nele e soube aproveitar a amargura, a fadiga, a inquietação que tem dentro de si. [36] Um fazer poético que nasce sob o signo de uma infinita tristeza e do profundo desconforto, como se lê nas páginas de seu conto mais famoso "Il ricordo della basca": "[...] la donna diventava una fantasia di un sorriso e di una fisionomia da collocarsi in un cielo di un tempo passato o di un tempo avvenire. E non era tutto: queste immagini dovevano essere figurate in atto di assoluta famigliarità".[37] Para além da possível aventura e desilusão amorosa com Isabella/Isabel, a relação exposta nessas páginas, na verdade, é outra, a da tortuosa e complexa com a língua. O encontro de Giacomo Disvetri com a Basca é fulminante, a partir do momento em que ele escuta ao longe uma língua estranha, outra, e depois consegue identificar e entender o som, uma vez pronunciado o termo *entonces* – como o próprio autor diz aquela única palavra que reunia em si a poesia e a sabedoria da maior biblioteca do mundo.[38]

É o próprio "canto" a ser exposto, plasmado pelo sonho em uma língua outra, é assim que termina esse conto de Delfini. Seguindo esses passos, o gesto de escrever, pouco a pouco, se configura como a tentativa de alcançar ou manter uma lembrança, uma sensação, mas como se vê no desfecho do conto, tudo já está talvez condenado desde o início. Em outras palavras, "Scrivere per "inventare" la vita e difendersi dalla realtà; esperimentare la vita, viverla senza schermi letterari, per poi ritrovarla nella distanza-vicinanza del ricordo, perché solo il ricordo, [che è spazio della dimenticanza, la tavolozza nera] fluttua nella duplice dimensione del vissuto e dell'inventato".[39] E nas palavras do autor, "Orribile storia si presentava alla verità per l'esperienza della vita. O come più bella la vita inventata che volevo inventarmi! Come più

36 Cf. PASOLINI, Pier Paolo. *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, Mondadori, Milano, 1999, p. 2279.

37 DELFINI, Antonio. *I racconti,* op. cit., p. 25. "[...]a mulher se tornava uma fantasia de um sorriso e de uma fisionomia a serem colocadas num céu de um tempo passado ou de um tempo por vir. E isso não era tudo: essas imagens tinham de ser figuradas numa ação de absoluta familiaridade".

38 Cf. DELFINI, Antonio. *I racconti,* op. cit., p. 95.

39 GIULIANI, Alfredo. *Autunno del Novecento: cronache di letteratura*. Milano, Feltrinelli, 1984, p. 43. "Escrever para 'inventar' a vida e se defender da realidade; experimentar a vida, vivê-la sem defesas literárias, para depois reencontrá-la no longe-perto da lembrança, porque só a lembrança, [que é espaço do esquecimento, a palheta preta] flutua na dupla dimensão do vivido e do inventado".

dolce ancora, però, l'esperienza vissuta, quando torna a essere, vent'anni dopo, una vita inventata!".[40]

A escrita de Delfini traz à luz as falências, os restos, as ruinas do humano. Seu trabalho com a língua, a experiência da palavra que é também uma experiência de conhecimento, faz com que algumas cartas em cima da mesa sejam revistas e reviradas. É, justamente, nos resíduos, nas coisas pequenas, no grito e no silêncio, na suspensão da língua, nas franjas dessa mesma língua – somente se perdendo nela e perdendo-a – que ele encontra uma possibilidade de falar, de olhar por meio de uma minúscula rachadura e ver a força das cinzas depois do processo de carbonização.

Sabe-se que a relação entre o que é do vivido e a matéria poética em Delfini é cheia de tensões, é o próprio autor que fala de uma vida que deveria e poderia ter vivido, mas não havia vivido; e a certeza de que nunca teria podido vivê-la é também a imagem de um passado inexistente.[41] Há aqui uma marca da incompletude, presente na produção desse escritor, que é também a indeterminação entre vivido e poetado, como assinala Agamben na introdução ao livro de poemas de Delfini, além de toda a relação que pode ser estabelecida com as questões propostas em *O fogo e o relato*.[42] É, portanto, nessas aberturas porosas, nesses vórtices, que se escreve o exercício poético-crítico, em que o tempo das mazelas – também humanas – não se limita à aparência dos sinais concretos. A realidade presente nas coisas pequenas, nos detalhes quase imperceptíveis, uma vez captada, através dos sentidos, estimula o ir e vir de pensamentos e sensações. E é suficiente um olhar, um encontro, devido a uma exposição e a uma disposição, para fazer despertar uma tensão recíproca, uma insurgência, uma partilha. Uma escrita cuja preocupação maior não é contar uma história, mas é sim abrir essa mesma história para outras potencialidades, e é, exatamente, nesse espaço do vazio, da aporia, que Delfini escreve sem ter nada para dizer ou para contar, como se lê em um verso: "è mio dovere scrivere la mala poesia".[43] Talvez por isso, ele seja lembrado ao lado de Landolfi em *Autoritratto nello studio* de Agamben.

Eventualidade e ilusório (eis aqui a aporia), traços identificáveis desde os primeiros contos que se mantém na escrita poética de Delfini, que fazem da linguagem um espaço por excelência da exposição e do embate. Nesse sentido, literatura, aqui, é um meio de rearranjos,

---

40 DELFINI, Antonio. *I racconti,* op. cit., p. 21. ""Horrível história se apresentava à verdade pela experiência da vida. Oh como é mais bonita a vida inventada que queria inventar para mim! Como é ainda mais doce a experiência vivida, quando volta a ser, vinte anos depois, uma vida inventada!".

41 Cf. DELFINI, Antonio. *I racconti,* op. cit., p. 74.

42 Cf. AGAMBEN, Giorgio. "Introduzione", In DELFINI, Antonio. *Poesia della fine del mondo e Poesie escluse*, a cura di Daniele Garbiglia, Macerata, Quodlibet, 1995, p. XV.

43 DELFINI, Antonio. *Poesia della fine del mondo e Poesie escluse*, op. cit., p. 60.

de presenças, do choque, do perder-se e do reencontrar-se (mas não como antes), enfim, o espaço do início e do fim. Por isso, a atenção e o jogo estão no entrelaçamento, nas trocas de papeis e, quem sabe, na tentativa de recuperar uma identidade já perdida e, agora, impossível de ser recuperada: eis, mais uma vez, o vazio. Ruínas, portanto, de um "eu", cuja possibilidade de existência está ao lado dos outros; ruínas também de uma linguagem, que só se desarticulando e se esfacelando é capaz de "falar".

Movimento 2

> "A *Comédia*, os *Cantos* e *A semente do pranto* são a contemplação da língua italiana" (Giorgio Agamben)

Construção e invenção são dois termos que caminham juntos, como evidenciou Pier Vicenzo Mengaldo ao analisar o poema "Il mare come materiale", dedicado ao escultor Mario Ceroli (interessante pensar nas suas ondas de madeira e vidro), publicado no volume *O conde de Kevenhüller* (1986), problemáticas não muito distantes da ideia do mesmo crítico de "poesia como ficção e engano", lida na introdução ao volume das obras completas de Giorgio Caproni. [44] Todavia, mesmo antes, no período de escrita de *A semente do pranto*, nos versos de "Né ombra né sospetto" (cuja composição é de 1957), a invenção já se faz presente e é oferecida ao leitor, como se lê em "Livorno, tutta invenzione / nel sussurrare il suo nome"[45], uma aposta que aos poucos atrai a atenção de Caproni até se tornar intrínseca à sua escrita, num verdadeiro jogo compositivo, que pode também ser lido como meio para se aproximar do inalcançável.

Os especialistas da obra caproniana são concordes em afirmar que de *O muro da terra* em diante, seu laboratório poético sofre um colapso, um processo de erosão e, a partir de então, tende a buscar soluções poéticas perfiladas por um caráter mais enxuto, seco, mais direto, mesmo tocando temas sempre mais complexos e menos concretos. Paralelamente a esse processo indentificável na leitura das coletâneas, entrevistas, ensaios críticos, a escrita de Caproni assume um grande desafio, depois identificado em algumas palavras-chave, ou se

44 CAPRONI, Giorgio, *L'opera in versi*, op. cit., pp. 698-699 e também MENGALDO, Pier Vincenzo. *Intorno a «Il mare come materiale»*, In COLUSSI, Davide; ZUBLENA, Paolo. *Giorgio Caproni, lingue, stile e figure*. Macerata, Quodlibet, 2014, p. 23.

45 CAPRONI, Giorgio, *L'opera in versi*, op. cit., p. 193.

quisermos palavras-sintoma: "asparição", "morte da distinção", "ateologia".[46] Desafio de nomear o indizível, o que não tem nome.[47] O fazer poético de Caproni se dá por meio de uma busca contínua, vascilando e descobrindo "maneiras"; mesmo enfrentando questões de caráter existencial e filosófico, ele soube encontrar um tênue e frágil equilíbrio ao lado dos elementos miúdos, concretos e cotidianos da vida que povoam suas páginas.

Os movimentos mais significativos dessa escrita já aparecem em algumas composições dos anos de 1940, porém se apresentam com mais intensidade na final da década de 1950, em *A semente do pranto* (1959), livro dedicado à figura da mãe Anna Picchi, que nos versos ganha vida como a personagem de Annina. O que chama a atenção nesse livro, especialmente na seção "Versi Livornesi", é o turbilhão no qual o tempo é trabalhado. Trata-se de uma dilaceração e esgarçamento das linearidades do tempo cronológico, que produzem, numa espécie de espiral, a inversão e o cruzamento de tempos (tempos no tempo), cujas fissuras e cesuras conduzem à imagem de Annina, uma lembrança-ruina-invenção. A dor profunda pela perda da mãe gera um vórtice para o qual são sugados o fazer poético, a língua da poesia e a tradição literária.

Para Mengaldo, com efeito, *A semente do pranto*, é talvez o ponto mais alto tocado por Caproni[48], talvez por nessas páginas, como já apontado por Ciro Vitiello, se apresentarem em estado especular poesia e poética.[49] Um experimento arriscado, permitido-lhe pela maturidade, que o desloca, distanciando-o definitivamente de um "eu" de tons altos, de certa centralização do próprio "eu", da História, para descer a fundo nas coisas, na busca de si mesmo, desabitando-se e desconstruindo-se. Um processo em que, escavando, o poeta se descobre como um arqueólogo de zonas escondidas, feitas de timbres e tons ruinosos. O rastro dos sinais deixados é perfilado por termos como não pertencimento, confusão, indefinição, espaço "aspacial" (*aspaziale*), que são as bases da arquitetura poética dos volumes posteriores.

---

46 A primeira e a última são dois neologismos do poeta. A "morte da distinção" é uma grande herança deixada por Caproni para a poesia italiana, que a coloca em diálogo com o pensamento poético e filosófico europeu do século XX. Ver TESTA, Enrico. *Cinzas do século XX*. Org. Patricia Peterle e Silvana de Gaspari. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2016, pp. 47-78; TESTA, Enrico. "Prefàcio", In CAPRONI, Giorgio. *A porta morgana: ensaios sobre poesia e tradução*, op. cit., pp. 1-16; PETERLE, Patricia. "Às voltas com Giorgio Caproni", In CAPRONI, Giorgio. *A porta morgana: ensaios sobre poesia e tradução*, op. cit., pp. 17-38.

47 Essa atitude é mais um aspecto que aproxima Caproni e Agamben, um pelo viés poético e outro pelo filosófico. A esse respeito é interessante pensar na pergunta colocada por Agamben: para quem e para o quê o filósofo e o poeta escrevem?, em *O fogo e o relato*, op. cit., pp. 83-88 e 89-98.

48 MENGALDO, Pier Vicenzo. "Per la poesia di Giorgio Caproni", In CAPRONI, Giorgio, *L'opera in versi*, op. cit., p. XXIV.

49 VITIELLO, Ciro. "Ritmo e linguaggio nel «Seme del piangere» di Caproni", In DEVOTO, Giorgio; VERDINO, Stefano. Genova, San Marco dei Giustiniani 1982, p. 121.

Uma busca (uma caça da língua) que leva Caproni a uma escolha – pois de escolha se trata – muito diferente da dos sonetos monoblocos característicos das seções de "Sonetti dell'anniversario" e de "Gli anni tedeschi", presentes em *Cronistoria* (1942) e *A passagem de Eneias* (1955). Na coletânea de 1959, prevalecem timbres e tons vocálicos (especialmente a vogal "a"), no interior de uma poesia aparentemente fácil, nela vem à luz o trabalho quase artesanal – certa manualidade com a letra –, um polimento do verso e da palavra que fazem parte de um complexo processo de ajustes. A escolha operada por Caproni delinea-se numa linha poética e prosaica, recuperando o uso do metro breve – que já havia sido experimentado nos livros da décadas de 1930 e 1940 –, ao lado de uma rima peculiar que inicia a traçar um inédito desenho musical.[50] Ciriello chama a atenção para a ritualidade linguística do ritmo entre *A passagem de Eneias* e *A semente do pranto*, que no se desdobrar da maturação dessa escrita se torna também um produto de uma "estilística experimental". O resultado, portanto, é um livro experimental (um vórtice), termo que deve ser entendido como experiência da língua, da poesia e do próprio gesto da escrita, que encontra sua perfeita harmonia numa leveza inquietante, fora do tempo, do espaço e das formas mais tradicionais e áulicas. *Faber*, para lembrarmos, é o termo com o qual Mario Luzi se refere a Caproni. Um dissimular-se que continua, mesmo com as devidas diferenças, nos outros personagens de *Despedida de um viajante cerimonioso e outras prosopopeias* (1965), ou nas palavras de Agamben: "É como se o poeta velho, que encontrou seu estilo e, neste, atingiu a perfeição, agora o deixasse de lado para ostentar a pretensão singular de caracterizar-se apenas por meio de uma impropriedade".[51] Em carta a Carlo Betocchi, de 21/12/1954, Caproni declara que gostaria de escrever um poema para sua mãe morta de forma tão atroz, com o que ele lhe dizia quando era pequeno "a mãe mais linda do mundo". Há nestas linhas para Betocchi certo remorso, talvez dado pelo distanciamento com a transferência definitiva para Roma.[52] Há o embate com o sentimento de perda e, ao mesmo tempo sem distinção, o remorso do filho em relação à mãe, num emaranhado com o que resta das recordações, dos tempos vividos um ao lado do outro, agora irrecuperáveis. A tristeza, o *pathos*, é sem dúvida um dos fios condutores do relato das fases da vida de Annina até sua morte. São páginas cheias de melancolia, caracterizadas pela forma leve encontrada na *canzonetta*, na balada cavalcantina, contaminadas por marcas de narratividade; uma solução simples e refinada ou, se quisermos,

50 Cf. GHIRARDI, Antonio. *Cinque storie stilistiche*. Genova, Marietti, 1987, p. 120.
51 AGAMBEN, Giorgio. *Categorias italianas*, op. cit., p. 126.
52 CAPRONI, Caproni; BETOCCHI, Carlo. *Una poesia indimenticabile – lettere 1936-1986*. Org. Daniele Santero. Luca, Maria Pacini Fazzi editore, 2007, pp. 146-147.

popular e fina.[53] Assim, nesses arranjos e composições, as coordenadas de espaço e tempo vão sendo perfuradas e permitem ao poeta jogar e transitar de uma esfera a outra, de Anna Picchi para Annina ("Para ela quero rimas claras, / corriqueiras: em –ar. /Rimas até desaconselhadas / mas abertas: ventiladas"[54]). A ferida possibilita, então, uma porta destrancada, um contato com o aberto e, nesse limiar, o sentido é interrompido e inicia a exposição em direção ao outro. Nesse percurso, experiência da dor, fruto da perda da mãe, para um homem que também é pai – a troca desses mesmos papeis – não pode ser vista simplesmente a partir de coordenadas de uma conquista inteiramente mental, mas é, como afirma Enrico Testa, o elo essencial que liga experiência e escrita.[55]. Um trabalho tortuoso que leva o contato com o papel na trilha de alguns apagamentos, que aporetiacamente, o levam para perto da vida e do tormento do viver, como se lé nos versos de "Disdetta", de *O Franco Caçador* (1982): "E ora che avevo cominciato / a capire il paesaggio: / «Si scende,» dice il capotreno. / «È finito il viaggio"[56].

Composto por 33 poemas (número ao qual seria possível dedicar uma reflexão), divididos basicamente em duas partes, "Versi Livornesi" e "Altri Versi", com início cavalcantiano, a *Semente* parece ser o momento crucial em que o poeta chega à sua maturidade e, ao mesmo tempo, perde a linguagem, como se estivesse deslocado numa espécie de terra estrangeira; aqui inicia sua caça por algo que lhe pertença, apesar de ter a consciência da eterna distância do que é procurado. O resultado é que na grande literatura toda língua é uma língua estrangeira, como já dizia Proust no final de *Contra Saint-Beuve*, mais tarde também retomado por Deleuze. Da *Semente* em diante, depois da proliferação de personagens, alguns mais tagarelas na *Despedida*, a língua de Caproni assume derivas sem retorno, pois será de agora em diante uma língua que engasga, murmura, balbucia.

O poeta, na sua trajetória, vai se desnudando, se mostra só, tem perto de si os instrumentos primários para a exigência sentida: a luz da vela e a página em branco. É com essa imagem que se abre o poema "Porque eu...", emblemático para toda essa coletânea e para a leitura dos livros posteriores. As reticências presente no título (que retornam no início do primeiro verso) assinalam não a perda em si, mas o vazio, os sentimentos esfacelados, remexidos que levam e deslocam a poética caproniana na direção de um além, um ir além e

53 Sobre a tendência prosaica em Caproni ver BOZZOLA, Sergio. "Narratività e intertesto nella poesia di Giorgio Caproni", in *Studi Novecenteschi*, XX, 1993, pp. 113-151; TESTA, Enrico. "Personaggi caproniani", in *Per interposta persona-lingua e poesia nel secondo novecento*, Roma, Bulzoni, 1999, p. 100-103.

54 CAPRONI; Giorgio. *Agamben comenta Caproni – A coisa perdida*. Trad. Aurora F. Bernardini. Florianópolis: EDUFSC, 2011, p. 145.

55 Cf. TESTA, E. *Con gli occhi di Annina. La morte della distinzione*, In COLUSSI, Davide; ZUBLENA, Paolo. *Giorgio Caproni, lingue, stile e figure*, op. cit., pp. 52-53.

56 CAPRONI, Giorgio, *L'opera in versi*, op. cit., p. 506.

um ir ainda mais além até chegar no póstumo *Res amissa* (1991): "Non c'è il Tutto. / Non c'è il Nulla. C'è / soltanto il non c'è".[57] Geno Pampaloni fala de "*fatalità dell'oltranza*", a linguagem para o crítico vai, desse modo, vai se modificando diante da fatalidade desse ir além, do limite absurdo e necessário daqueles espaços inexplorados. Ela, a linguagem, vai se esgarçando e se enriquece de silêncios.[58] É, de fato, graças à potencialidade desse pranto (partindo da experiência traumática da perda da mãe), envolto na treva – outro termo de "Porque eu..." –, e dos buracos negros do recordar que Caproni consegue tecer em poesia trama quase narrativa da mãe, agora, Annina, uma jovem de Livorno.

"Devagar" é talvez a palavra-chave mais apta para pensar a memória e as lembranças. Em outras palavras, o sentido tem sua possibilidade no fato de não ser dado a priori. Em relação a isso, é interessante notar que ao lado de tantos detalhes miúdos, tantos detalhes indicados em "Versi Livornesi", apesar da presença de Annina, estão ausentes seu semblante e sua voz. Se por um lado podem ser indentificadas descrições como o som dos saltos do sapato ao amanhecer, o barulho da bicicleta azul, os espaços da cidade de Livorno, e tantas outras referências (a "camiseta", o "colar", a "pinta no lábio", a "cintura fina") que tentam delinear de forma fragmentária (quase uma técnica de montagem) um perfil, por outro, a imagem dessa personagem, mesmo com esses detalhes, alguns muito minuciosos, é escorregadia, estilhaçada, e os inúmeros traços fornecidos não conduzem a um todo.

Annina, assim, chama a atenção do leitores, por possuir um movimento em si e fora de si, rementendo para além dela mesma, na direção de um *indestinável* do qual faz parte.[59] Seguindo os passos de Agamben, poder-se- ia dizer que Caproni desde a *Semente do pranto* abre um espaço de reflexão e, indo mais além, um espaço do *éthos*. Caproni, então, fala na *Semente* com uma voz[60] que não possui, que nunca foi escrita, por isso essa coletânea pode parecer, à primeira vista, um hiato, uma lacuna, uma descontinuidade, uma fratura, uma pausa, suspensão necessária para sua escrita. Nessas páginas, o poeta se debate com a dificuldade do falar e com a sua "afonia". O bem perdido, na verdade, em toda sua tensão nunca foi dado: Caproni nunca conheceu Annina, conheceu sim Anna Picchi, sua mãe (ou pelo menos uma pequena parte da complexidade do sujeito Anna Picchi).

---

57 Ibid, p. 839.

58 PAMPALONI, Geno, *Geno Pampaloni*, In G. Caproni, *Tutte le poesie*, Milano, Garzanti, 1986, p. 1011.

59 AGAMBEN, Giorgio. "Notas sobre o gesto", op. cit.

60 "Também a voz é um pneuma, que irradia a partir do hegemônico, e através da laringe, poe em movimento a língua, de tal forma que a mesma circulação pneumática anima a inteligência, a voz, o esperma e os cinco sentidos. Apòs a morte, tal pneuma nao cessa de existir, mas sobe, por sua leveza, até a região sublunar, onde encontra o seu lugar próprio e, assim, como os astros, se nutre dos eflúvios que sobem da terra, imóvel e indestrutível.", In AGAMBEN, Giorgio. *Estâncias. A palavra e o fantasma na cultura ocidental*, op. cit., p. 160.

São esses descompassos, essas incursões em algumas brechas e fendas que fazem de Caproni um poeta mais do que contemporâneo que, num trabalho contínuo com os resíduos da poesia e da vida, escutando-os, desconstruindo-os e usando-os de novo encontra um espaço, numa língua outra, para seu "falar".

A literatura é um espaço de inoperosidades, da potência e da potência-de-não, pois desativa as funções mais pragmáticas e comunicativas da língua. Essa suspensão a abre para um novo uso e é, nesse sentido, que a literatura é a exibição da potência de dizer, um espaço de trabalho sobre si, que é também resistência e transformação, e, portanto, um espaço do *éthos* e do político.