

UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS: ESTUDOS LITERÁRIOS

Júlia Bellei Xavier

**À ESCUTA DA PALAVRA E DOS VAZIOS QUE REVERBERA NAS POÉTICAS DE
PASCOLI E GUALTIERI: VOZ, SOM, PRESENÇA E O REACONTECIMENTO DE
LUGARES AMADOS**

Juiz de Fora

2025

Júlia Bellei Xavier

**À ESCUTA DA PALAVRA E DOS VAZIOS QUE REVERBERA NAS POÉTICAS DE
PASCOLI E GUALTIERI: VOZ, SOM, PRESENÇA E O REACONTECIMENTO DE
LUGARES AMADOS**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras: Estudos Literários da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Letras. Área de concentração: Teorias da Literatura e Representações Culturais.

Professora orientadora: Profa. Dra. Elena Santi.

Professor coorientador: Prof. Dr. Stefano Colangelo.

Juiz de Fora

2025

Ficha catalográfica elaborada através do programa de geração automática da Biblioteca Universitária da UFJF, com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Xavier, Júlia Bellei.

À escuta da palavra e dos vazios que reverbera nas poéticas de Pascoli e Gualtieri : voz, som, presença e o recontecimento de lugares amados / Júlia Bellei Xavier. -- 2025.

180 p. : il.

Orientadora: Elena Santi

Coorientador: Stefano Colangelo

Dissertação (mestrado acadêmico) - Universidade Federal de Juiz de Fora, Faculdade de Letras. Programa de Pós-Graduação em Letras, 2025.

1. Diálogo. 2. Escuta. 3. Presença. 4. Giovanni Pascoli. 5. Mariangela Gualtieri. I. Santi, Elena , orient. II. Colangelo, Stefano , coorient. III. Título.

Júlia Bellei Xavier

**À ESCUTA DA PALAVRA E DOS VAZIOS QUE REVERBERA NAS POÉTICAS DE PASCOLI E GUALTIERI: VOZ,
SOM, PRESENÇA E O REACONTECIMENTO DE LUGARES AMADOS**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial à obtenção do título de Mestra em Letras. Área de concentração: Teorias da Literatura e Representações Culturais.

Aprovada em 15 de setembro de 2025.

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Elena Santi - Orientadora
Universidade Federal de Juiz de Fora

Prof. Dr. Stefano Colangelo - Coorientador
Università di Bologna

Prof. Dr. Alexandre Graça Faria
Universidade Federal de Juiz de Fora

Prof. Dr. Julio Cesar Souza de Oliveira
Universidade Federal de Juiz de Fora

Profa. Dra. Patricia Peterle Figueiredo Santurbano
Universidade Federal de Santa Catarina

Juiz de Fora, 26/08/2025.



Documento assinado eletronicamente por **Alexandre Graca Faria, Professor(a)**, em 15/09/2025, às 11:36, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Elena Santi, Professor(a)**, em 15/09/2025, às 15:45, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Patricia Peterle Figueredo Santurbano, Usuário Externo**, em 16/09/2025, às 13:51, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Stefano Colangelo, Usuário Externo**, em 17/09/2025, às 09:06, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Julio Cesar Souza de Oliveira, Professor(a)**, em 10/10/2025, às 10:56, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no Portal do SEI-Ufjf (www2.ufjf.br/SEI) através do ícone Conferência de Documentos, informando o código verificador **2579385** e o código CRC **C70B0376**.

“per i morti nostri che fanno della morte un luogo abitato” (Gualtieri, 2015, p. 117). Aos amados João, Vanda e Estevam.

AGRADECIMENTOS

Agradecer desejo a Deus, por em mim despertar fascínio pela vida e inspiração para escrever.

À minha orientadora, Elena Santi, por ter se mostrado uma grande parceira e amiga ao longo dos últimos anos; por ter aceitado dividir comigo os seus saberes e por ter me apresentado tanto a beleza dos Estudos Literários quanto os poetas que em mim traçaram os percursos para o desenvolvimento desta dissertação.

Ao meu coorientador, Stefano Colangelo, por ter apoiado meu desejo de me fazer pesquisadora e crítica de poesia.

À Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF) e, em especial, à equipe dos professores de Língua e Literatura Italianas, que sempre me encorajaram.

À FAPEMIG, pela bolsa de amparo à pesquisa, sem a qual este trabalho não teria sido concretizado.

Aos professores Patricia Peterle, Alexandre Graça Faria, Júlio César Souza de Oliveira e Cláudia Tavares Alves, por terem contribuído diretamente com esta iniciativa.

A Giovanni Pascoli e a Mariangela Gualtieri, por terem me emocionado em cada poema.

À minha mãe, Cilene, por ter me fortalecido diariamente com suas orações, com seu poder de consolo e com seu amor incondicional.

À minha irmã, Joyce, por sempre fazer com que eu não deixe de acreditar em mim mesma e por ter me introduzido à arte.

Aos meus tios, Ciléia, Pedro, Muniriam e Sandra, por se alegrarem diante de cada conquista que celebro.

Ao meu companheiro, Douglas, por me dar a paixão de que preciso para criar por meio da palavra.

A todas as pessoas que, de alguma forma, estiveram ao meu lado no processo de elaboração deste texto.

Enfim, agradecer desejo aos meus amados mortos, que fazem da morte um lugar habitado. Ao meu pai, João, à minha avó, Vanda, e ao meu tio, Estevam, o meu abraço saudoso e a dedicação desta obra.

*Don... Don... E mi dicono, Dormi!
mi cantano, Dormi! sussurrano,
Dormi! bisbigliano, Dormi!
là, voci di tenebra azzurra...
Mi sembrano canti di culla,
che fanno ch'io torni com'era...
sentivo mia madre... poi nulla...
sul far della sera.
(Giovanni Pascoli, "La mia sera")*

RESUMO

Esta dissertação analisa os possíveis diálogos entre as poéticas de Giovanni Pascoli e Mariangela Gualtieri, assumindo como referência central para pensar essa relação a peça *Voci di tenebra azzurra* (2014). Elaborada por Gualtieri, essa peça retoma as vozes que consolam o sujeito lírico do poema pascoliano “La mia sera” (1900), evidenciando uma forte conexão entre os escritores romagnoli. Sem se restringir à avaliação do modo como essa conexão se estabelece a partir da peça e do poema referidos, este trabalho avalia as aproximações e os distanciamentos que se manifestam entres as linguagens dos autores. Em ambas, a poesia abre margem para o vazio, um espaço de contingências e ressonâncias em que, no silêncio, vozes e sons convidam à escuta. É por meio da escuta que ocorre a reapropriação e a transformação amorosa das vozes de “La mia sera”, na conjuntura dinâmica da performance e da intertextualidade. Com base em autores como Giorgio Agamben, Maurice Blanchot, Jean Luc-Nancy, Paul Zumthor, Patricia Peterle, Paul Valéry, Luiza Romão e Hans Ulrich Gumbrecht, mobilizamos conceitos que nos auxiliam a refletir sobre a complexidade desse movimento intertextual e daquilo que o edifica. Ao investigá-lo, defendemos que tanto Pascoli quanto Gualtieri tecem uma poética da escuta e alteridade, em que, fora do circuito que obriga à significação, produz-se presença através de uma linguagem sensorial e afetiva.

Palavras-chave: diálogo; escuta; Giovanni Pascoli; Mariangela Gualtieri; presença.

RIASSUNTO

Questa tesi analizza i possibili dialoghi tra le poetiche di Giovanni Pascoli e Mariangela Gualtieri, assumendo come riferimento centrale per pensare tale relazione l'opera teatrale *Voci di tenebra azzurra* (2014). Composta da Gualtieri, l'opera riprende le voci che consolano il soggetto lirico del poema pascoliano "La mia sera" (1900), evidenziando un forte legame tra i due autori romagnoli. Senza limitarsi a esaminare unicamente come tale connessione si stabilisca a partire dai testi sopracitati, il lavoro indaga anche le convergenze e le divergenze che emergono tra i linguaggi dei due autori. In entrambi, la poesia apre spazio al vuoto, uno spazio di contingenze e risonanze in cui, nel silenzio, voci e suoni invitano all'ascolto. È proprio attraverso l'ascolto che avviene la riappropriazione e la trasformazione amorosa delle voci di "La mia sera", nell'intreccio dinamico della performance e dell'intertestualità. Facendo riferimento ad autori come Giorgio Agamben, Maurice Blanchot, Jean-Luc Nancy, Paul Zumthor, Patrizia Peterle, Paul Valéry, Luiza Romão e Hans Ulrich Gumbrecht, vengono mobilitati concetti che ci aiutano a riflettere sulla complessità di questo movimento intertestuale e sulle sue strutture costitutive. Nell'indagarlo, si sostiene che tanto Pascoli quanto Gualtieri tessono una poetica dell'ascolto e dell'alterità, in cui, al di fuori del circuito della significazione obbligata, si produce presenza attraverso un linguaggio sensoriale e affettivo.

Parole chiave: dialogo; ascolto; Giovanni Pascoli; Mariangela Gualtieri; presenza.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 — “Io ringraziare desidero” no espetáculo de música e poesia com Jovanotti e Mariangela Gualtieri (Teatro Bonci).	62
Figura 2 — Carriça (fotografia).	83
Figura 3 — <i>Digitalis purpurea</i> (fotografia).	144
Figura 4 — O impossível (escultura em bronze).	170
Figura 5 — Apolo e Dafne (escultura em mármore).	171

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	10
2	PRÓLOGO: esboço de reflexões teóricas	15
3	POR UMA ARTE DA ESCAVAÇÃO E DA LACUNA: “la forza somma del non fare del non dire del non avere del non sapere”	28
3.1.	“I VERSI SE NE SCRIVONO SOLO IN NEGATIVO”: a força do não que sustenta a poesia	28
3.2.	O SILÊNCIO, A NATUREZA E A MEMÓRIA EM PASCOLI: abertura de possibilidades para a escuta de presenças-ausências	38
3.3.	“COME UNICO PETTO ALLA CORRENTE UNICA FALCATA”: a natureza como potência de uma vida compartilhada	53
3.4.	“A LÍNGUA DOS POETAS É SEMPRE UMA LÍNGUA MORTA”: condição para o gesto e para uma palavra nascente	70
4	O ORIGINAL QUE NASCE DE UMA (DES)APROPRIAÇÃO: “porque as palavras poéticas que foram amadas retornam, como uma restituição de amor”⁹⁹	
4.1.	DICONO, CANTANO, SUSSURRANO, BISBIGLIANO: as vozes que não cessam de ecoar	99
4.2.	O JOGO DA DIGESTÃO E DA TRANSFORMAÇÃO EM <i>VOCI DI TENEBRA AZZURRA</i>	116
5	POESIA, TEATRO E UMA EFETIVA APOSTA NOS RITOS DO DIZER E DO ESCUTAR: “tutto viene a bere a questa fonte sonora, tutto viene abbracciato”¹³⁴	
5.1.	“ESTAR ABERTO DE FORA E DE DENTRO, PORTANTO DE UM A OUTRO, E DE UM NO OUTRO”: nas filigranas da voz e da escuta	134
5.2.	O EROTISMO DE UMA LÍNGUA QUE FLORESCE CONSTANTEMENTE REMOÇADA	140
5.3.	TEMOS FOME DE QUÊ?	156
6	CONSIDERAÇÕES FINAIS	167
	REFERÊNCIAS	173

1 INTRODUÇÃO

Esta dissertação partiu de uma iniciativa centrada no objetivo de esquadrihar questões ligadas ao que o estudo do contexto literário italiano despertou como fascínio: a hospitalidade de manuseios linguísticos que criam condições para o acolhimento de diferentes seres e esferas. Sob tal enfoque, começamos a investigar essa disponibilidade ao outro nas diferentes formas pelas quais se desvela nas escrituras de Giovanni Pascoli (San Mauro di Romagna, 1855 - Bolonha, 1912) e de Mariangela Gualtieri (Cesena, 1951), autores que já haviam despertado a nossa atenção por construírem uma poética em que o diálogo com o outro adquire centralidade.

Ambos os poetas tecem uma linguagem que, marcada seja pelas fragmentações da memória, seja por um *não* saber, se mostra aberta a contingências, a sons e símbolos que, mais do que dizer, conclamam à escuta do que sugerem. É mediante essa postura que os dois escritores desenvolvem composições nas quais, para além de uma complexa amálgama vocal procedente da natureza — dos ecos de suas águas, de seus pássaros e de suas plantas —, reverberam as “vozes de escuridão azul” (*voci di tenebra azzurra*), aludidas, pela primeira vez, ao final do poema pascoliano “La mia sera” (1900).

Nesse texto, incluído, na coletânea *Myricae* — em edições já ampliadas da obra, datada de 1891 — e, posteriormente, em *Canti di Castelvecchio* (1903), o eu lírico é acalentado pelas vozes referidas, as quais o convidam à dissolução de si para estar com os seus amados mortos. Interessa-nos o fato de que essas mesmas vozes retornam, no século XXI, em uma peça de Gualtieri, que intitula. Nessa obra — dividida, basicamente, em três monólogos — um sujeito andrógino, tentando vislumbrar alternativas que possam reconduzir a humanidade a uma situação de equilíbrio e união, dialoga com as vozes de escuridão azul.

Ao ressoarem, nesse novo contexto, elas continuam indicando ao eu poético um caminho de superação da angústia existencial pelo acolhimento do outro, embora tenham seus ecos ampliados na dialética relacional que entrelaça os dois poetas romagnoli. Considerando essa dialética, passamos a desenvolver nossa pesquisa com base na seguinte pergunta norteadora: em qual direção se tangenciam as poéticas de Pascoli e Gualtieri e como atuam, nesse tangenciamento, as vozes de escuridão azul?

A fim de sondar esses aspectos, adotamos uma metodologia qualitativa, bibliográfica e exploratória, mobilizando um arcabouço teórico que, sustentado por bases filosóficas e crítico-literárias, possibilitou a discussão de conceitos que foram se revelando pertinentes ao longo da investigação, como negatividade, vazio, voz, escuta, som e presença. Na seção que

designamos *Prólogo*, esses conceitos são introduzidos no cerne de reflexões sobre o que entendemos por linguagem e poesia. No intuito de pensá-las, recorreremos à produção ensaística pascoliana e gualtieriana, bem como, especialmente, a Giorgio Agamben (2006) e a Maurice Blanchot (1997; 2005; 2011) — a partir dos quais atestamos a potência negativa que marca o campo linguageiro.

Incapaz de absorver e de representar plenamente os elementos que referencia, a linguagem exhibe a força do “não” saber e do “não” dizer em absoluto, colocando-nos diante de um enorme vazio. Apesar de poder originar um grave ceticismo quanto ao suposto poder revelador das palavras, esse vazio é manejado pela literatura e nela encarado como um espaço de contingências e ressonâncias. Nele, a língua se liberta do fascismo que a obriga à fala e à significação (Barthes, 2013), deixando-se ocupar pelo silêncio e por aquilo que dele advém: possibilidades de escuta e de produzir algo para além do sentido.

No primeiro capítulo — *Por uma arte da escavação e da lacuna: “la forza somma del non fare del non dire del non avere del non sapere”* — o distanciamento dessa urgência em transmitir ideias claras por meio da linguagem é explorado como um ponto de interseção entre as obras de Pascoli e Gualtieri. Enquanto a poeta de Cesena reflete, em suas composições, a crise da linguagem que marca o século XX, abraçando a negatividade inerente à língua como forma de acolher o mistério da existência, o escritor de San Mauro se utiliza de “palavras que velam e, portanto, obscurecem seu significado” (Pascoli, 1914) para também entregar-se a esse mistério.

Tais palavras, estranhas ao uso comum — assim como a admissão do negativo enquanto força criativa, na obra gualtieriana — permitem a exploração do que foge a uma linguagem pragmática, em que o objetivo de comunicar se faz preponderante. Nos textos de ambos os poetas italianos, o afastamento dessa linguagem é o que dá lugar à experimentação e à descoberta do que ultrapassa os domínios da semântica: ritmos, balbucios, termos dialetais — cuja compreensão imediata é restrita a determinadas comunidades —, onomatopeias, essa linguagem e vozes que, obscuras em seu presumido significado, evidenciam, principalmente, a sua materialidade sonora.

A ênfase que se atribui a essa materialidade corresponde a outro ponto de contato entre os escritores analisados, que frequentemente priorizam impactos causados pelo som, em detrimento de efeitos de sentido. Suas composições acabam constituindo caixas de ressonância onde ecoam diferentes ruídos e vozes, em meio às quais sublinhamos aquelas “de escuridão azul”.

No segundo capítulo — *O original que nasce de uma (des)apropriação: “porque as palavras poéticas que foram amadas retornam, como uma restituição de amor”* — essas vozes ganham destaque por meio de uma análise do poema “La mia sera” e da peça *Voci di tenebra azzurra*. Além de trazer à tona outros textos para abordar os temas da voz, do som e da escuta — pensados, teoricamente, sob pressupostos de Paul Zumthor (2007; 2018) e Jean Luc-Nancy (2013) —, essa análise revelou um jogo de influências na interação entre Pascoli e Gualtieri.

Os fenômenos de apropriação e transformação envolvidos nesse jogo, conduziram-nos, por sua vez, a considerações de Julia Kristeva (2005), Paul Valéry (1991; 2003), Sandra Nitrini (1997) e Patricia Peterle (2023), entre outros, sobre a engrenagem digestiva da literatura — comumente traduzida pelo conceito de intertextualidade. Finalmente, ponderações sobre os possíveis liames entre os poetas italianos continuam a enfocar a voz e o som, porém começam a dar relevo a algumas diferenças no modo como os escritores romagnoli investem nesses elementos.

No terceiro capítulo — *Poesia, teatro e uma efetiva aposta nos ritos do dizer e do escutar: “tutto viene a bere a questa fonte sonora, tutto viene abbracciato”* —, buscamos demonstrar que tanto o poeta de San Mauro quanto o poeta de Cesena usam do sonoro não necessariamente para produzir sentido, mas para produzir presença. Segundo Hans Ulrich Gumbrecht (2010), a produção de presença remete a “todos os tipos de eventos e processos nos quais se inicia ou se intensifica o impacto dos objetos presentes sobre corpos humanos” (p. 13).

Em Pascoli, essa produção ocorre por uma urdidura poética que, ao privilegiar a musicalidade da poesia, aciona os sentidos físicos — sobretudo a audição. Em Gualtieri, essa experiência sensorial acaba sendo enriquecida pela performance, na oralidade da esfera teatral. No ambiente da encenação, o corpo da poeta-atriz se projeta nos espectadores por intermédio da palavra vocalizada, que chama outros corpos à escuta. Apesar das diferentes maneiras pelas quais se realiza, esse engajamento corporal — vinculado ao que designamos por “erotismo da língua” — é motivado pelas obras dos dois escritores comparados, fortalecendo a sua aproximação.

Haja vista que, tanto na obra gualtieriana quanto na obra pascoliana, esse engajamento tem a ver com a dimensão do som, procuramos concepções que valorizam a sua relevância na urdidura literária, quais aquelas desenvolvidas pela performer Livia Piccolo (2013) e pela slammer Luiza Sousa Romão (2022). Como uma alternativa ao prisma ocidental, que enaltece a hermenêutica, a metafísica e, portanto, os domínios do sentido, essas concepções — em

paralelo com aquelas assumidas pelos próprios poetas romagnoli — acabam estendendo a nossa orelha poético-filosófica para aquilo que “se eleva sobretudo no acento, no tom, no timbre, na ressonância e no ruído” (Nancy, 2013, p. 161).

É essa “extensão da orelha” mencionada por Nancy que nos permite, enfim, acolher os ecos das vozes de escuridão azul, em meio a outros que se dão na trama poética de Pascoli e Gualtieri. Oscilando entre ditos e não ditos, suas obras abrem margem para o silêncio e para a escuta, exibindo um campo de contingências que se estende ao outro, ao que está por vir e até mesmo àquilo que já não está mais aqui. Essa disponibilidade ao que transcende ao eu aponta para uma das impactantes mudanças empreendidas no horizonte poético do século anterior, quando o falar na primeira pessoa — que, conforme Faccio (2020), “caracteriza uma das mais antigas e longevas definições da poesia como gênero” (p. 21) — é colocado em xeque.

Nesse contexto, configura-se um espaço cada vez mais receptivo a outras vozes e a outras perspectivas diante do mundo, o que, em alguma medida, se desloca para o âmago de muitos estudos em literatura italiana. Entre eles, merecem realce, por exemplo, o trabalho de Faccio (2020)¹ sobre a obra de Enrico Testa — na qual a relação com o outro é tida como eixo fundamental — e aquele em que a professora Elena Santi (2019)² se propôs a investigar — em meio a outros aspectos — o contato com seres preservados pelas vias da memória nos poemas de Giovanni Raboni.

Objetivando a continuidade de pesquisas nesse sentido, edificamos o percurso desta dissertação. Nela, a escolha de Pascoli e Gualtieri se justifica pela necessidade de concorrer para o avanço dos estudos de literatura italiana no Brasil e por um interesse em mapear as repercussões de uma produção que, não obstante já tenha sido exaustivamente abarcada pela crítica literária na Itália — a produção do artista romagnolo —, sinaliza percursos ainda pouco sondados no cenário brasileiro e de significativa projeção na obra de uma das figuras femininas mais relevantes da poesia italiana contemporânea.

Cabe salientar que tal projeção é reconhecida até mesmo por Gualtieri em uma entrevista concedida às organizadoras do livro *Vozes* (2017), na qual Pascoli é citado tanto entre os poetas que operam em sua escritura quanto na descrição da “beleza ainda nova e antiga” que a autora entrevê no trabalho de seus conterrâneos — sendo recuperada em suas composições. Ademais — como já antecipamos — Gualtieri afirma sua ligação com o autor

¹ Cf. FACCIO, Luiza. *O contato com o outro na poesia de Enrico Testa*. 2020. Dissertação (mestrado) — Centro de Comunicação e Expressão, Universidade Federal de Santa Catarina, 2020.

² Cf. SANTI, Elena. *Movimenti nella poesia di Giovanni Raboni*. 2019. Tese (Doutorado em Literatura) — Centro de Comunicação e Expressão, Universidade Federal de Santa Catarina, 2019.

de *Canti* em *Voci di tenebra azzurra* (2014), ao retomar, através do próprio título, o conceito pascoliano que, em “La mia sera” (Pascoli, 2006), vem indicado pela expressão “vozes de escuridão azul” (p. 288).

Em torno do propósito de explorar os múltiplos ecos dessas vozes, de suprir a exígua verificação dos liames entre as escrituras apresentadas e de analisar a dimensão ética que essas desnudam mediante a escuta de outros seres e de outras habitações possíveis, atesta-se o valor da pesquisa tencionada no âmbito dos estudos literários. Outrossim, esse valor se alicerça na pretensão de fomentar o acesso dos brasileiros à poesia italiana — conferindo maior visibilidade aos poetas assinalados — e de contribuir para reflexões sobre a capacidade que a escrita poética tem de se fazer caixa de ressonância para a confluência de diversas vozes, gerando espaços de acolhimento que figuram especialmente interessantes no atual realce que se atribui ao tema literatura e alteridades.

2 PRÓLOGO: esboço de reflexões teóricas

Para começar o diálogo que esta dissertação pretende estabelecer com o leitor, reunimos algumas considerações teóricas no que denominamos *Prólogo*. Essa seção nos oferece a possibilidade de esboçar reflexões que julgamos fundamentais para as análises desenvolvidas ao longo do trabalho, como ponderações ligadas ao que entendemos por literatura e por linguagem. Com o intuito de introduzir tais ponderações, destacamos, inicialmente, questões levantadas pela obra *A linguagem e a morte: um seminário sobre o lugar da negatividade* (2006).

Nesse texto, originado em um seminário apresentado por Giorgio Agamben, o filósofo contemporâneo aponta para caminhos mediante os quais podemos entrever — como o próprio título da obra já indica — uma profunda ligação entre morte e linguagem. Conduzindo-nos por linhas de raciocínio que aos poucos desvelam uma verdadeira indissociabilidade entre esses elementos, o pensador italiano resgata, entre outras, ideias sinalizadas por Martin Heidegger, o qual, por sua vez, permite-nos contemplar aquela indissociabilidade a partir do que representa pela noção de “Ser”.

Seguindo um pensamento que se mostra relevante no cerne dos pressupostos teóricos desta dissertação, podemos conceber o “Ser” como uma espécie de substância que ocupa espaço no mundo (Gumbrecht, 2010). Sua condição existencial é identificada como condição de “ser-para-fim”, o que, segundo o discurso agambeniano, pode ser apreendido quando, em *Ser e o tempo* (1927), Heidegger delineia a perspectiva de que a experiência do Ser configura-se enquanto experiência do ser para a morte.

Sob a ótica do alemão, vivenciar esta última nos seria algo intrínseco e constantemente elaborado por intermédio de uma antecipação da sua possibilidade, isto é, a partir da “possibilidade da impossibilidade da existência em geral” (Agamben, 2006, p. 13). Essa relação com a morte, contudo, não é contemplada como um evento isolado na constituição do Ser, estando atrelada a outro aspecto da experiência existencial: a linguagem.

O filósofo italiano esclarece, nesse sentido, que o “ser-no-mundo” — uma manifestação do Ser especificamente humana e designada pelo termo heideggeriano “Daisen” —, é caracterizado por uma abertura que não só o expõe à iminente finitude, mas também o torna receptivo ao fenômeno linguageiro. Se, por um lado, esse espaço aberto indetermina o Ser — que, na visão do intelectual de Messkirch, não é, pois *está sendo* —, instaura, por outro, um campo dinâmico de contingências que penetra a linguagem e lhe impede uma natureza absoluta.

Diante dessas ponderações, interessa-nos ressaltar que as ideias e as menções articuladas no seminário de Agamben (2006) convidam-nos à reflexão de que pensar a existência é pensar a potência de uma negatividade: sujeitos a uma abertura, o Ser e a linguagem podem ser contemplados como um *não ser* cabalmente, como um negativo que, como vimos, soma-se ao da morte. A fim de continuar a mirá-la sob um prisma ontológico e em seu vínculo com os nossos instrumentos simbólicos, recorreremos a Maurice Blanchot.

Outra importante referência para Giorgio Agamben, o filósofo francês, talvez por influência do trágico cenário fixado nos campos de Auschwitz, também admite a inviabilidade de se dimensionar a vida sem o pensamento do fim. Como expressar esse pensamento, entretanto, se a linguagem, nosso principal meio representativo, aniquila o ser daquilo que nomeia, revelando uma potência de negatividade?

Segundo Blanchot (1997), a palavra, ao ser enunciada, não exprime o elemento que designa, mas sim a sua ausência, exercendo uma força destrutiva que, por sua vez, traça o fio a partir do qual linguagem e morte se imbricam. Podemos obtemperar que aquela se encontra em uma íntima relação com esta a partir do momento em que nomeia a própria morte sobre a qual se alicerça a existência do nomeado, em sua condição de ser-para-o-fim (Dantas; Pinezi, 2013).

Com efeito, se os elementos a que nos referimos, por meio da linguagem, não fossem capazes de morrer, não seria possível cumprir o “assassinato” que é empreendido pelo léxico. Tal assassinio funciona como uma “advertência de que a morte está, neste exato momento, solta no mundo” (Blanchot, 1997, p. 311-312) e de que se manifesta entre o enunciador e o enunciado como uma distância, a qual, ao mesmo tempo em que os separa, impede-os de estar separados, fundando as bases de todo entendimento.

Como acessar essas bases, todavia, e elucubrar um pensamento acerca da morte se o vocábulo “morte” não nos permite refletir sobre o que indica; se, ao sinalizá-la, sinaliza exatamente a sua falta, a sua negatividade (a negatividade de uma negatividade, portanto), a duplicação do nada a se conjecturar? Não obstante a impotência que tal questionamento escancara, ainda assim a concepção da morte seria determinante para se dimensionar o ser humano e a sua linguagem, uma vez que, conforme Blanchot (1997), somente ela “me permite agarrar o que quero alcançar; nas palavras, ela é a única possibilidade de seus sentidos. Sem a morte, tudo desmoronaria no absurdo e no nada” (p. 324). Coloca-se, então, um questionamento sobre como atingir tal conceito escorregadio, considerando a precisão de se captar os seus deslizamentos inerentes.

Uma possível resposta tem a ver com a ótica de que seria viável tangenciá-lo por meio da literatura. Em *Un poeta di lingua morta* (1914), a morte é vislumbrada por Giovanni Pascoli como um espaço onde, embora quase tudo esteja destruído, a poesia permanece. Nesse contexto, a morte é encarada como uma potência oculta que, propagando “ruína e esmagamento”, constantemente ameaça a história, a luz e a alegria de que a vida precisa, elementos que, no entanto, sempre podem ser encontrados na esfera poética.

No ensaio referido, portanto, a morte é vista como uma força com a qual o ser humano luta a fim de evitar perdas e recuperar o que já foi perdido, recorrendo, para isso, à poesia. É a linguagem poética — objeto de análise do texto — aquilo que permite “ressuscitar belezas mortas”. Assim, a morte é contemplada como um lugar que não só é enfrentado pelo poético, mas que também o nutre.

Não nos restringimos, porém, a usar a poesia para entrever a evasiva concepção desse lugar, pois a literatura, em geral, esboça caminhos que nos direcionam para essa possibilidade. O âmbito literário nos dá a chance de flertar com ideias que, como a da morte, são fugidias, já que, nesse âmbito, existiria lugar para a expressão de uma palavra que, diferentemente daquela voltada para o pragmatismo da comunicação diária, tem como referente não um objeto do mundo ou um significado, mas “o próprio espaço em que é elaborada a sua arquitetura textual” (Pimentel, 2013, p. 236).

A esse respeito, esclarece-nos Blanchot (1997) que a literatura se refere a si mesma, configurando uma medialidade em que simplesmente “é”, sem pretensões de significar. Assim, “no contexto literário, a linguagem não se demora na impossibilidade de a palavra ser o referente fidedigno do ser ou da coisa, ela inverte o jogo linguístico, pois se detém na ausência que une o ser/coisa à palavra” (Pimentel, 2013, p. 237).

Podemos expandir essa reflexão para um pensamento sobre a linguagem em sua amplitude, não apenas em contextos literários, uma vez que ela não comunica, em si mesmos, um ser ou uma coisa, mas o que esses elementos comunicam em um campo expressivo. Essa ótica, desenvolvida por Walter Benjamin em “Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem humana” (2018), leva-nos a compreender a linguagem como a comunicação não de um conteúdo, e sim do que há de comunicável nos corpos existentes: trata-se, pois, da comunicação de uma comunicabilidade. Essa definição evoca um entrelugar — aquela ausência que une o ser/coisa à palavra —, um espaço onde os sentidos não são estabelecidos, podendo inclusive oscilar entre “o expresso e o exprimível, de um lado, e o inexprimível e o inexpresso, do outro” (Benjamin, 2018, p. 15).

Nesta dissertação, elevamos esse entrelugar a um patamar conceitual, associando-o a uma espécie de vazio que abre margem para um fluxo de contingências, para alternativas que podem se identificar até mesmo com o não-comunicável. No mesmo ensaio a que fizemos referência, Benjamin corrobora a possibilidade de a arte se fazer enquanto símbolo deste (do não-comunicável) e, nesse sentido, ressaltamos, a princípio, a arte literária.

Afirmando-nos, exclusivamente, que “é”, e nada além, como estávamos dizendo, a literatura não se sujeita a exprimir algo mais, de modo que, se a constrangermos a fazê-lo, descobriremos que ela nada exprime (Blanchot, 1997); “ela é antes aquilo que não se descobre, não se verifica e não se justifica jamais diretamente, aquilo de que só nos aproximamos desviando-nos, que só se capta indo para além dela” (Blanchot, 2005, p. 293).

Dessa maneira, ao colocar-se em uma negatividade, em um entrelugar onde sentidos *não* estão fixados, a linguagem literária viabiliza uma enxurrada de noções indecisas, instáveis e inescrutáveis. É por isso que, entre outras coisas, ela nos faculta divisar conceitos escapadiços, como o da morte. Trata-se, em todos os casos, de um operar sobre o que a palavra tem de fugaz, sobre o que não configura referência direta às coisas do mundo e que nos aproxima ora do silêncio, ora do que pode ser legitimado para além da razão.

Em *Un poeta di lingua morta* (1914), essas questões são ponderadas especialmente no campo da poesia, sobretudo no seguinte fragmento:

Eu sinto que poesia e religião são uma só coisa, e que, assim como a religião, também precisa de recolhimento, mistério, silêncio, além de palavras que velam e, portanto, obscurecem seu significado — palavras, quero dizer, estranhas ao uso corrente — a poesia: a qual, aliás, mesmo no vernáculo, nunca usou e ainda não usa a língua, nem os modos, nem o ritmo habituais (Pascoli, 1914, tradução nossa).³

Nesse trecho do ensaio, Pascoli deixa claro o seu sentimento de que a poesia não se adequa à linguagem comum porque necessita de algo que ultrapassa o significado, tangenciando a ordem do enigma e até mesmo o que não pode ser dito. Essa impressão dialoga com o ponto de vista benjaminiano de que “conferir o poder da linguagem” representa mais do que “fazer com que ela possa falar” (Benjamin, 2018, p. 23). Assim, não obstante a sede de transpor os elementos para um nível semântico, podemos admiti-los em si mesmos, sem que precisem necessariamente ser forçados a produzir um sentido fora de sua substância.

³ “Io sento che poesia e religione sono una cosa, e che come la religione ha bisogno del raccoglimento e del mistero e del silenzio e delle parole che velano e perciò incupiscono il loro significato, delle parole, intendo, estranee all’uso presente, così ne ha bisogno la poesia: la quale, del resto, anche in volgare, non usò mai e non usa ancora nè la lingua nè i modi nè il ritmo abituali” (Pascoli, 1914).

Em nossa pesquisa, essa substância assume um papel fundamental, já que, tanto na obra de Pascoli quanto na de Gualtieri, a importância do significado não raro cede lugar à relevância das palavras em sua materialidade sonora. Diante dessa constatação, sugerimos um percurso de enaltecimento da “presença”, conceito que adotamos com base na leitura do volume *Produção de Presença: o que o sentido não consegue transmitir* (2010).

Nesse livro, Hans Ulrich Gumbrecht define “presença” como uma “relação espacial com o mundo e seus objetos” (Gumbrecht, 2010, p. 13). Conceber essa relação espacial exige considerar a substância dos elementos que se nos apresentam, visto que é justamente por sua dimensão substancial que eles ocupam espaço. Ao fazê-lo, tais elementos podem se movimentar e afetar outros corpos, produzindo presença. Assim, o conceito de “produção de presença” abordado pelo professor alemão também se mostra crucial, designando “todos os tipos de eventos e processos nos quais se inicia ou se intensifica o impacto dos objetos presentes sobre corpos humanos” (Gumbrecht, 2010, p. 13)

Ao reconhecermos o valor desse fenômeno seja nas composições de Giovanni Pascoli, seja nos poemas de Mariangela Gualtieri, temos, entre outros propósitos, o objetivo de nos aprofundarmos na maneira como essas obras produzem presença. Como buscaremos evidenciar, principalmente no terceiro capítulo, ambos os escritores conseguem ampliar os efeitos das palavras sobre os corpos de quem a lê ou escuta ao explorarem muito mais do que os seus presumidos significados. Na realidade, os leitores/espectadores são impactados sobretudo pelas sonoridades dos itens lexicais e, a esse respeito, interessa-nos o fato de que os dois autores compreendem a dimensão poética em uma associação com o som.

Ainda em “Un poeta di lingua morta” (1914), Pascoli constrói a imagem de que a poesia “puxa brevemente as cordas da harpa com seus dedos”, ressoando “um tilintar distante e fraco” como músicas de que devemos nos aproximar para ouvir. A ideia de que a poesia precisa ser ouvida também é destacada em *Il fanciullino* (1897), obra na qual, refletindo sobre a arte, o poeta de San Mauro a associa à escuta de um “menininho” que ecoa dentro de nós. Sua ressonância é aproximada da “tênue vibração de um sino” (Pascoli, 2015, p. 9) que o poeta deve captar, uma vez que o sentimento poético advém do que esse “menininho” representa: da dimensão “infantil” que nos instiga à curiosidade de olhar e de escutar com atenção o que se coloca ao nosso redor.

Esse modo de encarar o sentimento poético em sua conexão com um ser “fanciullo” [criança] é, de alguma forma, retomado por Pascoli a partir do *Zibaldone di Pensieri* (1817-1832), de Giacomo Leopardi. Nesse diário de pensamentos desordenados, o escritor recanatese também insinua uma ligação entre a poesia e o interesse do infante pelo que o

circunda, sugerindo que o poeta não deve fazer outra coisa senão ver e escutar (Peterle, 2015). Conforme indica Patricia Peterle (2015) no posfácio da versão traduzida de *Il fanciullino* (1897), essa obra dialoga com a perspectiva leopardiana ao relacionar a arte poética ao mundo dos sentidos, ao que se colhe, principalmente, pela escuta.

Ao longo desta dissertação, buscaremos explorar o ponto de vista desse clássico texto pascoliano; neste momento, entretanto, limitamo-nos a referenciá-lo para evidenciar uma visão compartilhada pelo escritor romagnolo e Mariangela Gualtieri, que também vincula a poesia a um engajamento sensorial, enfatizando, sobretudo, a dimensão sonora que ela traz à tona. Defendendo que o poético abala os sentidos daqueles que o testemunham, especialmente por meio de sua substância fônica, a autora revela, em *L'incanto fonico* (2022) — obra ensaística de grande relevância em nossa pesquisa —, que “a poesia pede libertação dos vínculos semânticos, pede por se fazer viva voz, quer ser tocada, ou cantada, assim como cada partitura musical, até chegar àquilo que Amélia Rosselli chamava “o encanto fônico” (Gualtieri, 2022).

Na produção da poeta de Cesena, esse encanto é proporcionado não só pela matéria acústica das palavras, mas também pela sua vocalização na esfera teatral. Para a escritora, atriz e dramaturga, o poético deve continuamente resgatar as suas origens nos textos cantados, as quais, com o advento da filosofia platônica no Ocidente, foram paulatinamente esquecidas.

Essa negligência pode ser esclarecida pelo fato de que a filosofia mencionada promoveu uma cisão entre *logos* — compreendido como espaço da razão e do discurso articulado — e *phoné* — termo que abrange as singularidades do sonoro e sua dimensão sensível. Tal separação influenciou a maneira como a poesia é percebida: mais como construção racional do que como experiência acústica e sensorial. Cabe-nos, aqui, problematizar essa percepção, uma vez que, no modo como operam as poéticas de Pascoli e Gualtieri, o nível sonoro ganha destaque.

O próprio diálogo estabelecido entre esses autores por meio da obra *Voci di tenebra azzurra* (2014) realça a importância do som, já que, nessa peça, vozes pascolianas são ouvidas e têm suas reverberações alargadas por meio de uma aposta na performance e na palavra dita. Ademais, vale acrescentar que as sonoridades também ocupam um lugar central na produção de presença que as composições desses escritores realizam, haja vista que, estando relacionadas a “um sentido privilegiado, o primeiro a despertar no feto” (2018, p. 86) — a audição —, essas sonoridades exibem, por excelência, a capacidade de penetrar espaços e corpos.

Começamos a insistir na questão da presença porque, como estávamos argumentando, a linguagem, especialmente (mas não apenas) a literária, constrói-se no entrelugar da comunicação de uma comunicabilidade. Esse campo medial, por sua vez, é aberto a sentidos que não se fixam e até mesmo ao que não pode ser expresso pelas vias do léxico e da razão. Embora sejam essas vias exaltadas na cultura ocidental — dado o seu paradigma vinculado à escrita e à consagração platônica do *logos* —, não constituem itinerários únicos; muito pelo contrário.

Se considerarmos a experiência estética sob a ótica de Gumbrecht (2010), por exemplo, veremos que excede rotas puramente semânticas ao oscilar entre “efeitos de presença” e “efeitos de sentido”. No entanto, o Ocidente contemporâneo revela um apreço quase que exclusivo por estes últimos, mostrando a tendência “de abandonar, e até esquecer, a possibilidade de uma relação com o mundo fundada na presença” (Gumbrecht, 2010, p. 15). Sobre essa inclinação, as explanações gumbrechtianas elucidam, que, no universo cultural referido, as condições de produção do conhecimento costumam privilegiar “uma perspectiva do mundo que pretende sempre “ir além” (ou ficar “aquém”) daquilo que é físico”, (Gumbrecht, 2010, p. 14), o que se relaciona a uma configuração de autorreferência instaurada pela consciência renascentista.

Diferentemente da autorreferência medieval, em que os indivíduos se percebiam como partes integradas ao todo circundante — reconhecendo-se como elementos da Criação divina em harmonia com o seu entorno —, no Renascimento, ocorre uma mudança significativa: eles não só passam a se ver na condição de figuras excêntricas ao mundo, mas também a enxergá-lo como mera superfície material a ser observada e interpretada. A fim de clarificar as mudanças advindas desse novo ponto de vista, Gumbrecht o sintetiza nos seguintes termos:

De modo muito esquemático, essa nova visão moderna, em que a cultura ocidental começa, ao longo de séculos, a redefinir a relação entre a humanidade e o mundo, pode ser descrita como uma interseção de dois eixos. Um eixo horizontal coloca em oposição o sujeito, observador excêntrico e incorpóreo, e o mundo, um conjunto de objetos puramente materiais, que inclui o corpo humano. O eixo vertical será, portanto, o ato de interpretar o mundo, por meio do qual o sujeito penetra na superfície do mundo para extrair dele conhecimento e verdade, um sentido subjacente (Gumbrecht, 2010, p. 50).

No eixo horizontal dessa forma específica de interação com o espaço e com os seus constituintes, encontramos a origem, portanto, da lógica binária inerente ao “paradigma sujeito/objeto”, uma estrutura que propõe a dicotomização entre “espiritual” e “material”. Se, na Idade Média Cristã, aceitava-se a indissolubilidade do espírito e da matéria — o que se

reforçava inclusive pela crença na ressurreição dos mortos —, na epistemologia renascentista, o ser humano é conectado ao espírito — sendo entendido como uma entidade intelectual e incorpórea —, enquanto o restante das coisas e dos seres existentes é ligado à matéria.

Segundo a explanação sobre o eixo vertical da visão moderna enfocada, dessa matéria deve ser captado o seu sentido mais profundo — acredita-se que ele exista. Desse modo, nada basta em sua substância: os indivíduos são considerados exclusivamente em virtude de suas faculdades cognitivas, que lhes permitem observar e interpretar. Por outro lado, o que lhes é alheio deve ser contemplado somente pelo que é coagido a significar. É com base nesse prisma, que, conforme Gumbrecht, as Humanidades e as Artes foram acometidas por uma tradição que preconiza a hermenêutica e a Metafísica, associada pelo autor “a uma atitude, quer cotidiana, quer acadêmica, que atribui ao sentido dos fenômenos um valor mais elevado do que à sua presença material” (Gumbrecht, 2010, p. 14).

À suposta universalidade dessa atitude no Ocidente e à assimetria que ela firma entre substância e significado, o professor de Wuerzburg sugere como alternativa conceitos como “materialidade”, “não hermenêutico” e “presença” (Gumbrecht, 2010, p. 21-22). Abarcá-los, hoje, seria urgente, já que, como alerta Jean-Luc Nancy, em *The Birth to Presence* (1994), “Chega um momento em que só se pode sentir raiva, uma raiva absoluta, contra tantos discursos, tantos textos que não têm outro objetivo senão fazer um pouco mais de sentido, ou refazer ou aperfeiçoar delicadas obras de significação” (*apud* Gumbrecht, 2010, p. 81).

Em prol de um mapeamento semântico — que, pelo menos nos caminhos incertos da linguagem, escancara sua fragilidade — estivemos (e estamos) tão obstinados a fetichizar o anseio por ir além da dita “substância” que nos deparamos com a saturação de nossa própria sede. Nos domínios do simbólico — onde impera aquele entrelugar da comunicabilidade —, era de se esperar que isso acontecesse, na medida em que a procura pelo sentido escancarou, na verdade, a frequente impossibilidade de sua determinação.

Neste capítulo, começamos a explorar o que advém dessa frequente impossibilidade: o impedimento de agarrar as coisas do mundo pela palavra — que mata o que nomeia — e, em tons mais gerais, pela linguagem, a qual não comunica os elementos em si, mas o que eles têm de comunicável e de não-comunicável. Em outros termos, a linguagem não comunica as coisas, mas a própria esfera da comunicação, voltando-se, no limite, para si mesma.

Diante de um impasse, portanto, que nos deixa de mãos vazias na dimensão do significado, somos instigados a refletir sobre as possibilidades emergentes do próprio vazio. Entre elas, cogitamos alternativas desvinculadas de valores estritamente semânticos, que, nas

poéticas de Pascoli e Gualtieri, nascem do sonoro e — no contexto da obra gualtieriana — também da performance.

Nessa perspectiva, o vazio de que falamos é encarado como potência. Entendido como um lugar de ventilação em que circulam sentidos “por vir”, esse espaço lacunoso consiste em “cavidade de ressonância sem término” (Ottonieri, 2017, p. 347) — semelhante àquele mencionado por Tommaso Ottonieri, quando comenta, em entrevista às organizadoras do livro *Vozes* (2017), o “lirismo do descontínuo” que resvala sobre sua escritura.

Sob esse prisma, o vazio adquire vital importância. Podemos dizer até mesmo que ele abre margem para o acontecimento da poesia; afinal,

a poesia acontece. Acontece em certo ponto que se para de apanhar a palavra e ao invés se é apanhado pela palavra. Não é uma escolha consciente, voluntária, pelo contrário, é um dom que é colocado em suas mãos quando, no entanto, estamos vazios, claramente, à espera (Gualtieri, 2017, p. 188).

A partir dessa afirmação de Mariangela Gualtieri, o vazio pode ser admitido como circunstância que oportuniza o acontecimento poético, acontecimento esse que irrompe somente quando, deixando de querer controlar a palavra, aceitamos a contingência de sermos arrebatados por ela. Logo, a poesia eclode em um cenário de descontrole, sendo esse considerado inclusive por outros poetas.

Em *Che cos'è la poesia?* (1988), Jacques Derrida declara que “não há poema sem acidente” (Derrida, 2001, p. 115). Nesse ensaio, o filósofo franco-magrebino associa o poema à figura de um ouriço, que, “sentindo o perigo na estrada”, põe-se em bola e “expõe-se ao acidente”. De igual modo, o poema se sujeita à exposição similar e também

pode enrolar-se em bola, mas ainda assim para virar seus signos agudos para fora. Sem dúvida, ele pode refletir a língua ou dizer a poesia, mas ele nunca se refere a si mesmo, ele nunca se move como essas máquinas portadoras da morte. Seu acontecimento sempre interrompe ou desvia o saber absoluto, o ser junto de si em autotelia (Derrida, 2001, p. 116).

Reforçando o poder desviante da palavra literária, as noções apresentadas por Derrida nos proporcionam, então, rematar o que versávamos da seguinte maneira: em um espaço demarcado pelo que ora designamos “vazio”, uma espécie de descontrole permite ao poema expor-se e acontecer como acidente; esse acontecimento, por sua vez, já mencionado por Gualtieri, é, no trecho acima, esclarecido sob a condição de uma abertura ao fora, ao outro, opondo-se a qualquer forma de centralização — seja ou não semântica.

Interessa-nos destacar essa linha de pensamento porque, com ela, retomamos a ótica pela qual contemplamos a literatura, a palavra, a linguagem: não como elementos que trazem consigo sentidos a serem decifrados, mas como a comunicação de uma comunicabilidade, como uma fenda que, não estando preenchida por acepções quaisquer, mostra-se continuamente disponível — ao outro, ao indizível e ao que ainda pode estar por vir. Como elucidada Danielle Magalhães, em sua leitura de Derrida, “a assinatura e o nome não passam de rasuras, riscos, aberturas, envios a outros nomes, diferenciando-se das ‘máquinas portadoras da morte’ que não apontam para o outro, apenas para o si-mesmo” (Magalhães, 2021, p. 74).

Levando em conta essa visão, salientamos que, no trabalho com a linguagem, os significados não existem previamente, e, mais do que buscá-los, interessam as possibilidades e os envios que provêm de sua indeterminação. Desse modo, assim como frisou Gualtieri, a esfera languageira solicita que estejamos à espera, à espreita, de mãos vazias para que um acontecimento tenha lugar.

Haja vista o que trouxemos sobre acontecimento, convém aproximá-lo das culturas de presença, uma vez que nelas, segundo Gumbrecht (2010), o conhecimento só é tido como legítimo não “se tiver sido produzido por um sujeito no ato de interpretar o mundo”, mas “se for conhecimento tipicamente revelado” (p. 107) — ou seja, caso simplesmente aconteça. Ele não se manifesta, pois, como resultado de um processo lógico, mas “se apresenta à nossa frente [...] sem requerer a interpretação como transformação em sentido” (Gumbrecht, 2010, p. 107-108), aparece.

A respeito do vínculo que o filósofo Martin Heidegger sinaliza entre aparência e presença, o autor do livro em que nos baseamos para discorrer sobre este último conceito declara: “o que quer que ‘apareça’ está ‘presente’ porque se oferece aos sentidos do ser humano” (Gumbrecht, 2010, p. 88) e, nesse oferecimento, produz uma consciência das limitações do controle desse ser sobre o que diante dele se desnuda. No que tange a essas limitações, cabe-nos mencionar uma observação feita por Jean-Luc Nancy — também indicada por Gumbrecht — sobre o caráter efêmero da presença.

Assim como a palavra poética, a presença, na visão do filósofo francês, não pode ser agarrada. Trata-se de algo súbito, evanescente, cujo acontecimento é marcado por uma revelação e pelo duplo movimento que a envolve em paralelo com uma ocultação. Esse movimento, por sua vez, facultá-nos acentuar os liames demarcados pela obra gumbrechtiana entre a presença e o Ser heideggeriano.

Antes de esclarecer a aproximação estabelecida entre essas ideias, enfocando o que de fato nos interessa para o vislumbre de novos caminhos na tradição literária ocidental, cabe

destacar que, embora sejam colocados em associação, a presença questiona o Ser em sua dimensão ontológica e essencialista. Ao compreendê-lo como uma “verdade essencial” revelada na e pela linguagem, Heidegger acaba conferindo à interpretação e à significação — isto é, aos processos que geralmente são contemplados em ponderações sobre o uso da palavra — um papel fundamental na busca de acesso ao Ser. Gumbrecht, por outro lado, desloca a ênfase a ele conferida no âmbito da linguagem e do significado para o campo da experiência sensorial atrelado à presença.

Assim como a presença, que se vincula à revelação, àquilo que emerge e ocupa um espaço, o Ser “se sustenta ali, para oferecer uma zona de entrada, uma superfície, um olhar como um oferecer-se para ser olhado (Heidegger, 2000, p. 194 *apud* Gumbrecht, 2010, p. 94). *Aparece*, portanto, movendo-se “ ‘em direção a’ ou ‘contra’ um observador”, colocando-se diante de nós; todavia, antes de ser interpretado, retira-se, oculta-se, já que

o Ser só será Ser fora das redes da semântica e de outras distinções culturais. Para que pudéssemos ter a experiência do Ser, porém, este teria de atravessar o limiar entre, de um lado, uma esfera (que podemos pelo menos imaginar) livre das grelhas de qualquer cultura específica e, de outro, as esferas bem estruturadas das diferentes culturas. Além disso, para ser experimentado, o Ser teria de tornar-se parte de uma cultura. Assim que atravessar esse limiar, porém, deixará de ser, claro, Ser. Por isso a revelação do Ser, no acontecimento da verdade, tem de se perceber a si mesma como um duplo movimento contínuo de vir para diante (em direção ao limiar) e de se retirar (afastando-se do limiar), de revelação e de ocultação (Gumbrecht, 2010, p. 96).

Desse modo, a experiência do Ser delimita uma experiência controversa, pois, ao mesmo tempo em que deve ocorrer no seio de uma atmosfera cultural — como tudo o que é vivenciado pelo humano —, remete ao saboreio daquilo que não pode existir senão fora dessa atmosfera, referindo-se “às coisas do mundo independentemente da (ou anteriormente à) sua interpretação e da sua estruturação por meio de uma rede qualquer de conceitos histórica ou culturalmente específicos” (Gumbrecht, 2010, p. 95). Fugindo a redes conceituais, portanto, a dimensão do Ser é desvinculada de uma linearidade lógica e parece existir como pura indicação, como um chamado a realidades que o pensamento determinado pela lógica da cultura ocidental — em sua obsessão pelo significado —, não é capaz de tangenciar.

Em *A linguagem e a morte*, a dimensão do Ser é mesmo aclarada fora de domínios alçados pela semântica. À luz de “Sobre a questão do Ser” (1955), Agamben destaca que essa dimensão não é estabelecida por um sentido, mas por um co-pertencimento de apelo e escuta, estando relacionada, sob essa ótica, à experiência da Voz.⁴

⁴ Cara a Giorgio Agamben, a questão da voz é retomada em um de seus livros mais recentes (*La voce umana*, 2023). Já em *A linguagem e a morte: um seminário sobre o lugar da negatividade* (2006), o filósofo propõe

Em sua leitura de Heidegger, o filósofo italiano esclarece que, na abertura do Daisen, o que se designa por “Voz da consciência” faz-se ouvir. Ao não dizer nada de que se possa falar, ela constitui uma espécie de sopro: não de um mero som, mas também não ainda de um significado, situando-se em um campo medial que, para Santo Agostinho, representa a experiência amorosa como vontade de saber (Agamben, 2006). Inscreve-se, portanto, naquele entrelugar associado ao que, nesta dissertação, chamamos de “vazio”: uma lacuna onde os sentidos — existindo em um fluxo de possibilidades, e não de forma determinada —, afirmam-se como objetos de desejo.

Nessa esfera, manifesta-se um desejo análogo ao que Danielle de Magalhães (2021) — sublinhando a concepção derridiana de poema como “envio” a alguma coisa — qualifica por meio destes termos: aquilo que “se faz nessa promessa sempre adiada, nessa promessa sempre em falta, sempre em pendência, nesse espaçamento que deixa sempre (a) desejar, transformando a pendência em objeto-causa, transformando o “a” de “a desejar” em objeto-a, objeto causa do desejo” (Magalhães, 2021, p. 58).

Desse modo, podemos afirmar que a Voz da consciência, na lacuna entre som e sentido, permanece indizível para a palavra humana, existindo como um puro “querer-dizer”. Assim, essa Voz conduz o Ser a uma silenciosidade e ao desejo que vem da falta, da promessa sempre adiada de significado. Expondo de outra maneira, parece que, na ausência de sentidos fixos, eles são forjados como objetos perdidos a serem buscados. Ao que tudo indica, esse fenômeno se relaciona com um processo fantasmático semelhante ao deixado como herança para a poesia ocidental moderna pelo cerimonial amoroso da lírica trovadoresca e do *dolce stil novo*.⁵

No livro *Estâncias: a palavra e o fantasma na cultura ocidental* (2012), Agamben declara que um processo fantasmático faz aparecer como perdido um objeto inapreensível, o qual, na esfera da Voz a que fazemos menção, poderia ser representado pelo significado. Sua intangibilidade — aquele “não ainda” que caracteriza o campo medial onde há vontade de

uma distinção fundamental entre “Voz”, enquanto abstração, e “voz”, enquanto materialidade. Em respeito a essa distinção, utilizaremos a letra maiúscula sempre que nos referirmos ao conceito abstrato segundo a perspectiva agambeniana. No entanto, em reflexões específicas sobre as obras de Pascoli e Gualtieri, priorizaremos a letra minúscula. Essa escolha se justifica pelo fato de que, nessas obras, ressoam vozes quase inaudíveis, ligadas àquilo que frequentemente se despreza — como as vozes dos animais — ou mesmo àquilo que se distancia da realidade imediata — como as vozes dos mortos.

⁵ Cf. AGAMBEN, Giorgio. *Estâncias: a palavra e o fantasma na cultura ocidental*. Tradução de Selvino Assmann. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012. Disponível em: [https://topofilosofia.net/pesquisa/psicanalise/PDFs_Topologia/Agamben/Giorgio%20Agamben-Est%20ncias%20-%20A%20palavra%20e%20o%20fantasma%20na%20cultura%20ocidental-Editora%20UFMG%20\(2012\).pdf](https://topofilosofia.net/pesquisa/psicanalise/PDFs_Topologia/Agamben/Giorgio%20Agamben-Est%20ncias%20-%20A%20palavra%20e%20o%20fantasma%20na%20cultura%20ocidental-Editora%20UFMG%20(2012).pdf). Acesso em: 28 jul. 2025.

saber — guia-nos por uma reflexão crucial sobre a dimensão ontológica do “não”: “é assim tão evidente que todo não significa um *negativum* no sentido de uma privação?” (Agamben, 2006, p. 15).

No caso da Voz, o “não ainda” significar, longe de corresponder a uma *privação* do sentido, corresponde, na verdade, à *possibilidade* do significado, à sua inesgotável condição de “por vir”. Diante desse exemplo, reforçamos que a negatividade não aponta, necessariamente, para uma contenção; antes de mais nada, faz-se atributo inerente ao Ser, que, *sendo*, não *é*, mas consiste em um contínuo e ininterrupto *poder ser*. Por sua vez, esse *poder ser* dialoga com a abertura do *Daisen*, a partir da qual é possível experienciar tanto o lugar da linguagem quanto o chamado da Voz consciencial e o que, de acordo com Agamben (2006), este testemunha: a morte, a condição do Ser como ser-para-o-fim.

Pensar essa condição reconhecendo as limitações da linguagem que a poderia representar demanda a aceitação de que a palavra não é a coisa que nomeia, mas uma pura indicação, a comunicação de uma comunicabilidade que resvala inclusive o não-comunicável e que nos instiga a ocupar um espaço em que tudo é contingencial. Aqui designado “vazio”, esse espaço é justamente o lugar de onde falam as poéticas de Giovanni Pascoli e Mariangela Gualtieri, lugar em que, não havendo preenchimento semântico, há, por outro lado, um convite à escuta do que ecoa: do desejo, do outro, bem como das substâncias inerentes às palavras e ao Ser. Este, de acordo com o que versamos, só pode ser captado nesse ambiente lacunoso, fora das distinções culturais — em circunstâncias onde, enfim, a linguagem e a morte que lhe são intrínsecas vêm a ser pressentidas.

Resumindo dessa maneira este *Prólogo*, esclarecemos que o construímos com o intuito de expor ideias julgadas basilares para o entendimento da posição na qual se localizam os poemas pascolianos e gualtierianos: posição do vazio, desse entrelugar que, em nosso texto, equivale a um conceito. Na seção seguinte, buscaremos elucidar a manifestação desse vazio nas diferentes obras em análise. Nesse encaminhamento, mostraremos semelhanças que essas obras evidenciam no trato com a linguagem e no modo como, evocando o Ser em sua dimensão de escuta e apelo, utilizam as palavras não imperiosamente para exprimir sentidos, mas para produzir presenças.

3 POR UMA ARTE DA ESCAVAÇÃO E DA LACUNA: “la forza somma del non fare del non dire del non avere del non sapere”

3.1. “I VERSI SE NE SCRIVONO SOLO IN NEGATIVO”: a força do não que sustenta a poesia

Conforme apresentado na *Introdução*, nosso estudo se desenvolveu com base no objetivo de investigar possíveis conexões entre as obras dos poetas italianos Giovanni Pascoli e Mariangela Gualtieri — sobretudo a partir da peça *Voci di tenebra azzurra* (2014). No *Prólogo*, afirmamos o nosso interesse em conceber os lugares de onde essas obras falam, sendo válido, nessa direção, situar os trabalhos dos poetas referidos. Com essa contextualização, acreditamos que o percurso sugerido pelos textos gualtierianos e pascolianos nos possibilitará entrever não apenas convergências, mas também dissonâncias que potencializam os alcances desta dissertação.

Julgamos fundamental, por exemplo, entre outros gestos, entendermos que nos colocamos perante gerações literárias distintas para, assim, compreendermos a força da relação que desejamos enfatizar. Mediante essa relação, vestígios do século XIX atingem nossos ouvidos ainda hoje, trazendo, porém, rastros de vivências mais recentes e de reflexões que, com o passar dos anos, foram sendo renovadas pelo que já as nutria. Sem delongas, o que estamos propondo, aqui, é pensar elos sem deixar de considerar as distâncias, os vazios que os constituem, as lacunas que, enfim, configuram cavidades ressonantes para que o passado jamais cesse de ecoar.

Em nossa pesquisa, esse passado tem como representante mais vívido o não menos presente Giovanni Pascoli⁶, poeta natural do município de San Mauro di Romagna, nascido em 1855. Esse ano se insere em um período no qual a Europa é profundamente marcada pelos impactos do Positivismo, uma corrente filosófica que legitima como verdadeiro apenas o

⁶ Nascido em San Mauro di Romagna, no ano de 1855, Giovanni Pascoli é considerado um divisor de águas no âmbito da poesia italiana. Em 1882, formou-se em letras pela Università di Bologna, onde, anos mais tarde, sucedeu ao mestre Carducci na cátedra de Literatura. Autor de diversas obras, como *Myricae* (Giusti Editore, 1900), *Canti di Castelvecchio* (Zanichelli, 1903), *Poemi conviviali* (Zanichelli, 1904), *Odi e inni* (Zanichelli, 1906), *Poemi del Risorgimento* (Zanichelli, 1913) e *Carmina* (Zanichelli, 1914), faz-se demasiadamente estudado na Itália. Entretanto, ainda se mostra pouco conhecido no Brasil, em que apenas três traduções do escritor são identificadas, a saber: *O menino: pensamentos sobre a arte* (Florianópolis: Rafael Copetti Editor, 2015) e “A Toalha” (Florianópolis: 2020, disponível em: <http://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/209780>. Acesso em: 19 mai. 2024), realizadas por Patrícia Peterle, assim como “Hymno à Roma” (Rio de Janeiro: Imprensa nacional, 1933), formulada por Aluysio de Castro. Convém ressaltar, todavia, que algumas iniciativas recentes tendem a concorrer para a apresentação do poeta ao público brasileiro, sendo válido destacar, nesse sentido, a catalogação de suas produções exposta no Dicionário Bibliográfico da Literatura Italiana Traduzida no Brasil (disponível em: <https://www.dblit.ufsc.br/>. Acesso em: 19 mai. 2024).

conhecimento produzido pela ciência. Valorizando a observação da realidade, esse movimento intelectual ignora formas de apreendê-la que não passam pelo crivo da lógica, como aquelas ligadas a vias transcendentais e introspectivas. Ao frequentemente apostar nessas vias, Pascoli se afasta de tendências da sua época, sofrendo, conforme Lorenzini (1999), “o trauma das reviravoltas positivistas em direção a resultados espiritualistas, buscando refúgios inquietos em uma expressão lírica que avança até o incognoscível místico” (p. 19, tradução nossa).

Ainda de acordo com essa autora, a obra pascoliana apresenta uma evasão do concreto e uma fuga no irracional, o que se relaciona com a proposta “de um romantismo que fazia da beleza revelada na arte um modo de conhecimento do mundo” (Lorenzini, 1999, p. 19, tradução nossa). No caso do poeta romagnolo, essa beleza tem a ver com imagens estéticas repletas de mistério, as quais buscam recuperar o irrecuperável por meio do símbolo e de uma resolução em alusões (Lorenzini, 1999). São imagens muitas vezes associadas a seres defuntos, que, como se rogassem pelo substrato poético para voltar à vida, são nele resgatados através de recursos simbólicos e analógicos cultivados pela expressão do Decadentismo na poesia simbolista.

Aderindo a essa expressão, o escritor de San Mauro desestabiliza a centralidade da voz de seus poemas, colocando-a em diálogo com uma esfera que poderia ser presentificada apenas por meio da linguagem e de suas projeções imagéticas: fazemos, aqui, referência à esfera dos mortos, sentidos, ouvidos e amiúde buscados pelo eu lírico pascoliano. Para fazê-los reverberar, segundo Lorenzini (1999), esse eu abandona um pensamento linear e acolhe impulsos de uma consciência emocional, que, por sua vez, influencia novos modos expressivos no campo linguístico-formal.

Assim, do mesmo modo como dilatam as fronteiras do sujeito poético, os textos de Pascoli dilatam “os confins do poetável, normalizando e abaixando os temas e o léxico nos itinerários de uma abertura ao falado” (Lorenzini, 1999, p. 20, tradução nossa). Nesse rumo, esses textos não deixam de lado a tradição, mas a tensionam com uma língua que se alarga para hospedar dialetos, onomatopeias e fragmentações sintáticas próprias das irregularidades que compõem os movimentos internos ao indivíduo — evocativos e memoriais.

Não obstante íntimos, tais movimentos partem de uma exposição a capacidades perceptivas, a experiências sensoriais que se atrelam a certa vontade de tudo conhecer e de tudo criar pela trama poética. Sob essa perspectiva, as composições do autor privilegiam a poesia “como instrumento de inteligência inocente e, logo, imprevista” (Garboli⁷ *apud*

⁷ Não foi possível identificar a obra específica de Garboli citada por Lorenzini.

Lorenzini, 1999, p. 20, tradução nossa), parcialmente livre de moldes enrijecidos e mais receptiva à experimentação de percursos ainda não sondados pela lírica tradicional.

Nesse sentido, atrai a sensibilidade da geração de poetas que nasce, na Itália, com o início do século XX, uma geração que busca, justamente, novas alternativas por meio das quais pensar a poesia. Seus escritos refletem uma sensação de não pertencimento à nova era e de não saber mais o que falar, sequela que se vincula a um esgotamento tardo-decadente. Trata-se de um arsenal poético que notabiliza desorientação, cantando o desalento de não ter o que dizer em um ambiente onde a poesia gradativamente perde a sua função social.

O contexto da rápida industrialização e da formação de uma cultura massificada vai aos poucos se afirmando e, neste, a função do produto artístico é questionada. As novas leis de mercado impõem uma reprodutibilidade técnica que corrói a singularidade desse produto (Benjamin, 2012), o qual espelha, inclusive, uma crise da representação: perante ritmos de vida cada vez mais acelerados, o sujeito não mais se reconhece em sua presumida unicidade, e a linguagem de que se utiliza não mais estabelece claras correspondências entre palavras e coisas (Foucault, 1999).

Nesse quadro de mudanças, atravessado por um forte desconforto existencial, a ruptura com a tradição lírica é um sintoma, visto que, sem saber o que exprimir e percebendo as falhas da língua, resta aos escritores transgredir paradigmas, explorar novas opções temáticas, lexicais e métricas. Com as duas grandes guerras, no entanto, a admissão de nossas fragilidades simbólicas e languageiras alça níveis tão extremos que nem mesmo a exploração dessas novas opções aparenta ser viável.

Ao que Theodor Adorno (1995) sugere, em *Crítica cultural e sociedade*, quanto a uma espécie de impossibilidade da poesia após o trauma de Auschwitz, soma-se a intensificação daquele cenário instaurado pela industrialização e pela massificação cultural. A criação de outras tecnologias que nasce com esses processos, aliada às tendências que conduzem à globalização, constitui um dos fatores responsáveis tanto por dissolver categorias espaço-temporais quanto por acelerar a dinâmica das relações e das produções.

Nessa caótica atmosfera, o impasse artístico ligado aos eventos do século XX difunde-se como uma crença generalizada. Em *“Vozes trazidas por alguma coisa”: a solidão da linguagem* (2018), o poeta genovês Enrico Testa explica como tais eventos geram esse impasse artístico no âmbito do trabalho com a linguagem, exibindo o seguinte panorama:

O século XX é um século que sofreu aberrantes manipulações da palavra e do discurso, e é difícil encontrar um equivalente no passado: basta pensar no tratamento retórico e instrumental da linguagem utilizada pelas grandes ditaduras, com grande

aceitação pelas massas populares. Daí também nasceram, mesmo já sendo ativas há algum tempo, muitas visões e interpretações críticas ou negativas da linguagem humana, caracterizadas pelo distanciamento de qualquer confiança em seu poder comunicativo e revelador. A concepção clássica da palavra como elemento distintivo do homem em relação aos outros seres vivos e como instrumento fundamental de comunicação foi progressivamente se enfraquecendo. E a palavra acabou, assim, por se apresentar como uma realidade de traços opacos, impenetráveis e, às vezes, enganadores. Estes são temas recorrentes, com tons diversos e em obras dificilmente agrupáveis em um quadro compacto e homogêneo, em muitas obras filosóficas e literárias do século (Testa, 2018, p. 8-9).

Apesar de colocar em relevo essas interpretações negativas e niilistas da palavra humana, que nela identificam nuances turvas e traiçoeiras, Testa (2018) sublinha a resistência de uma posição que “ainda atribui à linguagem recursos e confiança em nome de uma herança religiosa ou metafísica (é o caso do valor que Heidegger dá à linguagem poética)” (Testa, 2018, p. 16). A referência a Heidegger pode ser entendida pela capacidade que o filósofo identifica na linguagem de revelar o “Ser” como uma espécie de verdade essencial. No *Prólogo*, abordamos as reflexões do alemão por representarem um marco na tradição filosófica e literária do Ocidente, mas já apresentamos um contraponto à sua visão ontológica e essencialista pelo conceito gumbrechtiano de presença.⁸

Além desse conceito, outras ideias propostas no século XX não se harmonizam nem com a ótica heideggeriana, nem com aquela perspectiva niilista subjacente à boa parte das obras desse século. Entre essas ideias, Testa (2018) ressalta as que foram construídas por Emmanuel Lévinas, para quem a linguagem ainda tem um poder. Este, contudo, não diz respeito à sua aptidão para revelar objetos do mundo ou uma “essência”, mas à força da relação e da interlocução que ela [linguagem] suscita.⁹ Esse ponto de vista adquiriu importância no “pós-lirismo”¹⁰ do *Novecento*, concepção associada aos textos poéticos que rompem com a tradição lírica ao refletirem, por exemplo, uma consequente abertura ao Outro, a fragmentação do sujeito moderno.

Essa fragmentação descentraliza o indivíduo na literatura e faz dela espaço para uma ressonância de vozes plurais que se amplia no século XXI. Os escritores desse período assimilam o legado das gerações anteriores, preservando tanto esse acolhimento do que transcende o sujeito quanto aquela interação com a linguagem atrelada à incerteza e à

⁸ Ver p. 19.

⁹ Cf. TESTA, Enrico. “Vozes trazidas por alguma coisa”: a solidão da linguagem. PETERLE, Patricia; SANTURBANO, Andrea. *Resíduos do humano - Residui dell'umano*. Florianópolis: Rafael Copetti Editor, 2018.

¹⁰ Cf. TESTA, Enrico (a cura di). *Dopo la lirica: poeti italiani 1960-2000*. Torino: Einaudi, 2005.

desconfiança. Esses aspectos não só se manifestam na poética gualtieriana, como também se desvelam fundamentais para o dimensionamento do quadro em que ela se desenvolve.

Ao começar a escrever no final dos anos 1970 e no início da década de 80 — permanecendo atuante até os dias hodiernos — Mariangela Gualtieri (Cesena, 1951)¹¹ elabora suas composições em um momento completamente distinto daquele em que Pascoli opera a sua revolução. Enquanto o escritor de San Mauro se faz praticamente pioneiro no que concerne à abertura da poesia a formas linguísticas, sonoras e expressivas que ainda não permeavam o meio literário italiano, a poeta cesenate usufrui de um cenário em que os contornos do poético e do não poético não parecem necessariamente existir para serem transgredidos. Aliás, podemos obter que essa autora, alimentando-se da geração que habitou a conjuntura pós-guerra, herda, na verdade, certa ausência de contornos, a qual coloca em questão até mesmo a possibilidade da poesia.

Admitida essa possibilidade pela poeta, sua coincidência com uma falha de palavra — ou seja, com a incapacidade da linguagem de tudo exprimir — mostra-se praticamente inevitável e descobre no silêncio uma alternativa expressiva. A importância que tal elemento assume na obra gualtieriana é um dos aspectos que a aproxima da cultura oriental e que nos auxilia a compreender a forma como essa obra produz presença — nos termos de Gumbrecht (2010) — ao constantemente abdicar-se de uma obsessão pelo significado.

Em seu livro *L'incanto fonico: l'arte di dire la poesia*, Gualtieri (2022) declara as influências que perspectivas não ocidentais exerceram sobre sua concepção de arte poética, vinculada à necessidade da palavra dita e também dos silêncios que a envolve:

Muito aprendi com as culturas orientais, que investigaram profundamente a oralidade: por exemplo, a shruti, a revelação védica, existe apenas na fórmula oral e

¹¹ Nascida em Cesena, no ano de 1951, Mariangela Gualtieri é uma das vozes poéticas mais apreciadas na cena contemporânea. Formada em Arquitetura pela IUAV de Veneza, é também atriz e dramaturga, tendo fundado o Teatro Valdoca, em 1983, com o diretor Cesare Ronconi. Entre suas principais obras, estão *Antenata* (Crocetti Editore, 1992), *Fuoco centrale e altre poesie per il teatro* (Einaudi, 2003), *Senza polvere senza peso* (Einaudi, 2006), *Bestia di gioia* (Einaudi, 2010), *Le giovani parole* (Einaudi, 2015, Prêmio Pascoli 2016) e *Quando non morivo* (Einaudi, 2019). Até o momento, nenhuma dessas obras exibe uma versão integral no português do Brasil, e, no país, circulam apenas traduções isoladas de determinados poemas: “Quando quer rezar”, “Um meu eu” e “Talvez se morra hoje – sem morrer” (2016), por Francesca Cricelli (disponível em: <https://escamandro.wordpress.com/2016/06/13/mariangela-gualtieri-1951-por-francesca-cricelli/>). Acesso em: 19 mai. 2024), “Nove de março de dois mil e vinte” (2020), por Patricia Peterle (disponível em: <https://literatura-italiana.blogspot.com/2020/04/nove-marco-de-dois-mil-e-vinte-de.html>). Acesso em: 19 mai. 2024) e “A esta hora da noite” (2021), por Geraldo de Oliveira Alló Netto, Luciano de Oliveira, Nirvana Dornelles, Simone Maria Losso e Cláudia Tavares Alves (disponível em: <https://www.blogs.unicamp.br/marcapaginas/2021/09/01/mariangela-gualtieri-e-a-traducao-do-poema-a-esta-hora-da-noite/>). Acesso em: 19 mai. 2024). Ademais, também lemos a palavras dessa autora em português através de uma entrevista organizada por Patricia Peterle e Elena Santi, que se encontra no livro *Vozes: cinco décadas de poesia italiana* (2017) com a tradução do poema “Fui uma menina por entre as rosas”, elaborada por Patricia Peterle.

auricular, precisa ser ouvida, enquanto a palavra do Brahmane é anirukta, carregada do inexplicável ilimitado, do qual o silêncio é um emblema. A poesia oral é talvez esse rito, o âmbito em que o silêncio entre as palavras, o não dito, assume uma carga explosiva e exalta o verso, tornando-o uma energia ativa capaz de induzir à transformação interior (Gualtieri, 2022).¹²

Nesse trecho de ar religioso e místico — tons cuja relevância será discutida —, muito se faz intrigante a assimilação da poesia oral, destinada a um dizer, como uma poesia que se exalta, ao contrário do esperado, pelo não dito. Com efeito, na obra de Gualtieri, esse “não dito” é compreendido como algo fundamental para que se plenifique o ser pelo alargamento de sua percepção e pelo reavivar de seus sentidos, de modo que o eu lírico reivindique “*la forza somma del non fare / del non dire del non avere del non sapere*” (grifo nosso):

Chiedo la forza del tirarsi indietro
la forza d’ogni rinunciante, la forza
d’ogni digiunante e vegliante
la forza somma del non fare
del non dire del non avere del non sapere.
la forza del non, è quella che chiedo.
Non non non: che parola splendida
questo non. [...]
(Gualtieri, 2006)

O requerimento dessa força do não, marcada por um recuo e por uma renúncia, atrela-se ao prisma de que os versos “só se escrevem em negativo”¹³ (Sereni, 1975, p. 197, tradução nossa). Outrossim, reforça a inconveniência de se pedir aos poetas a fórmula que nos possa abrir mundos, já que, por vezes, suas palavras enunciam o que *não* se é e o que *não* se quer (Montale, 2014).¹⁴

Em *Non chiederci la parola che squadri da ogni lato* (2014), poema montaliano cujo sujeito anuncia essa negatividade inerente à palavra poética, a crise da representação que marca a modernidade e a contemporaneidade exhibe suas matizes. Trata-se, como vimos, de uma crise relacionada aos grandes acontecimentos do século XX, como “a primeira guerra mundial, o período entre guerras, o fascismo, a segunda guerra mundial, os destroços bélicos, o boom econômico e a grande industrialização nas décadas de 60 e 70” (Faccio, 2020, p. 54).

¹² “Molto ho imparato dalle culture orientali che hanno acutamente indagato l’oralità: ad esempio la shruti, la rivelazione vedica esiste solo nella formula orale aurale, ha bisogno di essere udita, mentre la parola del Bramano è anirukta, carica dell’inesplicito illimitato, di cui il silenzio è un emblema. La poesia orale è forse questo rito, l’ambito in cui il silenzio fra le parole, il non detto, assume una carica esplosiva ed esalta il verso, lo rende energia attiva che può indurre a trasformazione interiore” (Gualtieri, 2022).

¹³ “Se ne scrivono solo in negativo” (Sereni, 1975, p. 197).

¹⁴ Cf. “Non chiederci la parola che squadri da ogni lato / l’animo nostro informe, e a lettere di fuoco / lo dichiari e risplenda come un croco / perduto in mezzo a un polveroso prato. / Ah l’uomo che se ne va sicuro, / agli altri ed a se stesso amico, / e l’ombra sua non cura che la canicola / stampa sopra uno scalcinato muro! / Non domandarci la formula che mondi possa aprirti, / sì qualche storta sillaba e secca come un ramo. / Codesto solo oggi possiamo dirti: / ciò che non siamo, ciò che non vogliamo.” (Montale, 2014, p. 37).

Todos esses eventos influenciaram uma posição que evidencia as falhas da linguagem e até mesmo aquele nihilismo a que faz referência Enrico Testa em *“Vozes trazidas por alguma coisa”* (2018). Eugenio Montale e Vittorio Sereni são exemplos de poetas que, como vários outros do *Novecento* italiano, questionaram o poder da palavra, embora sob pontos de vista distintos — mais ou menos céticos.¹⁵

Gualtieri, por sua vez, também adere a esse questionamento, ainda que pertença a uma geração posterior e que esteja inserida em outro contexto histórico. Entretanto, apesar de reconhecer as limitações da linguagem, sua poesia busca continuamente redescobrir uma força expressiva — fazendo-o, sobretudo, por uma produção de presença que abordaremos especialmente no terceiro capítulo.

No texto acima exposto, porém, o que ganha destaque é a constatação das restrições languageiras, sendo oportuno entrevê-las inclusive pelas repetições que caracterizam o poema. Além de contribuírem para a sua construção rítmica, essas repetições permitem-nos cogitar que, com as frustrações do dizer pela palavra, resta-nos iterá-la.

Uma recorrência que se sobressai é a dos adjetivos finalizados pelo sufixo “-ante” — *rinunciante* [renunciante], *digiunante* [jejuante] e *vegliante* [vigilante] —, os quais, oriundos do participio presente, evocam gestos em processo de constituição. Assim, acabam por reafirmar a força do não, a pujança do vazio como dimensão de contingências.

Cabe sublinhar também a reiteração dos vocábulos *forza* [força] e *non* [não] — que, por si só, já insiste na ideia de uma potência negativa —, e da estrutura composta pelo esquema preposição articulada/advérbio de negação/verbo no infinitivo — *del non fare* [do não fazer], *del non dire* [do não dizer], *del non avere* [do não ter] e *del non sapere* [do não saber]. Como dissemos, todas essas reincidências funcionam como uma estratégia para lidar com o esgotamento da linguagem, que, tendo seus confins atingidos, orienta-nos a retornar ao que há dentro do perímetro e a redizê-lo.

Em *Fuoco Centrale* (2003), um processo semelhante de repetição e exploração do “negativo” desenvolve-se no poema “E non lo so dire”. No que lhe concerne, interessa-nos comentar, inicialmente, que a aceitação de uma negatividade é corroborada e entendida como etapa necessária para que se possa abarcar a própria condição, como notamos pela leitura do trecho “*Il mio dire è fallimentare [...] io appartengo all’essere e non lo so dire, non lo so dire*”¹⁶ (Gualtieri, 2003), situado entre os seguintes versos:

¹⁵ Cf. TESTA, Enrico (a cura di). *Dopo la lirica: poeti italiani 1960-2000*. Torino: Einaudi, 2005.

¹⁶ “o meu dizer é falho [...] eu pertença ao ser e não sei exprimi-lo, não sei exprimi-lo” (Gualtieri, 2003).

E NON LO SO DIRE

Io sono spaccata, io sono nel passato prossimo,
 io sono sempre cinque minuti fa, il mio dire è fallimentare,
 io non sono mai tutta, mai tutta, io appartengo
 all'essere e non lo so dire, non lo so dire
 io appartengo e non lo so dire, non lo so dire
 io appartengo all'essere, all'essere e non lo so dire

io sono senza aggettivi, io sono senza predicati,
 io indebolisco la sintassi, io consumo le parole,
 io non ho parole pregnanti, io non ho parole
 cangianti, io non ho parole mutevoli,
 non ho parole perturbanti,
 io non ho abbastanza parole, le parole mi si
 consumano, io non ho parole che svelino, io non ho
 parole che puliscano, io non ho parole che riposino,
 io non ho mai parole abbastanza, mai abbastanza
 parole, mai abbastanza parole

ho solo parole correnti, ho solo parole di serie,
 ho solo parole fallimentari, ho solo parole deludenti,
 ho solo parole che mi deludono,
 le mie parole mi deludono, sempre mi deludono
 sempre sempre mi deludono, sempre mi mancano

io non sono mai tutta, mai tutta, io appartengo
 all'essere e non lo so dire, non lo so dire io
 appartengo all'essere e non lo so dire,
 io appartengo all'essere, all'essere e non lo so dire.
 (Gualtieri, 2003).

Verifica-se, neste texto, uma atmosfera caracterizada pela ausência de palavras plenas, as quais, de forma muito delicada, são qualificadas pelo adjetivo *pregnanti* — que, etimologicamente, remete ao estado de gravidez. Em meio à falta de vocábulos capazes de “gestar” ideias suficientemente densas (*abbastanza*) e reveladoras (*che svelino*), manifesta-se um dizer falho (*fallimentare*), em sintonia com a natureza fragmentária do sujeito poético.

Logo no início da composição, essa natureza vem demarcada pelo trecho “*Io sono spaccata*” [Eu sou partida] e, ao longo do poema, sustentada especialmente pela proclamação “*io non sono mai tutta, mai tutta*” [eu não sou jamais inteira, jamais inteira]. Assim como tal proclamação é reiterada, também o são diversas outras, e, mais uma vez, observamos como um dos principais recursos compositivos a estratégia da repetição.

Destaca-se a própria insistência no uso constante do pronome *io* — frequentemente omitido na estrutura sintática do italiano —, como se houvesse uma tentativa de preservar a integridade subjetiva perante a ameaça de seu esfacelamento. Cumpre notar, ainda, a recorrência da expressão *Io sono* — que marca uma tentativa de definição da própria identidade — e de termos que nos sugerem um caminho para dimensioná-la pelo pouco (*ho*

solo), pela imperecível (*sempre*) escassez (*senza, mai abbastanza, non ho*), por uma fala imperfeita (“*il mio dire è fallimentare*”, “*ho solo parole fallimentari*”) e pela desilusão que esta gera: “*ho solo parole deludenti, / ho solo parole che mi deludono, / le mie parole mi deludono, sempre mi deludono*”.

Neste trecho, chama a nossa atenção o jogo com o adjetivo “deludente” e o verbo *deludere*, pois o mesmo campo semântico é evocado a partir de construções distintas. Estas parecem ter sido elaboradas para frisar a conexão entre a qualidade das palavras e a particularização subjetiva, já que o uso do verbo implica o “eu” como complemento (*mi deludono*). Ao que tudo indica, pretende-se reforçar uma constituição mútua do indivíduo pela palavra e da palavra pelo indivíduo: este é falho porque aquela também o é ou vise-versa? Seja como for, uma indissociabilidade entre ser e linguagem é proposta inclusive por outro jogo estrutural, aquele envolvendo o verbo *consumare*: “[...] *io consumo le parole, / [...] le parole mi si / consumo*”.

Nessa passagem, as palavras tanto se colocam como objeto de consumo do enunciador poético quanto fazem desse enunciador um recanto onde elas próprias se consomem — sendo esse acontecimento intensificado pelo *enjambement*. Essa dupla situação convida-nos a recobrar as meditações que articulávamos no *Prólogo*, igualmente aludidas pelo excerto: “*io non sono mai tutta, mai tutta, io appartengo / all’essere e non lo so dire, non lo so dire / io appartengo e non lo so dire, non lo so dire / io appartengo all’essere, all’essere e non lo so dire*”.

Nesse trecho, o ser e a linguagem são aproximados por uma negatividade (“*io non sono mai tutta*”, “**non lo so dire**”) e por uma espécie de falta: àquele, falta o que o tornaria completo e, a esta, faltam possibilidades expressivas em virtude de um “não saber”. Ambos são, portanto, marcados por um vazio, o qual, de fato, manifesta-se na abertura que, conforme o ponto de vista heideggeriano, faz-se inerente a esses elementos. Importa-nos salientar que, também agora, em face deste poema, o vazio é entendido como potência, como condição para alternativas vindouras na constituição de um “eu” que só existe em função do encontro com a sua própria lacuna e com a sua fragmentação.¹⁷

Além de esses aspectos intrínsecos ao indivíduo serem cantados pela repetição de termos que os realçam, são também enfatizados pelo recurso do *enjambement*, o qual acentua o estado fracionário da persona lírica não apenas pela quebra de versos, mas inclusive pelos destaques que confere a certas ideias. Aquelas do “não ter” e da insuficiência de palavras, por exemplo, são fortalecidas por expressões que se colocam ao final de versos interrompidos:

¹⁷ Cf. *Prólogo*, p. 26.

“[...] *io non ho / parole che puliscano [...]*” e “*io non ho mai parole abbastanza, mai abbastanza / parole [...]*” (grifos nossos).

Por diversos meios, então, as mesmas noções saltam aos olhos (e aos ouvidos) dos leitores-espectadores, estando vinculadas à força do “não”: *não* ser por inteiro, *não* saber falar sobre si mesmo.¹⁸ Nesse sentido, a conjuntura textual se alinha ao que versa Wisława Szymborska¹⁹ durante o recebimento do Nobel, em 1996, quando declara:

Poetas, se autênticos, [...] devem repetir “não sei”. Todo poema assinala um esforço para responder a essa afirmação, mas assim que a frase final cai no papel, o poeta começa a hesitar, a se dar conta de que essa resposta particular era puro artifício, absolutamente inadequada (Szymborska, 2016, p. 325).

Tal incapacidade de responder à afirmação mencionada (“não sei”) — identificada, em “Non lo so dire”, com uma incapacidade de cobrir a subjetividade pela linguagem —, é aceita pela poesia, a qual, segundo Gualtieri, “é uma palavra que mantém consigo também o silêncio” (Peterle; Santi, 2017, p. 185), talvez como seu lugar de origem.²⁰ Em uma entrevista de 2019, a autora profere:

[...] existem entidades tão negligenciadas que sinto que devo indicá-las como áreas em que se pode aprender muito sobre si mesmo e sobre os outros, entidades que adquiriram o valor de mestres. Quase todas estão relacionadas a se abster de algo, portanto, a um ‘não’: o silêncio, por exemplo, a lentidão, a abstinência recorrente da tecnologia, da comida ou daquilo de que somos dependentes, estar sozinho na natureza ou, às vezes, permanecer sem falar (Gualtieri, 2019, tradução nossa).²¹

Quando realiza este comentário, a poeta de Cesena nos auxilia a compreender a disponibilidade de suas composições à escuta de seres que nos ensinam, como mestres, e que se atrelam, em sua maioria, à quietude. Desse modo, essa quietude pode ser compreendida sob o prisma daquele vazio-potência que constantemente retomamos. Colhê-la por intermédio do substrato poético se relaciona a uma concepção de poesia que coaduna com a ótica de

¹⁸ Talvez o “não saber dizer” o ser (“io appartengo / all’essere e non lo so dire”) resulte do fato de esse ser não estar associado a uma essência, mas a uma natureza marcada pelo “sem”, pela fissura. Sob essa perspectiva, parece ser renovado o gesto de Montale em “Non chiederci la parola”, pois o que se declara, entre outras coisas, é o fato de não ser viável fornecer palavras para abarcar “nossa alma informe”: “Não nos peça a palavra que, de todos os lados, / encare nossa alma informe, e em letras de fogo / a declare e resplandeça como um açafrão / perdido em meio a um campo empoeirado” (Montale, 2002, p. 29).

¹⁹ Poeta, crítica literária e tradutora polonesa. Sua aposta em uma poesia que abraça o “não sei” foi explorada na dissertação de Luiza Kaviski Faccio, incluída nas *Referências Bibliográficas*.

²⁰ Desenvolveremos essa perspectiva originária mais adiante, com menções ao trabalho de Roberto Esposito (2019).

²¹ “[...] ci sono entità così trascurate che mi sento di indicarle come ambiti in cui si può imparare tanto di se stessi e degli altri, entità che hanno assunto valore di maestri. Quasi tutte riguardano l’astenersi da qualcosa, dunque un non: il silenzio, ad esempio, la lentezza, l’astinenza ricorrente dalla tecnologia, dal cibo o da ciò da cui siamo dipendenti, stare soli nella natura o stare a volte senza parlare” (Gualtieri, 2019).

Blanchot (1997) — para quem o silêncio representaria o âmago da literatura — e retoma não apenas valores típicos de culturas orientais — as quais tendem a valorizar uma abstinência verbal de caráter meditativo —, mas toda uma tradição mística em cujo cerne a língua mais interior do que os itens lexicais equivaleria a silenciosidade e assombro (Agamben, 2006).

3.2. O SILÊNCIO, A NATUREZA E A MEMÓRIA EM PASCOLI: abertura de possibilidades para a escuta de presenças-ausências

Na obra de Pascoli, a silenciosidade mencionada ao final da subseção anterior também se faz axiomática, uma vez que, reiteradamente, percorre-se uma trajetória onde o aflorar da consciência desperta lembranças traumáticas e a suspensão da palavra poética. Essa suspensão, contudo, não equivale a uma verdadeira ausência: atesta-se que a quietude do eu simboliza condição indispensável para que se tornem audíveis vozes díspares da consciencial, geralmente no frescor de um estado tênue e frágil de sonho (Santi, 2019, tradução nossa).

Nesse espaço intermediário onde se desloca do campo material para um estágio vertiginoso, contempla-se uma fissura em que o eu poemático é frequentemente acometido por um sussurro ou por uma espécie de apelo — o que, exemplificativamente, pode ser observado diante do *Zvani* que chama em “La Voce”²².

Interessa-nos sublinhar que, por vezes, o proferir de tais ruídos é associado à esfera dos mortos, os quais, embora possam pertencer a uma amálgama indistinta — como em “La Tovaglia”²³ —, são, em diversos momentos — como, por outro lado, em “Casa Mia”²⁴ — individualizados, evocando parentes que figuram seja como imagens mnemônicas, seja como imagens oníricas.

Nessas circunstâncias, entrecruzam-se recordações particulares do sujeito lírico e, em alguma medida, a dramática história biográfica do autor, que, conectada ao desejo de reconstruir com os próprios mortos o ninho familiar, não deixa de produzir efeitos sobre o psiquismo atrelado à sua escritura. Assim, “nas atmosferas alucinadas de paisagens

²² Este poema será retomado no próximo capítulo.

²³ Cf. PETERLE, Patricia. Contatos necessários: uma reflexão sobre a tradução de “A toalha” de Giovanni Pascoli. *Aletria: Revista de Estudos de Literatura*, [S. l.], v. 30, n. 4, p. 177–199, 2020. DOI: 10.35699/2317-2096.2020.21882. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/21882>. Acesso em: 6 jun. 2024.

²⁴ Neste poema, lê-se: “Io vidi allor la mia / vita passar soave, / tra le sorelle brave, / **presso la madre pia.** / Dissi: - Oh! / restare io voglio! / Vidi nel mio cammino / al sangue del trifoglio / presso il celeste lino. / Qui sperderò le oscure / nubi e la mia tempesta, / **presso la madre mesta,** / tra le sorelle pure!” (Pascoli, 2006, p. 379, grifos nossos); “- Oh! tu lavorerai / dove son io? Ma dove / son io, figliuolo, sai, / ci nevica e ci piove! -” (Pascoli, 2006, p. 380). Enquanto, no primeiro excerto, vislumbramos um sentimento de proximidade da mãe já morta, no segundo, essa figura dialoga com o filho de um espaço que remete a zonas cemiteriais.

cemiteriais, habitadas por mortos vivos, nas visões, nos espaços incertos em que se reduz e se anula a fronteira entre realidade e mundo onírico”²⁵ (Ebani, 2012, p. 168, tradução nossa), cria-se, na produção pascoliana, uma fenda onde não há oposição nem mesmo entre presente e passado, porquanto os mortos não cessam de ecoar.

De fato, para Pascoli, a poesia exerce a função de vivificar os “ausentes”, já que promover com eles um diálogo seria a “propriedade do espírito a que se reduz toda a atividade estética” (Pascoli, 1909 *apud* Ebani, 2012, p. 197, tradução nossa).²⁶ Poderíamos refletir sobre esse ponto de vista a partir de um elo tradicionalmente reforçado entre luto, melancolia e criação artística.

No livro *Estâncias* (2012), Giorgio Agamben, retomando estudos freudianos, aborda esse elo sob o ângulo de um processo fantasmático que se vincula aos elementos ligados. A fim de pensar os dois primeiros — o luto e a melancolia —, sob esse mesmo ângulo, recuperamos as seguintes ponderações:

Cobrindo o seu objeto com os enfeites fúnebres do luto, a melancolia lhes confere a fantasmagórica realidade do perdido; mas enquanto ela é o luto por um objeto inapreensível, a sua estratégia abre um espaço à existência do irreal e delimita um cenário em que o eu pode entrar em relação com ele, tentando uma apropriação que posse alguma poderia igualar e perda alguma poderia ameaçar (Agamben, 2012, p. 45).

Definida sob a condição de “luto por um objeto inapreensível”, a melancolia, captando esse objeto como perdido, isto é, apropriando-se dele “na medida em que afirma a sua perda” (Agamben, 2012, p. 45), apega-se a tal entidade “graças a uma psicose alucinatória do desejo” (Agamben, 2012, p. 48), conforme explica Agamben em outro fragmento. O desejo, por sua vez, produz uma aparência para o objeto, que é identificada na figura do fantasma — o qual, nessa linha, representa uma projeção de anseios, uma presença atrelada à imaginação, que, desse modo, permite ao indivíduo melancólico a imersão em um cenário onde pode se relacionar com o irreal.

Constitui-se, assim, um entrelugar, pois, sendo o objeto buscado por esse sujeito um elemento incorporado e, ao mesmo tempo, perdido, “afirmado e negado” (Agamben, 2012, p. 46), abre, enquanto “o sinal de algo e da sua ausência” (Agamben, 2012, p. 46), um espaço localizado entre o real e o irreal, “na terra de ninguém” (Agamben, 2012, p. 53):

²⁵ “nelle atmosfere allucinate di paesaggi cimiteriali, popolati di morti viventi, nelle visioni, negli spazi incerti dove si riduce e annulla il confine tra realtà e mondo onírico”.

²⁶ “è una proprietà dello spirito alla quale si riduce tutta l’attività estetica” (Pascoli, 1909 *apud* Ebani, 2012, p. 197).

Não sendo mais fantasma e ainda não sendo signo, o objeto irreal da introjeção melancólica abre um espaço que não é nem a alucinada cena onírica dos fantasmas, nem sequer o mundo indiferente dos objetos naturais. Mas é nesse lugar epifânico intermediário, situado na terra de ninguém, entre o amor narcisista de si e a escolha objetual externa, que um dia poderão ser colocadas as criações da cultura humana, o entrebescar das formas simbólicas e das práticas textuais (Agamben, 2012, p. 53).

Com base nesse fragmento, associamos a condição melancólica a um nível intermediário entre o fantasma e o signo — isto é, entre algo sonhado e algo mais concreto, passível de ser comunicado —, bem como entre “o amor narcisista de si” e “a escolha objetual externa” — ou seja, entre o eu e o(s) outro(s). Convém dizer ainda que é exatamente nesse território híbrido e liminar que as criações culturais humanas afloram, sendo destacadas, em meio a estas, as formas simbólicas e as práticas textuais.

Diante dessas considerações, a negatividade que é frequentemente associada à melancolia, sob a ótica da perda, pode ser reexaminada, uma vez que aparenta ser compatível com o entrelugar a respeito do qual discorreremos já no *Prólogo*: longe de corresponder a um nada infértil e danoso, simboliza, na verdade, ocasião para acontecimentos, elaborações e contingências.

Logo, a crença pascoliana na inerência do diálogo com os ausentes à atividade estética oportuniza-nos resgatar a noção do vazio que desenvolvemos nesta dissertação. Na obra do poeta romagnolo, “o luto por um objeto inapreensível” — aqui entendido como “melancolia” — é constantemente atestado, sendo esse objeto, de acordo com o que já antecipamos, não raro inserido na esfera dos mortos.

Projetá-los, fantasmaticamente, pelos ímpetos do desejo de fazê-los reviver é o que, nessa obra, parece realmente facultar uma conjuntura de vislumbre do irreal, e este, qual “objeto irreal da introjeção melancólica”, é colocado entre o fantasma e o signo, entre o exprimível e o inexprimível. Em consonância com o que já versamos, talvez seja a literatura a instância ideal para abarcar essa medialidade que contempla, inclusive, o que foge à expressão pela linguagem, com destaque para a morte.

Nas composições dos escritor de San Mauro, a morte lateja nas fronteiras dos mundos factual e onírico, e é justamente nessa liminaridade que o sujeito faz de sua condição melancólica ensejo para a manifestação de suas aspirações e para a própria urdidura poética. A poesia, nesse sentido, apresenta-se como meio de relações, evocando, amiúde, o que, embora seja encarado como perdido, adquire as vestes de uma presença-ausência.

Em sua análise da obra de Enrico Testa — poeta que também acredita na inseparabilidade entre a escrita literária e uma relação com os mortos (Peterle; Santi, 2017) —, Luiza Faccio sugere alternativas para a compreensão do termo “presença-ausência”:

A morte em Testa possui suas ambivalências, não é vivida de forma simplesmente pacata, de uma experiência que passou e que com o tempo ficará no passado. Mas é, sobretudo, uma presença-ausência, ou seja, faz parte da vida e constantemente acompanha aqueles que permanecem vivos, como uma espécie de sombra (Faccio, 2020, p. 27).

Recorremos a esse comentário a fim de reforçar que a morte, em Pascoli, adquire tonalidades muito semelhantes, manifestando-se muito além de seu sentido biológico ao demarcar uma contínua presença. Frequentemente, essa presença é evocada pelo meio natural, cujos sons e representações aludem ao que permanece em razão da memória. Exemplo desse fenômeno manifesta-se no poema “L’assiuolo”, inicialmente publicado na revista *Marzocco*, em 1897, e posteriormente inserido na quarta edição da coletânea *Myricae*²⁷ (1903).

Intitulado com o nome de uma ave noturna estrigiforme que, na Toscana, é conhecida como “chiú”, devido ao som que emite, a força do texto está associada principalmente à repetição desse som, o qual é popularmente interpretado como símbolo da morte. Na composição, outros elementos a chamam para tecer a atmosfera poemática, conforme faculta perceber uma leitura completa:

L’ASSIUOLO

Dov’era la luna? Che il cielo
notava in un’alba di perla,
ed ergersi il mandorlo e il melo
parevano a meglio vederla.
Venivano soffi di lampi
da un nero di nubi laggiù;
veniva una voce dai campi:
chiù...

²⁷ “*Myricae* configura não somente a primeira coleção de poemas pascolianos, mas também a mais complexa no âmbito editorial, tendo despertado o interesse de filólogos e críticos em meio aos quais cabe destacar Giuseppe Nava, isto é, aquele responsável pelo principal volume crítico da antologia (1974). Sua tradição impressa compreende nove edições durante a vida de Pascoli, para além de outras doze, emitidas sempre por Giusti, e de publicações que, a partir do vigésimo primeiro número, são atribuídas à editora Mondadori. Apesar de, em 1890, no periódico de 10 de agosto da revista *Vita Nuova*, terem sido divulgados nove textos poéticos sob o mesmo título da coletânea, a primeira edição, com 22 composições, é reconhecida como sendo a de 1891, oferecida a Raffaello Marcovigi, amigo do autor, como presente de casamento. Desde então, a obra evidenciou mudanças sucessivas, passando a conter (I) 72 produções na segunda edição (1892), que, diferentemente da anterior, é dividida por seções; (II) 116 na terceira (1894), a qual, com um prefácio inédito, reforça o tom fúnebre do livro pela inserção de “Il giorno dei morti” em posição proemial; (III) 152 na quarta (1897), que exhibe a quantidade absoluta de quinze seções; (IV) e 156 na quinta (1900), que apresenta o total definitivo de poemas” (Bellei, 2023).

Le stelle lucevano rare
 tra mezzo alla nebbia di latte:
 sentivo il cullare del mare,
 sentivo un *fru fru* fra le fratte,
 sentivo nel cuore un sussulto,
 com'eco d'un grido che fu.
 Sonava lontano il singulto:
 chiù...

Su tutte le lucide vette
 tremava un sospiro di vento;
 squassavano le cavallette
 finissimi sistri d'argento
 (tintinni a invisibili porte
 che forse non s'aprono più?...);
 e c'era quel pianto di morte...
 chiù...
 (Pascoli, 2015, p. 599-600)

A pergunta inaugural (“*Dov’era la luna?*”) se relaciona com a impossibilidade de distinguir com clareza os componentes da paisagem, todos envoltos por uma luz perolada (“*un’alba di perla*”) que, vinculada à própria lua, forma uma espécie de névoa. Apesar de ofuscados nesse ambiente, os itens da natureza se encontram nele ativos, como os raios que lampejam (“*Venivano soffi di lampi*”), as árvores que melhor parecem ver o astro lunar a partir do momento em que se erguem, abarcando uma inquietude tipicamente humana (“*ed ergersi il mandorlo e il melo / parevano a meglio vederla*”), as estrelas que cintilam (“*Le stelle lucevano rare*”), o vento que suspira (“*tremava un sospiro di vento*”) e os gafanhotos que retinem (“*squassavano le cavallette finissimo sistri d’argento*”).

Os efeitos produzidos por essas entidades misturam-se com aqueles gerados no íntimo do eu lírico, os quais, corroborados pela repetição do verbo “sentir” no início de três versos da segunda estrofe, remetem também ao espaço natural: ao balanço do mar (“*il cullare del mare*”) e ao rumor dos arbustos (“*un fru fru tra le fratte*”). No que tange a esse rumor, interessa-nos destacar o fato de que é recuperado por uma onomatopeia (“*fru fru*”), figura, aliás, que não só ocorre em outros momentos — expressando-se até mesmo implicitamente, como no valor fonossimbólico de “squassavano” —, mas que, inclusive, marca todo poema pela reiteração do termo “chiù” ao final de cada oitava.

Na camada sonora da produção, acentuam-se, sobremaneira, as ressonâncias desse termo, que, como uma voz oriunda dos campos, adquire valências simbólicas ligadas à morte. Além de indicá-la pelas vias da crença popular, sugere-a pela imagem do soluço (*singulto*) e pelos tinidos que retumbam os gafanhotos. Enquanto aquela imagem nos permite lembrar o choro que acompanha um fúnebre cenário — retomado, de maneira explícita, pela expressão

“*pianto di morte*” —, os tinidos remontam a sons repercutidos por instrumentos musicais egípcios (“*finissimi sistri d’argento*” ou “delicados címbalos de prata”) usados no culto à deusa Ísis (Lavezzi, 2015, p. 603), a qual, por sua vez, prenuncia a ressurreição dos mortos.

As portas de acesso a estes, contudo, poderiam ter sido fechadas para sempre (“*forse non s’aprono più*”), e talvez seja justamente essa verdade que desperte no sujeito poético uma epifania, a percepção de um grito que já não mais existe e que resta apenas como eco do que foi (“*sentivo nel cuore un sussulto com’eco d’un grido que fu*”). Tendo sido ou não induzida pela admissão de que um incontornável fim é demarcado pela morte, consiste, de todo modo, em uma epifania atrelada ao que ela representa: ao que, assim como as reticências que sucedem à onomatopeia “*chiù*”, suspende a palavra, levando-nos ao vislumbre de outra dimensão.

Insinuam-na formas várias, em meio às quais chamamos atenção para o verbo *cullare* [ninar, embalar] — que, na poesia de Pascoli, carrega um peso muito singular, ligado ao colo da mãe que se perdeu e àquela vontade de reconstrução do ninho familiar. Além desse verbo, elementos que acabam contribuindo para o aceno a uma realidade outra são inerentes à teia sonora, a qual produz uma atmosfera evocativa e demasiadamente sugestiva.

Baseada não só em rimas (ABABCD), essa teia também se urde por meio de aliterações e em assonâncias. Podemos observar tais recursos, de forma exemplificativa, em trechos como: “*il mandorlo e il melo”, “*un nero di nubi”, “*veniva una voce”, “Le stelle lucavano”, “*il cullare del mare”, “*un fru fru fra le fratte”, “*sentivo nel cuore un sussulto”, “Sonava lontano il singulto”, “*finissimi sistri d’argento / (tintinni a invisibili porte / che forse non s’aprono più?...); / e c’era quel pianto di morte...” (grifos nossos).*******

Nestes excertos, os sons das palavras penetram (e constroem) a amálgama de sons da natureza, e, conforme estamos buscando demonstrar, essa fusão acústica mostra-se vital para entrevermos o plano a que nos conduzem tanto o léxico quanto o ambiente: o plano dos mortos, das vozes que só podem ser resgatadas pela memória e pelas veredas do simbólico. Outro poema em que esse plano é ativado pela natureza e pelos seus sons é “Canzone di nozze”, também inserido na obra *Myricae* (1891).

Nesta composição, apesar do análogo esquema de rimas (ABABCD), os sons vocabulares são um pouco menos sugestivos, não deixando, porém, de colaborar com a edificação do cenário por intermédio de expressões como “*entri l’eco d’un gorgheggio estivo*” — em que, para além do valor onomatopaico de *gorgheggiare*, a assonância destacada tende a reforçar a ideia do eco — e “*Dolce dormire*” — em que as sonoridades aparentemente propõem um tipo de degustação, de saboreio do sono, explorando os sentidos veiculados pela

palavra “doce” (“agradável” e “açucarado”) em uma espécie de sinestesia. Recorremos a esse texto, entretanto, pelo fato de que, assim como em “L’assiuolo”, aves participam de uma reverberação de presenças-ausências:

CANZONE DI NOZZE

*ad Enrico Bemporad*²⁸

Guardi la vostra casa sopra un rivo,
sopra le stipe, sopra le ginestre;
ed entri l’eco d’un gorgheggio estivo
dalle finestre.

Dolce dormire con nel sogno il canto
dell’usignuolo! E sian sotto la gronda
rondini nere. Dolce avere accanto
chi vi risponda,

sul far dell’alba, quando voi direte
pian piano: È vero che non s’è più soli?
Sì sì, diranno, vero ver.... Che liete
grida! che voli!

sul far dell’alba, quando tutto ancora
sembra dormir dietro le imposte unite!
Sembra, e non è. Voi sì, forse, in quell’ora,
madri, dormite.

Sognate biondo: nelle vostre teste
non un fil bianco: bianche, nel giardino,
sono sì quelle ch’ora vi tendeste,
fascie di lino.

(Pascoli, 2015, p. 864-865)

Mais uma vez, a natureza desempenha um papel significativo na conjuntura textual, e, logo na primeira estrofe, conseguimos divisar a sua importância pela integração proposta entre o espaço doméstico e o seu entorno. Cabe salientar que, além de serem constituídos por um rio, os arredores da casa englobam plantas que o autor optou por especificar: são os tojos (*le stipe*) e as giestas (*le ginestre*), cuja delimitação por nomes técnicos salta aos olhos dos leitores.

Como veremos, esse tecnicismo — somado à exploração do sonoro e do dialeto — revela-se fundamental para compreendermos os alcances da linguagem pascoliana. Por ora, no entanto, somente apontamos essa particularidade para, enfim, concentrarmo-nos em outro aspecto da paisagem: o canto veraneio que transpõe as janelas e que, definido como um

²⁸ O poema já havia sido publicado em uma *plaque* comemorativa ao casamento do editor Enrico Bemporad com Silvia Debenedetti.

gorgheggio [gorjeio], tem a ver com os pássaros, com o rouxinol (*l'usignuolo*) e com as negras andorinhas (*le rondini nere*)²⁹, apresentados na estrofe seguinte.

Convém assinalar que a música proveniente desses animais acomete o sujeito lírico por um espaço físico — atravessando suas ventanas — e por um espaço onírico, já que é docemente acolhida em sonho. Em um entrelugar, portanto, essa música ressoa como acalento a um “vós” (*voi*), que, podendo sugerir a tentativa do eu poético de fazer mais abrangente seu próprio estado — cingido por um sentimento de solidão —, é, de certa forma, abraçado pelas vozes naturais. À pergunta “*È vero che non s'è più soli?*”, essas vozes respondem com a afirmativa “*Sì sì, [...] vero ver...*”, na qual a interrupção da palavra que se repete (*vero*) e a sua suspensão pelas reticências avivam a esfera do sonho.

Tradicionalmente vinculada a uma possibilidade de contato com os mortos, tal esfera realmente abre margem, no texto, para a apreensão de um mundo outro, que ultrapassa o visível. A impressão é de que tudo o que se capta neste espaço não passa de uma percepção incompleta, “parece, e não é” (*Sembra, e non è*). Existe, porém, uma alternativa para ampliar essa percepção, alternativa esta que, intensificada pelo termo *forse* [talvez], faz emergir a contemplação de seres que já não mais estão no lugar ocupado pelo indivíduo do poema; dizem respeito às mães: “*Voi sì, forse, in quell'ora, / madri, dormite*”.

Por mais que não seja necessariamente claro o poder que certas palavras e imagens têm de convidar os mortos a adentrar os cenários poéticos, esse poder não é ignorado por um leitor que conhece os tons gerais da obra pascoliana. Nesse sentido, importa frisar que, nessa obra, é recorrente a associação entre o canto dos pássaros e a manifestação da morte, assim como entre figuras do núcleo familiar — com especial ênfase à figura materna — e seres que, já tendo partido, só podem ser recuperados por caminhos memoriais traçados na natureza, na linguagem e nos sons que as compõem. Assim, as mães que possivelmente dormem no clarão da aurora podem ser concebidas como entidades “ausentes”, as quais, todavia, colocam-se na condição de interlocutores do sujeito lírico e demarcam, portanto, presença.

Quando são mencionadas em vocativo, essas mães identificam-se com o referente do pronome “vós” e situam mesmo a casa em seus domínios, afinal, o texto começa com a indicação de uma casa “vostra”. A integração do eu poético à segunda pessoa do plural, como havíamos cogitado a princípio, não parece, entretanto, descabida, pois a composição tem início com o verbo *guardare* [olhar] sendo dirigido a um “tu” que, por sua vez, pode

²⁹ No poema “Addio!”, inserido em *Canti di Castelvecchio* (1903), Pascoli se refere à língua das andorinhas como uma língua que já não se sabe (*una lingua che più non si sa*) — sinal de algo antigo e perdido (Pascoli, 2006, p. 341).

corresponder não apenas ao eco do canto veraneio que ultrapassa as janelas, mas também a uma espécie de diálogo com a própria subjetividade. Em alguma medida, constrói-se a sensação de que essa segunda pessoa do singular é envolvida no plural do conjunto com que se dialoga, sinalizando liames entre o eu e os outros que o integram como presenças-ausências.

Tais presenças são convidadas a um sonho “loiro”, em que não há fios brancos, e, mediante a coerente associação passível de ser estabelecida seja entre “loiro” e juventude, seja entre “fios brancos” e velhice, o sonho configura uma espécie de refúgio contra a passagem a tempo. Não obstante essa passagem seja evidente, remetendo à efemeridade da vida e à “ausência” das “mães”, esses fantasmas femininos são preservados pelas lembranças da voz lírica e pelo que em carne plantaram, isto é, pelas faixas de linho mencionadas ao final do poema.

Dessa maneira, a composição termina com mais uma confirmação de que a natureza, incluindo o que nela foi cultivado, funciona, constantemente, como um meio de conexão com o que, embora presente, não mais forma o mundo dos vivos. Também em *Myricae*, “I gigli” igualmente traz à tona reflexões sobre fluxo do tempo e memória a partir do que, no pretérito, foi cultivado: nesse caso, não mais as faixas de linho, porém os lírios que intitulam a composição.

Associados a um espaço próprio do sujeito lírico (“*Nel mio villaggio*”), os lírios são entendidos como seus (“*i miei gigli: / miei [...]*”), e tal sentimento de posse é esclarecido não apenas pela sensação de pertencimento ao lugar em que se encontram as flores referidas³⁰, mas sobretudo pelo que se apresenta na segunda estrofe: essas flores resultam da sementeira outrora feita pela figura materna.³¹

Segue o poema:

I GIGLI

Nel mio villaggio, dietro la Madonna

³⁰ Gianfranca Lavezzi (2015) observa que o início marcado pelo uso do possessivo *mio* assemelha o poema a outros que, como “Sogno” (*Myricae*), “Nel giardino” (*Myricae*) e “L’ora di Barga” (*Canti di Castelvecchio*), também resgatam, por meio desse possessivo, a lembrança de San Mauro — comuna de Emilia Romagna onde Pascoli viveu, quando criança. Em “I gigli”, esse lugar (“*mio villaggio*”) é claramente indicado pela referência a “*Madonna dell’acqua*”, capela próxima ao jardim da casa materna que é citada, inclusive, em outros textos do autor (ver notas em Pascoli, 2015, p. 869-870). Sublinhamos, mais uma vez, que, apesar de admitirmos a devida separação entre este (o autor) e o sujeito poético, notamos, na obra pascoliana, certo entrecruzamento de ambos: o espaço da infância do escritor, por exemplo, nutre o sentimento nostálgico do eu lírico.

³¹ Ainda segundo Lavezzi (2015), a insistência no emprego do possessivo *mio* (“*mio villaggio*”, “*miei gigli*”, “*miei*”, “*mia madre*”, “*miei morti*”) é “a contrapartida estilística de uma tenacidade altamente dolorosa” (p. 868, tradução nossa), que tem a ver com a obstinada memória não apenas de um tempo que passou, mas também do ninho familiar que se desfez.

dell'acqua, presso a molti pii bisbigli,
sorgono sopra l'esile colonna
verde i miei gigli:

miei, ché a deporne i tuberi in quel canto
del suo giardino fu mia madre mesta.
D'altri è il giardino: di mia madre (è tanto!...)
nulla piú resta.

Sono tanti anni!... Ma quei gigli ogni anno
escono ancora a biancheggiar tra folti
cesti d'ortica; ed ora... ora saranno
forse già còlti.

Forse già sono su l'altar, li presso,
a chieder acqua, or ch'è mietuto il grano,
per il granturco: e nel pregar sommesso
meridiano,

guardando i gigli, alcuna ebbe un fugace
ricordo; e chiede che Maria mi porti
nella mia casa, per morirvi in pace
presso i miei morti.
(Pascoli, 2015, p. 868-869)

Percebemos, com a leitura, que, apesar de terem sido semeados pela mãe do eu poético, os lírios estão, agora, no jardim “de outros”³², sendo que, da genitora, nada mais resta: “*D'altri è il giardino: di mia madre (è tanto!...) / nulla piú resta*”. Neste fragmento, a inserção do termo “è tanto” entre parênteses, acompanhado de um ponto de exclamação e de reticências que o reforçam, introduz a ideia que se veicula, mais claramente, no começo da terceira estrofe, isto é, a ideia de que muitos anos decorreram após o perecimento da figura materna (“*Sono tanti anni!...*”). Mesmo com a morte e com o passar do tempo, no entanto, essa figura mostra-se presente, uma vez que, na realidade, ao contrário do que se anunciou, algo resta: os elementos cultivados por aquela que partiu e a restauração memorial que esses elementos possibilitam.

Interessa-nos observar que estes, correspondentes aos lírios, são envoltos por “sussurros piedosos” (*pii bisbigli*), os quais, segundo Gianfranca Lavezzi (2015), atrelam-se às ternas preces (“*el pregar sommesso*”) que emanam da capela *Madonna dell'acqua*. A referência ao edifício, além de evocar um campo sagrado — intensificado pelo simbolismo de purificação do lírio, assim como pelas noções que fomentam os vocábulos *Madonna* [Nossa Senhora], *pii* [piedosos], *altar* [altar], *pregar sommesso* [orar suave] e *Maria* —, evoca também o espaço da infância, sendo a sua retomada entendida por Giuseppe Nava (*apud*

³² Lavezzi (2015) aduz que este “de outros” aponta para uma violência que, já no poema “Romagna” (*Myricae*), foi denunciada: remete à expropriação sofrida pela mãe de Pascoli em decorrência de rivalidades locais, as quais poderiam ter alguma relação até mesmo com o assassinato de Ruggiero, pai do poeta.

Lavezzi, 2015) como uma possível conexão com o ciclo de poemas de “Ritorno a San Mauro” (1897) — anexado ao final de *Canti di Castelvecchio*.

Nesta obra, outro poema se destaca por produzir ideias e imagens a partir da figura de uma planta. Trata-se de “Il gelsomino notturno”, texto que indica a centralidade da natureza em sua construção logo pelo título — o qual pode ser traduzido pelas expressões “O jasmim noturno” e “A dama-da-noite”. Por liberar um doce e envolvente perfume durante a noite, essa planta é frequentemente usada como símbolo de paixão, sedução e mistério, o que, na composição pascoliana, reforça as circunstâncias nupciais a que tal composição se dedica:

IL GELSOMINO NOTTURNO

E s’aprono i fiori notturni,
nell’ora che penso ai miei cari.
Sono apparse in mezzo ai viburni
le farfalle crepuscolari.

Da un pezzo si tacquero i gridi:
là sola una casa bisbiglia.
Sotto l’ali dormono i nidi,
come gli occhi sotto le ciglia.

Dai calici aperti si esala
l’odore di fragole rosse.
Splende un lume là nella sala.
Nasce l’erba sopra le fosse.

Un’ape tardiva sussurra
trovando già prese le celle.
La Chiocchetta per l’aia azzurra
va col suo pigolio di stelle.

Per tutta la notte s’esala
l’odore che passa col vento.
Passa il lume su per la scala;
brilla al primo piano: s’è spento...

È l’alba: si chiudono i petali
un poco gualciti; si cova,
dentro l’urna molle e segreta,
non so che felicità nuova.
(Pascoli, 2006, p. 246)

Publicado pela primeira vez no dia 21 de julho de 1901, em um opúsculo que celebrava as núpcias do amigo Gabriele Briganti, o poema associa a sensualidade do contexto comemorado ao erotismo da fecundação floral. É proposto, nesse sentido, certo diálogo entre a natureza e o que se dá no plano das ações humanas, as quais, em “Il gelsomino notturno”, são mais sugeridas do que realmente apresentadas. Fazemos essa afirmação porque o casal

homenageado no opúsculo não é de fato revelado no texto, mas alguns sinais indicam a sua presença.

Quando os ruídos dos pássaros (“*i gridi*”) cessam (“*Da un pezzo si tacquero i gridi*”), por exemplo, condições parecem ser criadas para a escuta de sons mais tênues, que, apesar de terem sido apontados pelos murmúrios “da casa”, aludem, metonimicamente, aos sussurros amorosos daqueles que se encontram no interior da habitação. Esses “gritos” são, inclusive, geralmente interpretados como uma forma de celebração das núpcias, o que tonifica o caráter afetivo da cena. Por sua vez, a imagem da luz que brilha na sala (“*Splende un lume là nella sala*”) e que, posteriormente, “sobe” as escadas (“*Passa il lume su per la scala*”) funciona como metáfora da intimidade doméstica (Nava, 2006) e também subentende uma presença humana, indivíduos que movimentam uma vela ou algum objeto afim.

A compreensão de que esses indivíduos coincidem com Briganti e com a sua recém esposa vai sendo construída não apenas pela ocasião em que o texto é divulgado, mas também, conforme adiantamos, pelas manifestações voluptuosas do meio natural. Neste, as flores se abrem (“*E s’aprono i fiori notturni*”), e agentes polinizadores (“*le farfalle crepuscolari*”, “*un’ape tardiva*”) circulam, gerando um quadro propício à fecundação das plantas. Ao produzir como resultado morangos vermelhos que perfumam o ambiente (“*Dai calici aperti si esala / l’odore di fragole rosse*”), esse processo germinativo colabora para a formação de uma sinestesia: o cheiro das frutas se amalgama à sua cor, a qual, ligada à paixão, intensifica o clima de fertilidade incitado pela abertura das flores.

Essa conjuntura sinestésica, típica de inclinações decadentistas abraçadas por Pascoli, também é desencadeada por outras fusões sensoriais: mesclam-se não só fragrâncias (“*l’odore che passa col vento*”), passíveis de serem apreendidas pelo olfato, mas inclusive elementos captados pelos sentidos da visão — como a própria cor dos morangos, a luz que cintila no espaço doméstico e as estrelas que se exibem no céu (“*La Chiocetta per l’aia azzurra / va col suo pigolio di stelle*”) — e da audição — como as expressões sonoras que, além daquelas já mencionadas, referem-se aos sons das abelhas (“*Un’ape tardiva sussurra*”, grifo nosso) e ao “chilrear” (*pigolio*) das Plêiades (*La Chiocetta*).

Convém notabilizar que este último rumor explora a ambiguidade do termo *Chiocetta*, o qual, embora, no universo camponês, possa denominar as Plêiades — isto é, um aglomerado estelar —, pode também designar “a fêmea da galinha doméstica no momento em que está a chocar ovos ou quando tem filhotes” (*Chiocetta*, 2025, tradução nossa). O grupo de estrelas, na verdade, recebe o mesmo nome por extensão, pois, no céu, assemelha-se a uma galinha que arrasta a sua ninhada. O conhecimento dessa metáfora clarifica o emprego do

vocábulo *pigolio*, que, podendo ser traduzido como “chilro” ou “gorjeio”, corresponde a sons por aves emitidos. Essa palavra, no entanto, contrasta, de algum modo, com o sentido que vincula o item *Chiocchetta* à ideia de constelação e que, pelo cenário dos corpos celestes, é incontestavelmente despertado. Esse contraste, afinal, acaba sendo relevante para as sinestésias produzidas, porquanto, ao mesmo tempo em que são vistas, as Plêiades acionam uma imagem acústica.

Tal imagem, por sua vez, concilia-se, metaforicamente, com os sons das abelhas, inseto que conecta a terra e o céu. Representando esses sons, a forma verbal *sussurra*, traz à tona a ideia de uma ação humana, e, mesmo considerando a rima *sussurra/azzurra*, a escolha desse verbo em detrimento de um mais preciso para insetos — como *ronza* [zumba], por exemplo — pode ter sido feita não só para obter essa uniformidade sonora, mas até mesmo para reforçar o já citado diálogo entre pessoas e outros seres da natureza.

Outro excerto que também reforça esse diálogo pode ser encontrado nos versos que comparam “o adormecer dos ninhos” sob as asas dos pássaros que os velam com “o adormecer dos olhos” sob os seus cílios: “*Sotto l’ali dormono i nidi / come gli occhi sotto le ciglia*”. Colocamos entre aspas “o adormecer dos ninhos” e “o adormecer dos olhos” porque, na realidade, não são os ninhos e os olhos que dormem, mas sim os pássaros que naqueles vivem e os sujeitos de que estes são parte, sendo a metonímia, nesse caso, figura fundamental para traçarmos mais um elo entre animais e humanos.

Além de chamarmos atenção para esse elo, julgamos importante destacar, por motivo de uma relação intertextual que posteriormente sublinharemos entre a obra pascoliana e aquela de Victor Hugo, que, segundo Nava (2006), o verso “*Sotto l’ali dormono i nidi*” lembra um fragmento escrito pelo poeta francês em *Les Chansons des rues et des bois* (2001, p. 25): “*C’était l’heure où le nid se couche*” [Era a hora em que o ninho se deita]. Tanto neste fragmento quanto naquele do escritor italiano, forma-se a imagem de ninhos adormecidos e, diante dessa figura, aproveitamos tanto a ideia do ninho quanto a ideia do sono para abordarmos um núcleo do poema que só se manifesta com certa evidência em “*nell’ora che penso a’ miei cari*”.

Nesta passagem, o momento em que as flores noturnas se abrem é delimitado como parte do dia em que o eu lírico pensa naqueles que lhe são caros, os quais, de acordo com o pano de fundo que cobre os escritos de Pascoli, evocam os mortos. Diversos elementos insinuam que, enquanto testemunha o clima matrimonial, o sujeito poético rememora os entes queridos que partiram, sendo relevante colocar em foco — entre outros aspectos que

desvelam essa atitude mental — a figura das borboletas crepusculares (*le farfalle crepuscolari*).

Recorrentes na poesia pascoliana, esses insetos, ao mesmo tempo em que suscitam a noção de vida, contribuindo para o processo de fecundação vegetal, constituem emblemas de morte — uma vez que mariposas são muitas vezes associadas a pressentimentos fúnebres e às almas dos antepassados. Convém realçar ainda que o adjetivo “crepuscular”, muito usado no *fin de siècle* — inclusive por Carducci³³, mestre de Pascoli, e por D’Annunzio³⁴, contemporâneo do escritor romagnolo (Nava, 2006) —, vincula-se ao que ocorre ou eclode durante o anoitecer, período comumente relacionado a uma hora de recordações e de contato com amados falecidos.

Na obra pascoliana, como vimos, esses queridos defuntos são constantemente buscados pelo desejo de uma reconstrução do ninho familiar, cujo desmonte não deixa de se fazer sentir em “Il gelsomino notturno”. Nesse texto, o uso do dêitico *là* em “*là sola una casa bisbiglia*” e em “*Splende un lume là nella sala*” indica que o eu lírico está excluído do espaço doméstico contemplado, um espaço que não apenas projeta a intimidade conjugal, mas que também abriga o círculo parental — objeto perdido para o sujeito do poema. Na composição, portanto, vida e morte se exprimem em conjunto, já que, apesar de toda a esfera de paixão e magnetismo sensorial, que inspira vitalidade, alguns elementos chamam à lembrança daqueles que se foram.

No verso “*Nasce l’erba sopra le fosse*”, identificamos outro exemplo desse paralelismo entre morte e vida, pois o nascimento das ervas se dá por sobre covas. Finalmente, na última estrofe, esse mesmo paralelismo é assinalado pela imagem da urna, a qual se conecta tanto com a vida que se gera quanto com a vida que se perdeu. Compete-nos recobrar, antes de nos determos sobre a imagem mencionada, uma nota que acompanha a republicação do poema em 1903, na antologia *Canti di Castelvecchio*:

E penso em Gabriele Briganti sentindo o cheiro da flor que perfuma nas sombras e no silêncio: o cheiro do Jasmim noturno. Naquelas horas, desabrochou uma

³³ Giosuè Carducci (1835-1907) foi um dos mais importantes escritores italianos do século XIX, o primeiro a receber o Prêmio Nobel de Literatura, em 1906. Ao propor o retorno da tradição clássica na lírica moderna, o escritor exerce uma significativa influência sobre Pascoli, que o sucedeu na cátedra de Literatura Italiana, em Bolonha.

³⁴ Gabriele D’Annunzio (1863–1938) é reconhecido, ao lado de Giovanni Pascoli, como um dos mais influentes escritores italianos do final do século XIX e início do século XX. Poeta, romancista, dramaturgo e orador, é marcado por uma vida política e cultural frenética e controversa. Assim como Pascoli, é associado ao Decadentismo, mas cada um explora facetas distintas do movimento: enquanto o poeta romagnolo utiliza o poder simbólico da literatura para acessar dimensões misteriosas, longínquas e conscienciais, o artista de Pescara privilegia tendências como a estética, o vitalismo e o superomismo, refletindo uma busca pelo heroísmo e pela exaltação do indivíduo.

florzinha que uniu (segundo a sua intenção), ao nome de um deus e de um anjo, aquele de um pobre homem: quero dizer, nasceu-lhe Dante Gabriele Giovanni³⁵ (Pascoli, 2006, p. 244, tradução nossa).

Com essa nota, Pascoli explicita o que acontece na primeira noite de núpcias do amigo: a concepção do filho primogênito, Dante Gabriele Giovanni³⁶. Enfocando essa concepção, a última estrofe continua firmando liames entre a fecundação floral e a fecundação humana, pois os efeitos da conciliação física entre Briganti e sua esposa são sinalizados pelos efeitos da reprodução sexual vegetal: os versos “È l'alba: si chiudono i petali / un poco gualciti” enunciam que, no alvorecer, as pétalas se fecham um pouco amarrotadas, o que propõe a dor unida aos atrativos do ato erótico.

Antes de produzir “*non so che felicità nuova*”, uma felicidade atrelada à procriação — sentimento que, segundo as ideias veiculadas pela expressão *non so che*, o eu lírico desconhece —, esse ato envolve “uma urna macia e secreta” (*l'urna molle e segreta*). No poema, tal urna faz referência ao ovário, sendo parte do pistilo, em algumas plantas, semelhante a um pequeno vaso; no entanto, por outro lado, a urna também alude ao receptáculo onde são depositadas as cinzas dos finados. Independentemente do modo como é interpretada, transmite sempre a noção de um lugar íntimo — por isso definida como “secreta” — e reforça a conexão entre vida e morte que o texto insiste em tramar.

Essa conexão é de extremo significado para o vislumbre da obra pascoliana e do papel que nela desempenha a natureza, abarcada seja como símbolo de nascimentos, perdas e renovações, seja como meio pelo qual ecoam presenças-ausências. Sua principal função, de fato, é abrir possibilidades para a escuta dessas presenças, ainda que sem acessá-las diretamente — recorrendo apenas às vias da memória, dos sons que a instigam e da própria poesia.

3.3. “COME UNICO PETTO ALLA CORRENTE UNICA FALCATA”: a natureza como potência de uma vida compartilhada

Sob outra perspectiva, a natureza também se mostra essencial na poética de Mariangela Gualtieri. Nesta, contudo, itens, seres e vozes que extrapolam o humano não

³⁵ “E a me pensi Gabriele Briganti risentendo l'odor del fiore che olezza nell'ombra e nel silenzio: l'odore del Gelsomino notturno. In quelle ore sbocciò un fiorellino che unisce (secondo l'intenzione sua), al nome d'un dio e d'un angelo, quello d'un povero uomo: voglio dire, gli nacque Dante Gabriele Giovanni” (Pascoli, 2006, p. 244).

³⁶ Nava (2006) esclarece que Gabriele Biganti queria dar ao filho um nome que homenageia, ao mesmo tempo, o pintor e poeta Dante Gabriele Rossetti e o amigo Pascoli.

funcionam, necessariamente, como caminhos para as vozes dos mortos, como quase sempre ocorre em Pascoli. Em contrapartida, na obra da autora cesenate, a exploração desses elementos parece suceder para valorizá-los em si mesmos, com base em uma visão que, refutando o antropocentrismo, exhibe, na verdade, contornos cosmocêntricos.

A exploração citada não se distancia, entretanto, de uma certa busca por resgatar algo que teria se perdido: não exatamente a vida, como nas composições do romagnolo, mas sobretudo a consciência de que essa vida só pode alcançar sua plenitude admitindo a ideia de que todos os seres devem caminhar juntos. Essa ótica pode ser apreendida, exemplificativamente, do poema “Siamo nel viaggio sempre”:

Siamo nel viaggio sempre. Traversiamo
 quadranti di cielo, pezzi d'un cosmo
 creato ora. Tutti insieme
 andiamo che lo vogliamo o non
 lo vogliamo. Come unico petto
 alla corrente unica falcata.
 Insieme a ogni foglia e apparato radicale
 e pietruzza sbrecciata. Ogni cosa viene
 con noi. Con noi si instrada per le costellazioni,
 ogni bastoncino e piuma ogni erbaccia
 viene con noi. Ogni particella di corteccia
 ogni carta sporca e barattolo e straccio e pannello
 e acqua e ogni acqua viene con noi.
 Con noi si getta in passione di viaggio
 e niente resta, tutto muove alla danza
 sulla palla increpata che vola.

E non c'è un solo pezzo d'universo
 che non porti impressa quella spinta di lancio
 quella concordanza d'esserci con tutto il resto.
 (Gualtieri, 2015, p. 132)

Neste texto, a desinência de terceira pessoa do plural em *Siamo* [Somos], *Traversiamo* [Atravessamos], *andiamo* [vamos] e *vogliamo* [queremos] marca as sonoridades dos primeiros versos, sendo reforçada semanticamente, ao decorrer da produção, por expressões como *Tutti insieme*, *Insieme*, *tutto* e *con noi*. O reiterar desta última expressão se destaca porque se dá até mesmo consecutivamente em “*con noi. Con noi si instrada per le costellazioni*” e em “*e acqua e ogni acqua viene con noi. / Con noi si getta in passione di viaggio*” (grifos nossos), enfatizando um pensamento de união.

Não há escolha: o que move a existência é uma viagem conjunta, partilhada, que, independentemente de qualquer vontade — como sugere o fragmento “*che lo vogliamo o non / lo vogliamo*” —, tudo congrega. Com efeito, o prisma de que nada é deixado para trás é frisado, muito explicitamente, pelo termo “*e niente resta*” e pela última estrofe, segundo a

qual não existe sequer um pedaço do universo que não esteja mergulhado na “concordância de ser com todo o resto”.

De maneira um pouco menos explícita, mas ainda suficientemente clara, o prisma em foco é ressaltado pelo pronome indefinido *ogni* [cada], o qual, apresentando partes do todo que viaja “como um só peito / à corrente de um só passo”, solidifica a própria ideia desse todo. É, realmente, composto por inúmeros elementos, incluindo aqueles mais ínfimos e por vezes tratados como insignificantes: folhas, raízes, pedras, paus, plumas, ervas, partículas de troncos, papéis, latas, panos e água.

Referidos na primeira estrofe, esses elementos se vinculam aos diferentes reinos naturais, sendo a água e as pedras representantes do reino mineral, enquanto as folhas, as raízes, os paus, as ervas e as partículas de troncos consistem em representantes do reino vegetal. De sua parte, o reino animal é representado pelas plumas e também pelos papéis, pelas latas e pelos panos, uma vez que esses produtos, resultando de ações dos seres humanos, indicam-nos.

Logo, colhemos, dessa leitura, a crença em uma jornada existencial comum, na qual, sendo completamente abraçada, a natureza simboliza um lembrete de que a humanidade corresponde somente a uma parcela do cosmo. Interessa-nos acentuar que, no poema, a amplitude universal que afirma a pequenez humana é demarcada principalmente no excerto abaixo:

*Ogni cosa viene
con noi. Con noi si instrada per le costellazioni,
ogni bastoncino e piuma ogni erbaccia
viene con noi. Ogni particella di corteccia
ogni carta sporca e barattolo e straccio e pannetto
e acqua e ogni acqua viene con noi.
Con noi si getta in passione di viaggio
[...]
(Gualtieri, 2015, p. 132, grifos nossos)*

Nesta passagem, a repetição se exhibe, novamente, como um recurso estimado pela autora, sendo ligado à oralidade pela qual tanto preza. Ademais, a enumeração dos variados componentes ecossistêmicos já mencionados — aliada à reiteração das expressões grifadas e ao emprego iterativo da conjunção *e* — cria um efeito de acumulação que avulta a grandeza cósmica.

Ao reconhecer essa imensidão em diversas poesias, Gualtieri a enfatiza para despertar, em seus interlocutores, um senso de coletividade — o qual, em “Nove marzo duemilaventi”

(2020), assume a forma de um chamado que adquire notória expressividade durante a pandemia de COVID-19:

NOVE MARZO DUEMILAVENTI

Questo ti voglio dire
 ci dovevamo fermare.
 Lo sapevamo. Lo sentivamo tutti
 ch'era troppo furioso
 il nostro fare. Stare dentro le cose.
 Tutti fuori di noi.
 Agitare ogni ora — farla fruttare.

Ci dovevamo fermare
 e non ci riuscivamo.
 Andava fatto insieme.
 Rallentare la corsa.
 Ma non ci riuscivamo.
 Non c'era sforzo umano
 che ci potesse bloccare.

E poiché questo
 era desiderio tacito comune
 come un inconscio volere —
 forse la specie nostra ha ubbidito
 slacciato le catene che tengono blindato
 il nostro seme. Aperto
 le fessure più segrete
 e fatto entrare.
 Forse per questo dopo c'è stato un salto
 di specie — dal pipistrello a noi.
 Qualcosa in noi ha voluto spalancare.
 Forse, non so.

Adesso siamo a casa.

È portentoso quello che succede.
 E c'è dell'oro, credo, in questo tempo strano.
 Forse ci sono doni.
 Pepite d'oro per noi. Se ci aiutiamo.
 C'è un molto forte richiamo
 della specie ora e come specie adesso
 deve pensarsi ognuno. Un comune destino
 ci tiene qui. Lo sapevamo. Ma non troppo bene.
 O tutti quanti o nessuno.

È potente la terra. Viva per davvero.
 Io la sento pensante d'un pensiero
 che noi non conosciamo.
 E quello che succede? Consideriamo
 se non sia lei che muove.
 Se la legge che tiene ben guidato
 l'universo intero, se quanto accade mi chiedo
 non sia piena espressione di quella legge
 che governa anche noi — proprio come
 ogni stella — ogni particella di cosmo.

Se la materia oscura fosse questo

tenersi insieme di tutto in un ardore
 di vita, con la spazzina morte che viene
 a equilibrare ogni specie.
 Tenerla dentro la misura sua, al posto suo,
 guidata. Non siamo noi
 che abbiamo fatto il cielo.

Una voce imponente, senza parola
 ci dice ora di stare a casa, come bambini
 che l'hanno fatta grossa, senza sapere cosa,
 e non avranno baci, non saranno abbracciati.
 Ognuno dentro una frenata
 che ci riporta indietro, forse nelle lentezze
 delle antiche antenate, delle madri.

Guardare di più il cielo,
 tingere d'ocra un morto. Fare per la prima volta
 il pane. Guardare bene una faccia. Cantare
 piano piano perché un bambino dorma. Per la prima volta
 stringere con la mano un'altra mano
 sentire forte l'intesa. Che siamo insieme.
 Un organismo solo. Tutta la specie
 la portiamo in noi. Dentro noi la salviamo.

A quella stretta
 di un palmo col palmo di qualcuno
 a quel semplice atto che ci è interdetto ora —
 noi torneremo con una comprensione dilatata.
 Saremo qui, più attenti credo. Più delicata
 la nostra mano starà dentro il fare della vita.
 Adesso lo sappiamo quanto è triste
 stare lontani un metro.
 (Gualtieri, 2020)

Nesta obra, traduzida por Patricia Peterle no mesmo ano de sua publicação³⁷, o sujeito poético apresenta um ponto de vista para encarar o período pandêmico. Esse contexto, de acordo com a perspectiva adotada, teria respondido a uma demanda que, a partir dos grupos de versos “*Lo sapevamo. Lo sentivamo tutti / ch’era troppo furioso / il nostro fare*” e “*era desiderio tacito comune / come un inconscio volere —*”, é entendida como interna e compartilhada; “sabíamos”, “sentíamos” e cultivávamos a inconsciente aspiração de interromper o fluxo das coisas, sendo essa vontade exposta, no texto, pela repetida asserção “*ci dovevamo fermare*” [devíamos parar]. No entanto, a declaração “*non ci riuscivamo*”, que também se repete, comunica uma incapacidade de satisfazer esse profundo anseio, a qual poderia ser superada caso nos uníssemos (“*Andava fatto insieme*”).

Além de propor que essa união seja alcançada por meio de um pensamento comunitário — “*C’è un molto forte richiamo / della specie ora e come specie adesso / deve*

³⁷ Cf. PETERLE, Patricia. Nove março de dois mil e vinte de Mariangela Gualtieri. In *Literatura Italiana Traduzida*, v.1., n.4, abril. 2020. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/209890>. Acesso em 21 mar. 2025.

pensarsi ognuno” —, o poema dá margem para cogitarmos que restringir esse pensamento à humanidade não bastaria, já que nenhum de seus esforços havia conseguido transformar o cenário em que vivíamos — “*Non c’era sforzo umano / che ci potesse bloccare*”. Assim, ao contrário do que somos levados a imaginar em uma cultura estruturalmente antropocêntrica, o texto sugere como alternativa uma aliança que engloba seres distintos, realçando a nossa pequenez — “*Non siamo noi / che abbiamo fatto il cielo*” — e solicitando-nos uma abertura ao fora e ao Outro.

Haja vista que “algo em nós quis escancarar”³⁸ (“*Qualcosa in noi ha voluto spalancare*”) — ou seja, desnudar-se e até mesmo entregar-se a esse fora e a esse Outro —, teria chegado o momento de abandonarmos uma completa imersão em nossas tarefas — imersão esta que nos teria mantido distantes da alteridade (“*Stare dentro le cose. / Tutti fuori di noi*”) — para que nos colocássemos receptivos ao contágio alheio. Diante disso, “talvez a nossa espécie tenha obedecido”: “*forse la specie nostra ha ubbidito / slacciato le catene che tengono blindato / il nostro seme. / Aperto / le fessure più segrete / e fatto entrare*”. Essa tendência ao acolhimento tanto do semelhante quanto do diferente teria permitido, enfim, a escuta de uma voz que, destituída de palavras (“*senza parola*”), disse-nos para ficarmos em casa — como crianças que, sem saber o motivo, recebem um castigo: “[...] *come bambini / che l’hanno fatta grossa, senza sapere cosa*”.

Interessa-nos adiantar que, em *Voci di tenebra azzurra* (2014), a captação de uma voz que não necessariamente se exprime com palavras também se dá em um quadro devastador e também nos adverte como se fôssemos crianças, exortando-nos à união e a uma postura de maior atenção. Na última estrofe de “Nove marzo duemilaventi”, indica-se que essa postura resultará do difícil processo vivenciado, como insinuam os versos: “*noi torneremo con una comprensione dilatata. / Saremo qui, più attenti credo*”. Estranhamente, teríamos sido levados a produzir presença quando, em face do ordenado afastamento interpessoal e das mortes que nos despojavam impiedosas, a presença parecia correr pelos nossos dedos, esvair-se. O que buscamos manifestar, nesse sentido, é que a experiência de confinamento, isolando-nos, teria intensificado o desejo de nos envolvermos e de participarmos mais ativamente das coisas do mundo.

Além disso, essa experiência teria oportunizado a recuperação de ritmos já esquecidos, os quais, mais lentos quando comparados com aqueles que foram absorvidos ao longo dos anos — talvez embrenhados “nas lentidões das antigas antepassadas, das mães” —, direcionaram-nos para um olhar mais perspicaz e de certa forma análogo àquele de quem se

³⁸ Ao longo da análise de poemas traduzidos, seguiremos a tradução realizada na apresentação dos versos.

depara com o mundo pela primeira vez. Desse modo, fomos convidados, entre outros gestos, a melhor contemplar o céu e outros rostos — “*Guardare di più il cielo*”; “*Guardare bene una faccia*” —, bem como a fazer o que nunca havíamos feito: “*Fare per la prima volta / il pane*”; “*Per la prima volta / stringere con la mano un'altra mano / sentire forte l'intesa. Che siamo insieme*”).

Ao construir um sujeito poético que revela essa maneira de considerar os tempos da pandemia, Gualtieri não parece, de modo algum, ignorar ou minimizar as chagas desse tempo; sua obra, na verdade, reconhece as dores que marcaram a conjuntura (“*Adesso lo sappiamo quanto è triste / stare lontani un metro*”), mas, sem se contentar com um testemunho simplesmente negativo, insufla-nos consolo e esperança. Quando, na terceira estrofe, por exemplo, a voz do texto hipotetiza que todo o caos, na realidade, poderia estar sendo administrado pela lei que rege o universo e cada uma de suas partículas, essa voz nos guia para a crença de que os acontecimentos estariam sendo tutelados por uma força maior que de tudo cuida.

Logo, por meio desse fragmento, o poema inspira segurança, assim como por intermédio dos versos “*È portentoso quello che succede. / E c'è dell'oro, credo, in questo tempo strano. / Forse ci sono doni. / Pepite d'oro per noi. Se ci aiutiamo*”. Estes, por sua vez, motivam-nos a buscar luz em meio aos desafios e exibem a conjectura de que bênçãos poderiam nascer das dificuldades caso nos ajudássemos, caso toda a espécie se enxergasse como um só organismo.

Sinalizando essa perspectiva nesta e em outras composições, Gualtieri se aproxima de um ângulo que se distancia do exclusivismo ocidental e coincide, notadamente, com grande parte do pensamento amazônico. Em *Conversa selvagem* (2020), Ailton Krenac comenta a ideia nutrida pelo filósofo italiano Emanuele Coccia de que uma mesma vida circula entre os seres, mesmo entre os mais incompatíveis ecológica e anatomicamente. Essa ideia é associada pelo intelectual indígena à cosmovisão de povos como Desana e Tukano, para os quais a transformação da vida que chegou ao continente pelas águas, na forma de variadas espécies de peixes, construiu as humanidades que habitam a floresta; trata-se, nesse caso, de uma única vida a animar os diferentes organismos da Terra.

Em vários de seus textos, a poeta de Cesena apresenta uma percepção semelhante das criaturas, trazendo a natureza para a sua poesia com a convicção de que os indivíduos se constituem a partir de outros indivíduos e também mediante elos com o que transcende a esfera humana. Ainda no que tange às relações apreciadas na obra da escritora, cabe-nos

destacar os vínculos com outros autores, os quais, em “In quest’ora della sera” (2015), ficam evidentes:

IN QUEST’ORA DELLA SERA

In quest’ora della sera
da questo punto del mondo

Io ringraziare desidero il divino
labirinto delle cause e degli effetti
per la diversità delle creature
che popolano questo universo singolare
ringraziare desidero
per l’amore, che ci fa vedere gli altri
come li vede la divinità
per il pane e per il sale
per il mistero della rosa
che prodiga colore e non lo vede
per l’arte dell’amicizia
per l’ultima giornata di Socrate
per il linguaggio, che può simulare la sapienza
io ringraziare desidero
per il coraggio e la felicità degli altri
per la patria sentita nei gelsomini

e per lo splendore del fuoco
che nessun umano può guardare
senza uno stupore antico

e per il mare
che è il più vicino e il più dolce
fra tutti gli Dèi
Io ringraziare desidero
perché sono tornate le lucciole
e per noi
per quando siamo ardenti e leggeri
per quando siamo allegri e grati
per la bellezza delle parole
natura astratta di Dio
per la lettura, la scrittura
che ci fanno esplorare noi stessi e il mondo

per la quiete della casa
per i bambini che sono
nostre divinità domestiche
per l’anima, perché se scende dal suo gradino
la terra muore
per il fatto di avere una sorella
ringraziare desidero per tutti quelli
che sono piccoli, limpidi e liberi
per l’antica arte del teatro, quando
ancora raduna i vivi e li nutre

per l’intelligenza d’amore
per il vino e il suo colore
per l’ozio con la sua attesa di niente
per la bellezza tanto antica e tanto nuova

Io ringraziare desidero per le facce del mondo
 che sono varie e alcune sono adorabili
 per quando la notte
 si dorme abbracciati
 per quando siamo attenti e innamorati
 per l'attenzione
 che è la preghiera spontanea dell'anima
 per i nostri maestri immensi
 per chi nei secoli ha ragionato in noi
 per tutte le biblioteche del mondo
 per quello stare bene fra gli altri che leggono

per il bene dell'amicizia
 quando si dicono cose stupide e care
 per tutti i baci d'amore
 per l'amore che rende impavidi
 per la contentezza, l'entusiasmo, l'ebbrezza
 per i morti nostri
 che fanno della morte un luogo abitato.

Ringraziare desidero
 perché su questa terra esiste la musica
 per la mano destra e la mano sinistra
 e il loro intimo accordo
 per chi è indifferente alla notorietà
 per i cani, per i gatti
 esseri fraterni carichi di mistero
 per i fiori
 e la segreta vittoria che celebrano
 per il silenzio e i suoi molti doni
 per il silenzio che forse è la lezione più grande
 per il sole, nostro antenato.

Io ringraziare desidero
 per Borges
 per Whitman e Francesco d'Assisi
 per Hopkins, per Herbert
 perché scrissero già questa poesia,
 per il fatto che questa poesia è inesauribile
 e cambia secondo gli uomini
 e non arriverà mai all'ultimo verso.
 Ringraziare desidero
 per i minuti che precedono il sonno,
 per gli intimi doni che non enumero
 per il sonno e la morte
 quei due tesori occulti.

E infine ringraziare desidero
 per la gran potenza d'antico amor
 per l'amor che se move il sole e l'altre stelle.
 E muove tutto in noi.
 (Gualtieri, 2015, p. 115-117)

Também contendo uma versão em português — graças a práticas tradutórias sucedidas na Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC)³⁹ —, este poema é igualmente marcado

³⁹ Cf. ALVES, Cláudia; DORNELLES, Nirvana; LOSSO, Simone Maria; NETTO, Geraldo; OLIVEIRA, Luciano. Mariangela Gualtieri e a tradução do poema A esta hora da noite. Blogs de Ciência da Unicamp, v. 9, p. 1-1, 2021. Disponível em:

pelo recurso da repetição. Ao longo de todas as estrofes, a expressão “*ringraziare desidero*” ecoa e, ao ser reiterada, não apenas constitui uma cadeia sonora que veicula a força da oralidade, mas compõe, sobretudo, uma espécie de mantra. Dessa maneira, aludindo a uma fórmula mística e ritual enraizada em correntes espirituais da Índia — especialmente nas tradições budista, hinduísta e jainista —, o texto permite-nos verificar a aproximação entre a poética gualtieriana e as culturas orientais.

Já mencionada quando versamos sobre a compreensão da poesia oral como um rito potencializado pelo silêncio, essa aproximação pode ser notada em “In quest’ora della sera” devido, justamente, à valorização desse elemento: “Agradecer desejo [...] / pelo silêncio e seus muitos dons / pelo silêncio que talvez seja a maior lição”. À importância conferida a esse aspecto, à “quietude da casa”, soma-se um apreço pelo vazio, ligado ao espaço aberto em nosso interior “quando somos ardentes e leves” e ao “ócio com sua espera por nada”.

Diante dessa observação e, principalmente, do último verso destacado, percebemos, inclusive, uma afinidade com a cultura antiga, em que a ociosidade é frequentemente estimada sob o prisma do *dolce far niente*, como um estado que, longe de ser considerado improdutivo, é admirado por ser propício à introspecção e à sensibilidade. Associada a esses fatores, a atenção também é louvada no poema, mais especificamente nos versos em que se agradece “por quando somos atenciosos e apaixonados / pela atenção / que é a oração espontânea da alma”.

Quando visualizamos a declamação do texto, disponível no YouTube⁴⁰, percebemos que esses versos são amplificados por uma outra forma de louvar a atenção — a qual transcende as palavras e toca a performance. Estática no espaço físico, apenas realizando eventuais movimentos de braço, Gualtieri se coloca em um palco praticamente desprovido de objetos cênicos.⁴¹ Nesse lugar, o vazio funciona como caixa de ressonância que maximiza os efeitos da voz e aumenta a repercussão do texto declamado. Além disso, mostra-se fundamental para inibir distrações, já que a simplicidade do panorama de exibição artística contribui, em última análise, para a concentração que atestamos na performance da autora.

<https://www.blogs.unicamp.br/marcapaginas/2021/09/01/mariangela-gualtieri-e-a-traducao-do-poema-a-esta-hora-da-noite/>. Acesso em 30 jul. 2025.

⁴⁰ Cf. SPETTACOLO di musica e poesia con Jovanotti e Mariangela Gualtieri al Teatro Bonci. [S. l.: s. n.], 2015. 1 vídeo (64 min). Publicado pelo canal Matteo Asioli. Disponível em: https://youtu.be/tT63e-S8V9A?si=UJfJXk19yDOiQV_n. Acesso em: 30 jul. 2025.

⁴¹ Importa dizer que pensar o espaço é fundamental para a autora, que, além de poeta e atriz, é formada em Arquitetura.

Logo no início do vídeo, o seu olhar compenetrado e a lenta pronúncia que faz dos termos sugerem uma vontade de saboreá-los pela ativação da memória, que só pode ser de fato resgatada em uma posição consciente e atenta.

Figura 1 — “Io ringraziare desidero” no espetáculo de música e poesia com Jovanotti e Mariangela Gualtieri (Teatro Bonci).



Fonte: Spettacolo (2015).

De modo geral, na obra de Gualtieri, essa atenção é tanto um requisito necessário para a produção de presença que essa obra desencadeia — seja pela carga oral dos poemas, seja pela sua constante vocalização — quanto um dos mais significativos efeitos da produção referida. De fato, se essa produção, de acordo com a ótica gumbrechtiana, refere-se a eventos e processos em que objetos presentes começam a ter impacto sobre corpos humanos ou intensificam-no (Gumbrecht, 2010), a atenção não poderia deixar de ser uma de suas causas e uma de suas consequências, porquanto impactar-se implica, do início ao fim, teias perceptivas aguçadas. Nas composições da poeta de Cesena, a solicitação dessas teias não raro se liga a um tom meditativo, que, por sua vez, remete aos hábitos contemplativos orientais e, como podemos observar no último texto apresentado, a uma certa sacralidade.

Nos versos “Agradecer desejo o divino / labirinto das causas e dos efeitos”, “pelo amor, que nos faz ver os outros / como os vê a divindade” e “agradecer desejo por todos aqueles / que são pequenos, límpidos e livres”, identificamos uma lente religiosa, que, embora não aponte para comunidades de fé específicas, vincula-se a crenças que muitas vezes lhes são comuns: a crença em um poder transcendente que conduz o universo emanando amor e, supostamente, em certas bem-aventuranças — já que os “pequenos” e “límpidos” aludem, em

alguma medida, “aos pobres de espírito” e “aos puros de coração” glorificados no evangelho cristão.

Esse horizonte sagrado também se relaciona com uma perspectiva franciscana, abraçando, como já dizíamos na análise de outros poemas, a “diversidade das criaturas”. Em “In quest’ora della sera”, essa diversidade é enaltecida por meio de várias figuras, que retratam as flores — especialmente a rosa e os jasmims —, o mar, os vagalumes, os cães, os gatos e o sol, “nosso antepassado”.

Vale ressaltar que, na poética gualtieriana, essa ideia de ancestralidade é fundamental, sendo conectada, por exemplo, à vida que compartilharíamos com outros seres. Conforme apresentamos, essa ótica de comunhão vital dialoga com a de povos ameríndios e com aquela exposta pelo filósofo Emanuele Coccia em muitos de seus livros. Em *Metamorfoses* (2021), o autor exprime:

Somos todas e todos a repetição de uma vida anterior [...]. Cada vida, enquanto repetição, mantém uma relação ambígua com o passado. Ela é simultaneamente o símbolo e o índice: ela o contém em si e é sua expressão encarnada. No entanto, nessa expressão, o passado não é meramente significado enquanto memória e lembrança, ele é reorganizado, reconstituído arbitrariamente, transfigurado. Pelo mesmo motivo, toda vida tem uma natureza simbólica” (Coccia, 2020, p. 48).

Neste trecho, propõe-se que o compartilhamento da vida contempla existências anteriores, contidas e manifestas naquelas que as sucedem e que as reconstituem simbolicamente. Essa cosmovisão, portanto, abarca a pujança da ancestralidade, exaltada, tanto na obra de Coccia quanto na poética de Gualtieri, pelo reconhecimento de suas profundas marcas na heterogeneidade dos seres. Nos textos da escritora italiana, porém, essa bagagem ancestral também é acolhida na e pela linguagem, seja por meio do dialeto, enquanto língua íntima e familiar — crucial para o resgate de gerações que ainda pulsam na atualidade —, seja, sobretudo, pela beleza antiga que retorna através de palavras que já foram ditas por outros: “pelos nossos mestres grandiosos / por quem ao longo dos séculos tem raciocinado em nós”. Amadas, essas palavras são novamente proferidas, como “uma restituição de amor” (Valduga, 2018).

O vínculo estabelecido pela linguagem com o passado talvez seja um dos motivos pelos quais ela escancara, na obra da poeta cesenate, uma condição venerável. No poema de que estamos tratando, sua associação com a “natureza abstrata de Deus” se dá pela admissão do belo inerente aos itens lexicais, e, dessa forma, não é apenas a atmosfera mística do texto — com suas nuances meditativas e religiosas — que potencializa seu ar divino: além do olhar

franciscano que celebra a pluralidade da natureza, a própria linguagem aponta para o sagrado. Esse elo se firma pela maneira de encarar a poesia como um rito, como uma prática simbólica que, entre outros efeitos, produz maravilha ao cultivar a ancestralidade, renovando, constantemente, aquilo que outrora se desvelou.

Na poética gualtieriana, esse processo ocorre mediante a valorização de uma dimensão coletiva, que transparece com a vocalização das palavras. Intimamente ligada à performance e à oralidade, essa vocalização origina uma conjuntura semelhante àquela construída em meio a rituais do espírito, vinculada ao engajamento do corpo e a uma noção comunitária. Logo, a poesia da escritora cesenate implica comunhão, a qual, para além de reforçar um viés sacro, filia-se a práticas que promovem o estabelecimento de laços entre os seres. Entre tais práticas, “In quest’ora della sera” acentua a “antiga arte do teatro”, que “ainda reúne os vivos e os nutre”, e a escrita baseada no diálogo com o outro.

Na penúltima estrofe, o agradecimento a diversos autores por já terem escrito o poema afirma que a urdidura da composição envolve um mecanismo substancial de intertextualidade, a qual, por sua vez, consiste em um modo de dar vida aos antepassados. Convém observar que os tradutores da poesia em análise esclarecem algumas relações intertextuais que nela se pronunciam, reconhecendo alusões a escritos de Pier Paolo Pasolini, Amelia Rosselli, Dino Buzzati, Dante Alighieri, Jorge Luís Borges e São Francisco de Assis (Alves *et al.*, 2021).

Entre esses autores, sublinhamos os três últimos, uma vez que a lembrança de Dante encerra a obra com a reprodução do verso final do Paraíso, da *Divina Comédia* (1321) — “*per l’amor che se move il sole e l’altre stelle*” (Alighieri, 2022, p. 234) —, e que o texto parece ter como base as graças dadas em “Outro Poema dos Dons” (1983), de Borges, e no “Cântico das Criaturas” (1224)⁴² franciscano. Sob um ponto de vista análogo ao que colhemos na leitura da poética gualtieriana, o cântico louva a Deus pela criação, colocando o sol, a lua e outros elementos do mundo como seus irmãos. Já o poema do grande escritor argentino remete a esse louvor por meio de versos que muitas vezes se confundem com aqueles inseridos no texto de Gualtieri.

Em Borges, lemos, por exemplo: “Graças quero dar ao divino / labirinto dos efeitos e das causas / pela diversidade das criaturas”, “pelo amor que nos deixa ver os outros / como os vê a divindade”, “pelo pão e o sal, / pelo mistério da rosa / que prodiga cor e não a vê”, “pela

⁴² Cf. SILVA, Brás José da. A Fraternidade Cósmica na perspectiva do Cântico das Criaturas: uma contribuição de São Francisco de Assis para a teologia mística. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro - PUC-RJ (*Tese de Doutorado em Teologia*). Rio de Janeiro – RJ, 2010. Disponível em: https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/37870/37870_1.PDF. Acesso em: 30 jul. 2025.

linguagem, que pode simular a sabedoria”, “por Whitman e Francisco de Assis, que já escreveram o poema, / pelo facto de que o poema é inesgotável / e se confunde com a soma das criaturas / e jamais chegará ao último verso”, “pelo sonho e a morte, / esses dois tesouros ocultos” (Borges, 1983). De fato, lemos os mesmos versos em “In quest’ora della sera” ou algo muito próximo do que já consta na produção do bonaerense.

No que concerne ao último verso destacado, referente ao sonho e à morte, interessa-nos a sua seleção pela poeta de Cesena, visto que os itens nele agradecidos simbolizam elementos caros não só a essa autora, mas também a Giovanni Pascoli. Constituindo a amálgama de figuras ancestrais que reverbera na obra de Gualtieri, o romagnolo é por ela recordado, em sua entrevista às organizadoras de *Vozes: cinco décadas de poesia italiana* (2017), como alguém que escreveu sobre uma beleza nova e antiga. Dessa forma, acaba sendo evocado pelos versos “*uno stupore antico*” e “*per la bellezza tanto antica e tanto nuova*”. Além disso, o último texto que apresentamos integralmente nos possibilita recobrar o poeta de San Mauro quando expõe gratidão “pelas crianças que são / nossas divindades domésticas” e “pelos mortos nossos / que fazem da morte um lugar habitado”.

Chamamos atenção para esses fragmentos porque, em Pascoli, a dimensão da infância ocupa lugar central — não apenas como espaço de acolhimento, onde o “ninho” familiar ainda permanecia incólume ao futuro desmonte, mas também como condição necessária para a arte, conforme explicaremos adiante, com base no livro *Il fanciullino* (1897). Ademais, a morte como um lugar habitado permite-nos recapitular aquelas presenças-ausências recorrentemente chamadas pelo eu lírico pascoliano. Ao buscá-las, o autor também aposta na poesia como rito, como um gesto que, facultando um diálogo com o imaterial, toca as camadas do sagrado.

Podemos dizer que, enquanto o acesso a essas camadas se dá, na poética pascoliana, principalmente por um desejo de reviver o que da vida se distanciou, ocorre, na poética de Gualtieri, por um dimensionamento da existência a partir das conexões estabelecidas entre diferentes seres — o que poderia ser aclarado pelo que Peterle e Santi (2017) definem como “uma constante escuta e uma vontade de compreensão e inclusão do mistério que subjaz o nosso viver em relação com outros” (p. 182). Mediante essa postura de hospitalidade, sua poesia abraça uma pluralidade de elementos — destacando-se, como verificamos, aqueles

pertencentes à natureza — e uma “enxurrada de vozes” que “não deixa de se fazer ouvir mesmo quando silencia”⁴³ (Marino, 2021).

Para abarcar essas vozes — sobre as quais falaremos adiante, sobretudo por meio das “vozes de escuridão azul” —, sua palavra é ritmada, repleta de apelos e invocações, configurando uma matéria performativa que, intimamente ligada à voz, articula-se para sair do papel e descobrir sua energia originária no curto-circuito do dizer (Bongiorno, 2009). Ao ser modelada em sua matéria fonética, a língua da poeta da Cesena é “ora maltratada, ora deslocada”, sofrendo, de acordo com Bongiorno (2009), uma tortura corporal que, a nosso ver, origina as “feridas perfeitas” citadas no seguinte fragmento de *Senza polvere, senza peso* (2006):

La candela dice:
io mi consumo senza lamentele
che pena, quel tuo chiedere durata.
La pianura dice:
io accolgo, accolgo largamente
e l'ago dice:
perdermi mi piace, stare
dimenticato nelle fessure, essere
ignorato. E tu?
E il coltello dice
io taglio i ponti
divido un pezzo dall'intero
so dare ferite perfette.
E tu.
(Gualtieri, 2006)

Dirigindo-nos para esse conjunto de versos, Bongiorno (2009) associa a palavra poética gualtieriana a essas “feridas perfeitas” geradas pelo *coltello* [faca], trazendo à tona a noção de que, assim como esse objeto, as composições da autora cortam, produzindo ferimentos. Estes, apesar de remeterem a uma suposta falta, são caracterizados como perfeitos, talvez porque, sob a condição de fendas, dão lugar ao vazio como espaço de possibilidades. O corte e a fissura que desencadeia oportunizam, por exemplo, uma abertura ao que se pode ou não enunciar, aderindo até mesmo conteúdos pré-linguísticos para se chegar ao que a linguagem guarda de subterrâneo.

Ao realizarem esse percurso, os vocábulos de Gualtieri não liquidam suas rachaduras, viabilizando um contato doce e caloroso com algo além de si mesmos — muito frequentemente relacionado com a natureza e com a sua força vegetal. Nesse sentido, essas

⁴³ Em uma entrevista concedida a Marco Marino (Marino, 2021), Gualtieri se refere às divindades maternas de *Antenata* (1992) como “una fiumana di voci che mi popola, che non smette di farsi sentire, anche quando tace, e che fin dalla primissima infanzia ha fatto parte del panorama invisibile che mi circonda”.

palavras-ferida são plasmadas em uma terra confinante, que, como explicaremos no terceiro capítulo desta dissertação, encontra no teatro a possibilidade de resvalar esferas outras a partir do momento em que se deixa obstaculizar para transgredir — “*Buttiamo via tutto il miele / mettiamo un sasso dentro la voce / e andiamo di là*” (Gualtieri, 2006).⁴⁴

Importa acentuar que essa transgressão, responsável por fazer da poesia um caminho para além do dito e do inteligível, é também observada na obra de Giovanni Pascoli. Com seu aspecto fúnebre e saudoso, essa obra permite eclodir um breu de silêncio individual que funciona como caixa de ressonância para o sopro da morte e para o *cantus obscurior*⁴⁵ que, de acordo com Cícero (46 a.C.), invade todo o discurso (Agamben, 2006). A segunda, por outro lado, “toda solicitada pela luz, mesmo nas profundezas do horror”⁴⁶, segundo Franco Loi (2020 *apud* Bongiorno, 2009, tradução nossa), é tecida como celebração plural. A multiplicidade que contempla é também uma marca da escritura pascoliana, já que, nesta, pronunciar o *eu* não faz mais sentido quando se compreende que ele “é, na verdade, uma construção que tem a ver com a memória, com os mortos, que fazem parte de nós” (Santi, 2019, p. 59, tradução nossa).⁴⁷

Assim, apesar de suas dissonâncias, tais poéticas conciliam-se, estando atracadas tanto na negatividade que caracteriza o ser — o qual, por *estar sendo*, coloca-se receptivo à alteridade que o compõe —, quanto na negatividade que caracteriza a Voz da consciência — em seu puro “querer-dizer” tipificado pelo silêncio — e naquela que a morte representa — ora pelo assassinato que a palavra empreende, ora pela presença-ausência que acomete o sujeito lírico. Esse poder do negativo, como se pôde observar, não reflete, portanto, uma privação, mas uma medialidade a partir da qual a escuta e o acolhimento do outro permitem uma infundável tentativa de preenchimento, uma adesão a diferentes alternativas simbólicas.⁴⁸

Nessa lacuna, não só a palavra está infinitamente aberta à significação, mas também o poeta — “um ‘escancarado’ que sabe acolher e que sabe relançar”, “uma fenda, porta através da qual uma força se condensa e se revela ao mundo” (Peterle; Santi, 2017, p. 184). Essa força só é veiculada, então, porque já existe em quem a irradia uma outra, aquela “de cada jejuante e sentinela” (“*d’ogni digiunante e vegliante*”) referida no texto “Io non lo so dire” e, de certa forma, recuperada em “Giuro per i miei denti da latte”:

⁴⁴ “Joguem fora todo o mel / coloquemos uma pedra dentro da voz / e vamos mais adiante” (Gualtieri, 2006, tradução nossa).

⁴⁵ Embora o termo “*cantus obscurior*” não tenha sido diretamente utilizado por Cícero, remete ao que o orador aborda, em seus estudos retóricos, sobre o poder oculto da linguagem, sobre os não ditos que a subjazem.

⁴⁶ “*tutta sollecitata dalla luce, persino nel fondo dell’orrore*” (Loi, 2020 *apud* Bongiorno, 2009).

⁴⁷ “è in realtà una costruzione, che ha a che vedere con la memoria, con i morti, che fanno parte di noi” (Santi, 2019, p. 59).

⁴⁸ Retomar as discussões do *Prólogo*.

GIURO PER I MIEI DENTI DA LATTE

Giuro per il correre e per il sudare
 giuro per l'acqua e per la sete
 giuro per tutti per i baci d'amore
 giuro per quando si parla piano la notte
 giuro per quando si ride forte
 giuro per la parola no
 e giuro per la parola mai e per l'ebrezza giuro,
 per la contentezza lo giuro.
 Giuro che questa terra non sta per finire
 giuro che io sento a volte una gioia così grande,
 giuro che la gioia esiste, che esiste e io la sento,
 e giuro che non mi lascerò intristire
 da nessun piagnucoloso profeta,
 da nessun artista che mercanteggia col dolore,
 da nessuno che scorrazza nel sangue e me lo spiega
 da nessun imbonitore con le sue parole soffocanti.
 Giuro che io salverò la delicatezza mia
 la delicatezza del poco e del niente
 del poco poco,
 salverò il poco e il niente il colore sfumato,
 l'ombra piccola
 l'impercettibile che viene alla luce
 il seme dentro il seme,
 il niente dentro quel seme.
 Perché da quel niente nasce ogni frutto.
 Da quel niente
 tutto viene.
 (Gualtieri, 2006)

Neste poema, a repetição é novamente utilizada como recurso criativo, construindo, mais uma vez, uma espécie de mantra. O emprego reiterado da palavra *giuro* [juro], principalmente no começo dos versos — posição que a enfatiza —, faz do texto uma espécie de testemunho sagrado, porquanto juramentos são declarações solenes que não raro configuram profissões de fé. De fato, o texto proclama, por exemplo, uma fé no amor e sobretudo na alegria, a qual é defendida como uma realidade no trecho “*giuro che la gioia esiste, che esiste e io la sento*”.

Identificamos nessa defesa e no verso que a segue — “*e giuro che non mi lascerò intristire*” — um olhar próximo ao de um “menininho”⁴⁹, pois, ao contrário dos adultos, que habitualmente se deixam entristecer, as crianças preservam um encantamento em face do que as rodeia. Além disso, cogitamos essa visão pueril a partir do próprio título (“Juro pelos meus dentes de leite”) e da repetição de que falávamos, já que uma contínua retomada verbal é atestada no comportamento infantil. Interessamos destacar essa percepção porque, conforme

⁴⁹ Utilizamos esse termo para adiantar uma outra relação que se estabelece entre Pascoli e Gualtieri, vinculada a uma dimensão “infantil” que nutre a poesia desses autores, animando-a com um olhar de descoberta e maravilha.

salientaremos, o fascínio da criança também marca a obra de Pascoli. Por ora, todavia, limitamo-nos a entrevê-lo na composição de Gualtieri, reconhecendo-o, inclusive, na exaltação da delicadeza “do pouco e do nada”.

A valorização das pequenas coisas, que se manifesta, entre crianças, de maneira mais espontânea e intuitiva, é desvelada, no poema, por uma atenção à cor que já se desbotou (“*il colore sfumato*”), ao “imperceptível que vêm à luz” (“*l'impercettibile che viene alla luce*”) e até mesmo ao “nada”. Vislumbrado como uma força de que tudo provém — o que se comprova pelos fragmentos “da quel niente nasce ogni frutto” e “da quel niente tutto viene” —, esse nada estaria ligado ao vazio, o qual, nesta dissertação, é considerado um lugar onde a ausência de condicionamentos sociais abre margem para o acontecimento da palavra poética.

Esta palavra, de acordo com o que argumentamos desde o *Prólogo*, irrompe em meio a uma negatividade do sentido e da obrigatoriedade de significar, estando ligada à potência do vocábulo “não”. No texto de Gualtieri, um juramento por esse vocábulo, em “*giuro per la parola no*”, enaltece o “não saber” pelo qual zelam os poetas e se relaciona, inclusive, com a natureza da própria literatura. Esta, segundo Blanchot (1997), ao simplesmente “ser”, sem nada exprimir,

não diz que sabe alguma coisa, mas que sabe de alguma coisa; ou melhor; que ela sabe algo das coisas — que sabe muito sobre os homens. O que ela conhece dos homens é o que se poderia chamar de grande estrago da linguagem, que eles trabalham e que os trabalha, quer ela reproduza a diversidade dos socioletos, quer, a partir dessa diversidade, cujo dilaceramento ela resente, imagine e busque elaborar uma linguagem-limite, que seria seu grau zero. Porque ela encena a linguagem, em vez de, simplesmente, utilizá-la, a literatura engrena o saber no rolamento da reflexividade infinita: através da escritura, o saber reflete incessantemente sobre o saber, segundo um discurso que não é mais epistemológico mas dramático (Barthes, 2013, p. 9).

O saber algo das coisas que tipifica a arte literária é, pois, na verdade, um não saber, visto que a confronta com uma “reflexividade infinita” que impede conclusões e certezas. Assim, consoante declara Peterle (2023) a partir de Barthes (2013), “a literatura trabalha e forja uma língua marcada pela trapaça, pela plasticidade, pelas infrações e pelo estranhamento” (p. 58), operando uma certa “profanação dos dispositivos — sejam eles de caráter formal ou cultural” (Peterle, 2023, p. 121) — e esquivando-se do que Giorgio

Caproni⁵⁰ (2017) define como “escrita pré-fabricada”⁵¹ — isto é, composta de enunciados rapidamente apreendidos e direcionados a um fim.

Na realidade, busca-se, mormente, sobretudo na poesia — aquilo que, segundo Valerio Magrelli, “tem a função de levar a comunicação ao seu limite último” (Peterle; Santi, 2017, p. 333) —, o referido “grau zero”: uma linguagem que não é mero som, mas que apenas beira os contornos do sentido.

3.4. “A LÍNGUA DOS POETAS É SEMPRE UMA LÍNGUA MORTA”: condição para o gesto e para uma palavra nascente

Já sinalizada quando discorremos sobre o modo de expressão da Voz consciencial, essa ideia de “uma linguagem que não é mero som, mas que apenas beira os contornos do sentido” também aponta para o conceito de língua morta discutido por Agamben no livro *Categorias italianas: estudos de poética e literatura* (2014). Antes de abordar esse conceito, convém retomar noções apresentadas no *Prólogo* sobre a relação entre Voz, linguagem e morte.

Conforme sublinhamos, na seção referida, a Voz da consciência, na lacuna entre som e significado, conserva-se como um puro “querer-dizer” que foge à palavra. Assim, essa Voz abstrata não garante ao ser humano uma voz concreta, cuja ausência o coloca em uma situação de afonia a partir da qual “ele compreende, enfim, estar diante da linguagem como quem se posiciona perante a morte” (Peterle, 2015, p. 6). Esta afirmação de Raúl Antelo parte de reflexões agambenianas e se manifesta no prefácio da versão traduzida de *Il fanciullino* (Peterle, 2015) — obra que, entre outras questões, propõe uma relação entre a poesia e a dimensão da Voz mediante a figura de um “menininho” que deve ser ouvido.

Alinhado ao que Antelo expõe no mencionado prefácio, o texto *Categorias italianas* (2014) contempla aquele lugar da ausência que nos coloca diante da morte como um lugar potencial onde nasce a designada “língua morta”. Retomando um excerto do *De Trinitate* (X, 1,2), de Santo Agostinho, Agamben esclarece essa concepção pela ideia de uma língua que “mostra a *vox* [palavra proferida] na sua pureza original” (p. 91) por não traduzi-la “em experiência lógica de significado” (p. 92).

⁵⁰ Cf. ASSINI, Fabiana. *Corpo e poesia em Giorgio Caproni*. 2019. 150f. Dissertação (Mestrado em Literatura) — Centro de Comunicação e Expressão, Universidade Federal de Santa Catarina, 2019.

⁵¹ Cf. Escrita pré-fabricada e linguagem. In: CAPRONI, Giorgio. *A porta morgana*. Ensaios sobre poesia e tradução. Prefácio de Enrico Testa. Organização, tradução e introdução de Patricia Peterle. São Paulo: Rafael Copetti Editor, 2017.

Com base no que já destacamos, essa língua alimenta a literatura; interessa-nos frisar, porém, que ela nutre especialmente a poesia, afinal, como diz Pascoli, “a língua dos poetas é sempre uma língua morta [...] curioso de se dizer: língua morta que se usa para dar maior vida ao pensamento” (Agamben, 2014, p. 90). Adotando esse ponto de vista — conectado à visão apresentada em *Pensieri e Discorsi* (1907) de que a linguagem poética permite “ressuscitar belezas mortas” (Pascoli, 1914, p. 162, tradução nossa) —, o escritor italiano

teria se colocado diante da linguagem como diante de uma “reserva de objetos poéticos que foram vivos e aos quais se restitui a vida”. Daí o fato de ele anexar à língua normal as línguas especiais (“até aquelas especialíssimas que são as sequências fonéticas dos nomes próprios”); daí, também, o recurso obstinado àquela língua agramatical ou pré-gramatical que é a onomatopeia (a “presença insuportável dos pássaros”, que tanto aborrecia Pintor) (Agamben, 2014, p. 89).

Na primeira frase deste excerto, Agamben cita Gianfranco Contini, que, em “Il linguaggio de Pascoli” (1958), auxilia-nos a compreender a restituição de vida que a língua pascoliana opera. Tal processo remete à gama de possibilidades abertas por essa língua, “entidade rara, preciosa e refinada, cujo funcionamento, cuja própria existência é precisamente condicionada pela diferença de potencial em relação à linguagem normal” (Contini, 1958, p. 223, tradução nossa).⁵²

Segundo Contini, o uso de uma linguagem normal pressupõe clareza quanto à dinâmica do universo, bem como a crença em um mundo onde são delimitadas as fronteiras que separam o ser humano e o cosmos. Assim, quando Pascoli opta pelo emprego de uma língua diferente da habitual, aponta para uma interação com o espaço que é incerta e, portanto, sujeita a novas alternativas — inclusive de diálogo com os mortos, se nos é permitido declarar.

Interessa-nos tanto pensar essas novas formas de interação entre o indivíduo e o que dele se difere quanto pensar os usos linguísticos capazes de ensejar outras vias de contato com o outro. Quanto a esses usos, atestamos, a partir do fragmento agambeniano, a aposta de Pascoli em palavras que não culminam em significados, ao menos não facilmente apreensíveis. Tal aposta, na obra pascoliana, implica não apenas a recorrente utilização de onomatopeias — linguagem “do acordo secreto”, “tribal no limite extremo da comunicação”⁵³, como indica Bärberi Squarotti (1966, p. 367) —, mas também de uma língua que, de acordo com a leitura de Squarotti feita por Santi (2014, p. 59, tradução nossa), “se

⁵² “[...] entità rara, preziosa, squisita, il cui funzionamento, la cui stessa esistenza è precisamente condizionata dalla differenza di potenziale rispetto alla lingua normale” (Contini, 1958, p. 223).

⁵³ “l’esempio più clamoroso di linguaggio particolarissimo, tribale al limite estremo della comunicazione [...] sono la lingua dell’intesa segreta, la cifra assoluta, al di fuori di ogni partecipabilità”.

equilibra entre dois âmbitos de extrema localização, onde se detém a não participação geral no discurso’: por um lado, o dialeto, ‘[...] a formulação de um nível mais precioso, *autre* em relação à língua de comunicação’; por outro, a linguagem técnica”⁵⁴, que não consiste em um registro da fala real e que exhibe, por exemplo, termos da astronomia, da ornitologia e da botânica.

Nesse sentido, Contini apresenta a poesia de Pascoli como uma poesia translinguística em que podem ser identificados, basicamente, três níveis linguísticos: o da língua pré-gramatical, ligada às onomatopeias e ao que, fora da gramática, exprime nuances simbólicas a partir do som; o da língua gramatical, dotada de uma estrutura e de um vocabulário — nível esse que, não se reduzindo ao italiano do escritor romagnolo, abarca até mesmo as outras línguas que ele mobiliza, como o latim e o dialeto —; e o da língua pós-gramatical, atrelada aos tecnicismos, aos jargões e ao uso obsessivo de nomes próprios.

A esse respeito, Contini salienta que o poeta de San Mauro foi o grande precursor de uma experiência literária com a língua pré-gramatical, prática que apenas posteriormente começou a ser realizada dentro de correntes ou movimentos artísticos — seja com o Futurismo, na Itália, seja com o Dadaísmo e outras vanguardas nos demais países europeus. Esse caráter pioneiro, contudo, não é o motivo principal da singularidade identificada na poética pascoliana, mas sim o fato de nela terem sido colocados em um mesmo plano as linguagens pré-gramatical, gramatical e pós-gramatical.

Esse último tipo de linguagem, diferentemente das onomatopeias e de outros termos “fonosimbólicos”, é marcado por uma artificialização que é explorada pela literatura tardo-romântica e decadente, mostrando uma adequação de Pascoli às tendências de sua época. Todavia, não obstante a inclinação pascoliana a essa linguagem culta e especializada se insira nos moldes do decadentismo europeu, desvela, segundo Brevini (2007), notáveis particularidades na obra do romagnolo, abrangendo a contemplação direta do mundo rural e da cotidianidade popular (Bellei; Santi, 2024).

Sob essa perspectiva, expressões características do mundo campestre e do falar de determinadas regiões começam a produzir “novas ressonâncias em uma tradição literária estérea no seu culto monolinguístico” (Brevini, 2007, p. 186, tradução nossa)⁵⁵, figurando não mais como antimodelos, mas como possibilidades no cerne da literatura considerada egrégia.

⁵⁴ “ ‘si bilancia tra due ambiti di estrema localizzazione, dove si arresta la non partecipazione generale del discorso’: da una parte il dialetto, ‘allo stesso modo del gergo italo-americano, l’inglese dialogico di Italy, la formulazione di un livello più prezioso, *autre* rispetto alla lingua di comunicazione’; dall’altra vi è la lingua tecnica [...]” (Santi, 2014, p. 59).

⁵⁵ “nuove risonanze in una tradizione letteraria isterelitasi nel suo culto monolinguistico” (Brevini, 2007, p. 186).

Sob essa ótica, destacamos o poema “La Squilletta di Caprona”, que, expondo um arcabouço lexical altamente específico, traz, logo no título, a palavra *squilletta*, a qual, conforme o pensamento agambeniano (2014), conteria um valor “puramente fonossilábico” (p. 94).

Compartilhando uma origem em comum com o verbo *squillare* [tocar ou soar] e com o substantivo *squillo*, que aponta para uma sonoridade clara e chamativa, a palavra *squilletta* realmente adquire um valor sonoro, evocando um som suave e delicado. Diferencia-se, porém, dos outros termos referidos por ser rara e constantemente associada a contextos poéticos.

No texto de Pascoli, remete a um gênero de sino, badalado, no texto, por um jovem que, visando cumprir uma tradição de Castelvecchio⁵⁶, transita nas ruas para acordar os moradores da cidade e para, finalmente, exortá-los a orar pelas almas do purgatório. Isso posto, segue a composição, de maneira que possamos tecer sobre ela algumas elucubrações:

LA SQUILLETTA DI CAPRONA

I

Sonata già l’Avemaria
dalla chiesa di Caprona,
si sente correre via via
la squilletta che risòna.

Il poco viene dopo il tanto;
come là nella capanna:
un pianto ancora, un po’ di pianto,
dopo tanta ninnananna!

II

Un’ombra va col tintinnio
di quel vecchio campanello;
e l’ombra passa lungo il rio,
gira il piccolo castello,

si ferma un poco ad ogni soglia,
come vuole ancor quel primo

che non si sa chi fu, che voglia;
ch’era Nimo, il vecchio Nimo.

III

Fu quando non c’era la fonte,
nè la chiesa nè il becchino.

⁵⁶ Castelvecchio é uma pequena vila da comuna de Barga, na região da Toscana. Na obra de Pascoli, esse espaço geográfico ganha vida como um espaço literário, uma vez que o poeta, tendo lá vivido com sua irmã “Mariù”, fez do local um símbolo de seu desejo de recuperar o ninho familiar e preservar suas memórias afetivas. Assim, a antologia *Canti di Castelvecchio* (1903), dedicada à figura materna, reúne poemas que frequentemente evocam essas memórias a partir das tradições e dos elementos que compõem o cenário do vilarejo.

Il suo muletto cadde in monte;
gli lasciò solo il bronzino,

che avea meravigliato i botri
e le polle col suo canto,
quand'egli andava a su con gli otri,
al Saltello, al Lago Santo.

IV

Al suon di questo che, le notti,
nell'immobile abetina
squillava tra i silenzi rotti
dal crocchiar di qualche pina,

che su gli abissi senza voce
mise il suo dondolio blando;
ognuno fa il segno di croce
che si fa pericolando.

V

O vecchio, o nostro vecchio buono,
or ci sono due campane;
ma quel tuo piccoletto suono
nel castello tuo rimane.

O Nimo, o nostro vecchio Nimo!
or c'è un doppio bello e grave;
ma tu per noi sei stato il primo
a dirci Ave! Ave! Ave!

VI

E noi l'amiamo, il tuo bronzino,
che ci mandi, quando imbruna:
lo mandi per un fanciullino:
io lo vidi a un po' di luna.

A un raggio pallido lo vidi:
è un ragazzo ch'hai, là, teco:
un garzonetto che ti guidi,
perchè forse tu sei cieco.

VII

Lo mandi a noi su la sericcia,
che si chiudono le porte:
ha i piedi scalzi, ma scalpiccia
sopra tante foglie morte;

non parla, ma passando in fretta
sgrolla qualche secco ramo;
per farci udir la tua squilletta
prima che ci addormentiamo.
(Pascoli, 2006, p. 183-185)

Nessa obra, é possível identificar, para além de *squilletta*, uma série de expressões ligadas à noção de língua morta comentada, uma vez que restritas à compreensão de um dado grupo de interlocutores. Levando isso em conta, frisamos o emprego de palavras demasiadamente específicas para singularizar os elementos e os espaços delimitados.

Nessa orientação, ressaltamos *botri e polle* — vocábulos pouco corriqueiros utilizados para referenciar os declives e as nascentes de água que tipificam as rotas percorridas pelo jovem com o sino —, *abetina e pina* — termos precisos para retratar um tipo de vegetação das florestas temperadas europeias —, *Saltello e Lago Santo* — nomes próprios que, paralelamente às conotações toscanas de *castello*, apontam para a parte alta de Caprona — e, enfim, *garzonetto e bronzino*. Enquanto aquele indica uma denominação regional para o trabalhador do campo, na Toscana, este remete ao pequeno sino de bronze que se ata ao pescoço de animais, sendo um item lexical tão peculiar que se encontra presente no glossário de *Canti di Castelvecchio*⁵⁷, livro onde se dispõe o poema.

Ademais, chamamos atenção também para o valor onomatopaico de *dondolìo*, que alude ao *don don* do sino, e para a ideia *sui generis* proposta por *scalpiccia*, que sugere o movimento dos pés sobre as folhas mortas externadas ao final da produção. Estas, por sua vez, avigoram o trágico prenúncio aos poucos insinuado, ao longo do texto, seja pelo sinal da cruz que se faz “em perigo” (*pericolando*), seja pela ruptura do silêncio ao anoitecer. Dito isso, convém, neste momento, focalizar o responsável por tal ruptura, isto é, o rapaz que conduz a *squilletta* e que se reduz a uma espécie de sombra (“*Un’ombra va col tintinnìo / di quel vecchio campanello*”). É possível associá-la à figura de um menino a partir do sexto fragmento poemático, que notabiliza *un fanciullino, un ragazzo* a guiar o velho tantas vezes citado.

Interessa-nos sublinhar, igualmente, o item usado para designar este último: *Nimo*, nome que corresponde, no vernáculo lucchese, ao “ninguém” pronunciado por Ulisses com o intuito de esconder sua identidade diante do ciclope Polifemo.⁵⁸ Na composição de Pascoli, esse termo dialetal também esconde uma identidade; no caso, a da pessoa que inicia a tradição

⁵⁷ “Publicado em 1903, meses antes do *Alcyone dannunziano*, *Canti di Castelvecchio* representa, junto a esse, uma das obras mais importantes para a poesia do Novecento. Trata-se de uma continuidade de *Myricae*, de acordo com manuscritos, cartas pascolianas e sugestões tanto do prefácio quanto da epígrafe latina “*Arbusta iuvant humilesque myricae*”, também presente no livro anterior. Não obstante suas diferenças, ambas as coletâneas evidenciam a centralidade da temática memorial, recuperada, em alguma medida, da produção leopardiana. O termo “canti”, aliás, alude, precisamente, ao poeta recanatese, com o qual se dialoga, inclusive, através dos liames entre ser humano e natureza. Esta, por sua vez, adquire uma relevância fundamental na ordenação dos poemas, dispostos segundo as estações do ano. Nesse sentido, vale dizer ainda que o renovamento desses ciclos naturais acaba por intensificar a sobreposição de vida e morte que perpassa as composições” (Bellei, 2023).

⁵⁸ Esta alusão a Ulisses nos leva a resgatar a figura do grande poeta Homero, grande influência para Pascoli.

resgatada pela obra, “que não se sabe quem foi, o que queria” (“*che non si sa chi fu, che voglia*”). Embora já desconhecida, essa criatura se deixa pressentir, como concluímos perante versos da quinta seção: “*quel tuo piccoletto suono / nel castello tuo rimane*”; “*tu per noi sei stato il primo a dirci Ave! Ave! Ave!*”. Desse modo, sua presença continua a ecoar, orientando a sombra que segue suas vontades (“e l’ombra passa lungo il rio, / gira il piccolo castello, / si ferma un poco ad oggi soglia, / come vuole ancor quel primo”) e que conduz o indivíduo precursor, talvez porque seja cego (“un garzonetto che ti guidi, / perchè forse tu sei cieco”).

De especial relevância se mostram essas noções no âmbito deste capítulo, visto que o fato de essa sombra dirigir um velho supostamente invisual e conectar-se a um menino que carrega uma sineta nos encaminha para a premissa pascoliana do *fanciullino*⁵⁹ e para todas as ponderações que ela nos permite efetuar acerca da linguagem poética.⁶⁰ De acordo com essa premissa, há, em nós, um menininho cuja voz se confunde com a nossa quando ainda somos crianças e que, apesar do nosso crescimento, permanece ressoando “sempre como uma tênue vibração de um sino”, mantendo “fixa a sua antiga e serena maravilha” (Pascoli, 2015, p. 9). Tendo em vista a imprescindibilidade dessa maravilha para a emergência da poesia, uma vez que mesmo “as coisas grandes, as ricas, as sublimes não resultam poéticas se não forem vistas, sentidas e expressas pela pessoa que se maravilha diante delas” (Pascoli, 2015, p. 36), resta ao poeta recorrer a essa voz interna.

Tal ótica é reforçada no próprio caminho reflexivo que se desenvolve em *Il fanciullino*, sobretudo quando se define o aedo como “o homem que viu [...] e por isso sabe e, talvez, em alguns momentos, não vê mais” (Pascoli, 2015, p. 10), precisando de alguém que o dirija. Esse “alguém” é identificado, na obra, com a figura do menininho, que garante até ao velho poeta a juventude de sua ode, aquele canto de deslumbramento da curiosidade infantil. Interessa-nos dizer ainda que a imagem formada para o aedo não só enfoca a sua orientação por essa curiosidade, mas também a ideia de que esse direcionamento é importante principalmente pelo fato de que talvez, em alguns momentos, ele não veja mais.

Sob esse ponto de vista, Pascoli retoma a longa tradição que dimensiona o aedo como um indivíduo cego, tradição vinculada à cultura oral grega e reforçada por personagens como Demódoco, o aedo cego da *Odisseia*. Vale ressaltar que o autor dessa grande épica — cuja influência no escritor de San Mauro se manifesta no desejo de reviver a herança clássica, o

⁵⁹ O termo “fanciullino” foi traduzido por Patricia Peterle (2015) como “menininho” e faz referência à dimensão “infantil” que, para Pascoli, permeia o olhar atento e a esfera íntima que constroem a poesia. , segundo a pesquisadora, a “um modo de escutar o que não se escuta, buscar as vozes mudas, que já não podem mais falar, que permitem um outro tipo de comportamento e atuação no mundo” (p. 72).

⁶⁰ Cf. *Prólogo*, p. 19.

passado mítico e os ritmos evocados pela métrica greco-latina — também é apresentado em *Il fanciullino* como um homem cego: “se alguém tivesse que descrever Homero, deveria traçá-lo velho e cego, conduzido pela mão por um menininho que falasse sempre observando tudo ao seu redor” (Pascoli, 2015, p. 11). Essa descrição se mostra compatível com representações produzidas desde a antiguidade, as quais simbolizam o poeta como um visionário que, destituído da visão física, “enxerga” com os olhos da mente e do espírito.

Essa construção imagética enseja retomar a evocação de Nimo, que, provavelmente cego — como indica o verso “perchè forse tu sei cieco” —, precisa enxergar com outros olhos, sendo conduzido pelo jovem com a *squilletta*. Considerando tudo o que apresentamos, é possível sugerir que uma ampla leitura da obra pascoliana nos leva tanto a associar Nimo à figura do poeta que talvez não veja mais quanto a vislumbrar o jovem referido como uma provável alusão ao *fanciullino* que ditaria a palavra poética.

Importa acrescentar que o *fanciullino* não apenas dita essa palavra, mas, segundo Pascoli, também a cria, como “o Adão que dá nome a tudo o que vê e sente” (Pascoli, 2015, p. 17). Essa perspectiva é ampliada por outros atributos e gestos do menininho, revelados na longa conversa que constitui a obra homônima, em que ele se apresenta como interlocutor e é tratado por “você”. Além de evidenciar o caráter dialógico do texto, a passagem abaixo nos possibilita apreender alguns desses atributos e gestos:

Você está, ainda, na presença de um mundo novo, e para significá-lo usa uma nova palavra. O mundo nasce para cada um que nele nasce. E nisso está o mistério da sua essência e da sua função. Você é antiquíssimo, oh! menino!, e é velhíssimo o mundo que vê de novo! Primitivo é o ritmo (não esse ou aquele, mas o ritmo em geral) com o qual, de certa forma, o embala e dança! Como são tolos os que querem se rebelar a uma ou a outra dessas duas necessidades, que parecem se chocar: ver tudo novo e ver tudo como antigo, dizer o que nunca foi dito e dizê-lo como sempre se disse e se dirá (Pascoli, 2015, p. 22-23).

Diante dessa passagem, entendemos que, por mais antigo que seja esse menino — o qual nada mais é do que uma voz interior, sobrevivente inclusive no “velho” — e o mundo visto por ele novamente, esses dois elementos não cessam de estar em constante nascimento, o que acaba influenciando a linguagem daquele que conduz a poesia. Trata-se, como vemos, de uma linguagem que se vale de novas palavras para “dizer o que nunca foi dito [...] como sempre se disse e se dirá”, ou seja, de uma linguagem que germina a todo instante e que, contudo, não deixa de ser ancestral.

A dupla face dessa linguagem pode ser compreendida no seio da própria literatura, que, com base na história apresentada no início de *O fogo e o relato* (2018), é composta por

criações emergentes a cada época, mas que sempre resgatam uma força originária. O fogo, a memória do que se perdeu ao longo do tempo, consiste no que nutre a esfera literária, conforme propõe uma alegórica interpretação da narrativa:

Quando Baal Schem, fundador do hassidismo, tinha uma tarefa difícil pela frente, ia a um certo lugar no bosque, acendia um fogo, fazia uma prece, e o que ele queria se realizava. Quando uma geração depois, o Maguid de Mesritsch viu-se diante do mesmo problema, foi ao mesmo lugar no bosque e disse: “Já não sabemos acender o fogo, mas podemos proferir as preces, e tudo aconteceu segundo seus desejos”. Passada mais uma geração, o Rabi Moshe Leib de Sassov viu-se na mesma situação, foi ao bosque e disse: “Já não sabemos acender o fogo, nem sabemos as preces, mas conhecemos o local no bosque, e isso deve ser suficiente”; e, de fato, foi suficiente. Mas, passada outra geração, o Rabi Israel de Rijn, precisando enfrentar a mesma dificuldade, ficou em seu palácio, sentado em sua poltrona dourada, e disse: Já não sabemos acender o fogo, não somos capazes de reclamar as preces, nem conhecemos o local do bosque, mas podemos narrar a história de tudo isso”. E, mais uma vez, isso foi suficiente (Agamben, 2018, p. 27).

Essa anedota judaica exposta no ensaio de Giorgio Agamben é extraída do livro *Le Grandi correnti della mistica hebraica*, de Gershom Scholem (1993), enfoca uma prática ritual recuperada por diferentes gerações. A magia dessa prática resultava do fogo acendido em um determinado lugar e das preces entoadas nesse mesmo espaço. Com o passar dos anos, esses elementos se perderam, mas ainda era possível gerar efeitos mágicos pela narração do que havia acontecido. Segundo Agamben, essa possibilidade restante corresponde à literatura, ao que ainda existe do mistério primitivo, apesar de continuamente assumir novas formas.

Essa visão parece ser fundamental para o entendimento daquela capacidade de “dizer o que nunca foi dito [...] como sempre se disse e se dirá”, um poder que conectamos ao texto literário, a partir das noções agambenianas, e que atrelamos à poesia pela voz poética do menino. Sua língua, simultaneamente nova e antiga, é necessariamente fugidia, guardando o mistério de sentidos perdidos e não mais diretamente acessados. Trata-se, portanto, de uma língua situada entre som — aquele tilintar ressonante do sino — e significado, e não é por acaso que o mesmo Pascoli vincule a linguagem da poesia àquela do menino e a uma língua morta.

Cabe acentuar que também estabelecemos uma relação entre a concepção de língua morta e a língua do fanciullino por outros motivos. O fato de esta última nos fornecer “um sinal, um som, uma cor” (Pascoli, 2015, p. 17) — isto é, aspectos que mais sugerem do que precisam — quanto o fato de ser associada a um caráter nativo e a um ritmo primitivo nos levam a crer que esteja associada à “vox na sua pureza original” (Agamben, 2014, p. 91). Sob esse prisma, esclarece-nos Agamben:

Se, diante do texto pascoliano, o leitor sente-se amiúde como o bárbaro paulino que não conhece a *dynamis* das palavras, a pretensão característica da experiência pascoliana do ditado é que também “aquele que fala” no poeta seja um bárbaro, que fala sem saber aquilo que diz, isto é, que fala proferindo a palavra no seu estado nascente, como puro querer-dizer e língua dos nomes. Coerente com esses princípios, o ditado da criancinha é cultivado preferencialmente em termos de voz (“ele confunde a sua voz com a nossa [...] se sente uma só batida, um grito e um ganido [...] agudo toque como de sino [...] dele ouvir a tagarelice”), aparecendo como “o Adão que primeiramente nomeia (Agamben, 2014, p. 197-198).⁶¹

Assim sendo, conviver com o texto pascoliano requer uma abertura à experiência da barbárie e, a fim de pensarmos essa experiência, recorremos a Barbara Cassin. Essa renomada filóloga francesa se aproxima do poeta de San Mauro não só por uma forma de contemplar a linguagem a partir do grego e do latim, resgatando a cultura clássica, mas também por sondar uma língua bárbara que muito dialoga com a língua primitiva do *fanciullino* e até mesmo com a ideia de língua morta. Todas essas condições linguísticas fogem aos códigos habituais e são ligadas à confusão de uma fala que escapa à compreensão imediata, localizando-se entre som e significado. Remetem, nesse sentido, às vivências do jargão, da glossolalia e de uma linguagem pré-verbal — como aquela das onomatopeias.

Dentro desse contexto, Cassin (2022) associa o conceito de bárbaro à “confusão de uma língua que não se entende” ou a “alguém sobre quem não temos certeza se fala” (p. 9). Com a primeira dessas acepções, podemos relacionar os leitores de Pascoli, que desconhecem a “*dynamis*” [a verdadeira potência]” de suas palavras (Agamben, 2014). Com a segunda, por outro lado, relacionamos o menininho, cuja expressão no limiar entre o compreensível e o enigmático atribui ao seu dizer um caráter duvidoso. Seu gesto de proferir os vocábulos “em seu estado nascente”, por meio de uma voz que, como “tênue vibração de um sino” (Pascoli, 2015, p. 9), guarda dissonâncias com ferramentas simbólicas convencionais, não nos dá a certeza de uma fala.

Com base nessa incerteza, cogitamos, mais uma vez, uma correspondência entre o *fanciullino* e o jovem retratado em *La Squilletta di Caprona*, o qual “**não fala**, mas, passando depressa / sacode algum seco ramo” (Pascoli, 2006, p. 185, grifo e tradução nossos)⁶². Se é verdade que a poesia é conduzida por uma voz que não necessariamente diz, não devemos

⁶¹ Esta discussão se aproxima das reflexões desenvolvidas em *Infância e História* (2005), de Giorgio Agamben. Nessa obra, enfoca-se a linguagem como experiência originária que permite um contato inaugural com o mundo. Ela é experimentada como pura potência pelo sujeito infante ou poético, o qual, como paradigma daquele que ainda a não domina, sempre nomeia pela primeira vez ao falar, habitando uma zona fronteira entre a voz e o nome. Cf. AGAMBEN, Giorgio. *Infância e história: destruição da experiência e origem da história*. Tradução de Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005. 188 p. Título original: *Infanzia e storia: distruzione dell'esperienza e origine della storia*.

⁶² “non parla, ma passando in fretta / sgrolla qualche secco ramo”.

dela esperar uma afirmação ou uma resposta, até porque, como avulta Franco Rella, “a palavra poética chama, *ad-voca*, mas para o que ela chame não fica claro, menos claro ainda fica como seja possível responder à chamada” (Rella, 2021, p. 35). Em compensação, o que podemos dela requerer é “alguma sílaba torcida e seca como um ramo” (Montale, 2002, p.29), como um dos ramos chacoalhados pelo guia de Nimo.

O verso acima integra o poema *Non chiederci la parola che squadri da ogni lato* (2014), de Montale, que, já mencionado para exemplificar um ponto de vista cético em relação à linguagem⁶³, é aqui retomado para reforçar a incapacidade de tudo exprimir pela palavra: “Não nos peças a fórmula que te possa abrir mundos, / e sim alguma sílaba torcida e seca como um ramo” (Montale, 2002, p. 29).⁶⁴ Diante desse fragmento, Faccio (2020) acentua que, mesmo podendo ser encarada como uma fragilidade, a *secura* emblema, nesse caso, “a possibilidade de vida dessa sílaba” (p. 51), que não nos pode oferecer significações definitivas, mas que, ainda assim (ou talvez por isso), serve de combustível para o poeta.

Dessa forma, a poesia emerge em um campo de sentidos deslizantes e escapadiços, que pode ser expandido para abarcar o trabalho com a linguagem em geral. Como buscamos defender no *Prólogo*, ela nos coloca em um lugar misterioso, entre a expressão e o seu limite. Em conformidade com Peterle,

Pensar a linguagem é entrar no âmago da experiência humana, é penetrar num espaço misterioso, ao mesmo tempo necessário e fugaz, indecível. 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? (Peterle, 2023, p. 81).

Logo, em alinhamento com o que apresentamos ao longo de todo o capítulo, a linguagem é essa esfera incerta, porém, ao mesmo tempo, necessária. Ela nos move para uma exposição singular que, a seu turno, é intensificada pela literatura e, principalmente, pela poesia, onde “a linguagem é colocada à prova, é dilacerada, reinventada, recombina, possibilitando assim cesuras e fendas” (Peterle, 2023, p. 83). Nessas fissuras,

A camisa de força que é a língua da mensagem e da comunicação — quando se faz dela um meio, certo, necessário em nosso cotidiano — é revirada ao avesso, descosturada; tornando-se matéria também do campo do inapreensível que continua

⁶³ Ver p. 26.

⁶⁴ Tradução de Renato Xavier. No original, lê-se: “Non domandarci la formula che mondi possa aprirti, / si qualche storta sillaba e secca come un ramo” (Montale, 2014, p. 37).

a carregar suas propriedades de antes, mas que, agora, olha para aquilo que pode estar ali em potência (Peterle, 2023, p. 57).

É por isso, então, que a exposição singular mencionada é robustecida no âmbito literário, onde o inapreensível nos abre “para aquilo que pode estar ali em potência”. Já no domínio poético, essa noção é ainda mais evidente, pois o que *está ali* é a própria poesia, se considerarmos que ela simboliza “a contemplação da potência de dizer”, como indica a pesquisadora carioca (2023, p. 102).

Meditando, todavia, sobre a potência da linguagem como um todo, recapitulamos um louvável enunciado de Giorgio Caproni (2017)⁶⁵, para quem força languageira se fundamenta na produção de uma realidade outra, “em que a palavra [...] 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 (...)” (p. 75-76).

Essa afirmação nos faculta recapitular, mais uma vez, a língua morta dos poetas — que não nos direciona para uma experiência lógica de sentido —, bem como a linguagem originária do *fanciullino* que os guia. Também é possível vislumbrar essas substâncias por intermédio de outros poemas pascolianos, entre os quais fazemos sobressair “L’uccellino del freddo”:

L'UCCELLINO DEL FREDDO

I
Viene il freddo. Giri per dirlo
tu, sgricciolo, intorno le siepi;
e sentire fai nel tuo zirlo
lo strido di gelo che crepi.
Il tuo trillo sembra la brina
che sgrigiola, il vetro che incrina...
trr trr trr terit tirit...

II
Viene il verno. Nella tua voce
c'è il verno tutt'arido e tecco.
Tu somigli un guscio di noce,
che ruzzola con rumor secco.
T'ha insegnato il breve tuo trillo
con l'elitre tremule il grillo...
trr trr trr terit tirit...

⁶⁵ Vale dizer que Giorgio Caproni teve a experiência de lecionar na escola Giovanni Pascoli, em Trastevere, e que, quando prestou concurso para atuar na escola elementar, apresentou um tema dedicado ao escritor de San Mauro. Para mais informações sobre diálogos entre os dois poetas, sugerimos o artigo *Il seme dell'inquietudine da Pascoli a Caproni* (Chella, 2014). Disponível em: <https://hdl.handle.net/2158/899382>. Acesso em: 14 abr. 2025.

III

Nel tuo verso suona scric scric,
 con piccoli crepiti e stiocchi,
 il segreto scricchiolettio
 di quella catasta di ciocchi.
 Uno scricchiolettio ti parve
 d'udirvi cercando le larve...
 trr trr trr terit tirit...

IV

Tutto, intorno, screpola rotto.
 Tu frulli ad un tetto, ad un vetro.
 Così rompere odi lì sotto,
 così screpolare lì dietro.
 Oh! lì dentro vedi una vecchia
 che fiacca la stipa e la grecchia...
 trr trr trr terit tirit...

V

Vedi il lume, vedi la vampa.
 Tu frulli dal vetro alla fratta.
 Ecco un tizzo soffia, una stampa
 già croscia, una scorza già scatta.
 Ecco nella grigia casetta
 l'allegra fiammata scoppietta...
 trr trr trr terit tirit...

VI

Fuori, in terra, frusciano foglie
 cadute. Nell'Alpe lontana
 ce n'è un mucchio grande che accoglie
 la verde tua palla di lana.
 Nido verde tra foglie morte,
 che fanno, ad un soffio più forte...
 trr trr trr terit tirit...
 (Pascoli, 2006, 75-77)

Esta produção, concebida em 1904 e anexada à terceira edição (1905) do livro *Canti di Castelvecchio*, é considerada uma obra-prima pelo próprio autor, integrando o conjunto de suas designadas “canzoni uccelline” (Pascoli, 2006). Como outros textos desse grupamento — de modo semelhante, até mesmo, à composição “La partenza del boscaiolo”, que a precede na edição adotada como referência neste trabalho e que faz uma indicação muito particular dos *modenesi* montanos (“lombardi”) —, este poema nos possibilita retomar questões concernentes a uma língua morta e originária.

A começar pelo título, vale dizer que *uccellino del freddo* é o nome bolonhês do pássaro carriça, o qual, alcunhado *còccla* (“noz”) ou *guscio di noce* pelos *romagnoli*, é exibido na imagem abaixo:

Figura 2 — Carriça (fotografia).



Fonte: Valladolid (2019).

O último epíteto apresentado (*guscio di noce*) exhibe-se no décimo verso e evidencia um léxico dialetal, de significado predominantemente ignorado, em paralelo com termos como: *sgrigiola* — cuja ligação com o verbo *scricchiolare* [chiar], por vezes assinalada em notas de rodapé, é nítida pela própria afinidade sonora com esse verbo —, *tecco* — uma palavra da Garfagnana⁶⁶ que traduz *intirizzito* [entorpecido] —, *stiocchi* — vocábulo toscano para *scoppi* [estrondos] —, *grecchia* — item do vernáculo lucchese que remete a *crecchia*, isto é, a um cognome de etimologia incerta para a planta Queiró — e *tizzo* e *stiampa* — expressões *lucchese* e *romagnole* para denotar um pedaço de lenho em chamas. Alguns usos, em contrapartida, demarcam um conhecimento bastante específico, sendo válido citar como exemplos *elitre* — relativo às asas anteriores dos insetos — e *fiacca* — termo de uso literário associado ao verbo *rompere* [romper].

Finalmente, convém acentuar as palavras que se conectam ao valor *fonosimbólico*⁶⁷ da composição, quais *zirlo* — tocante ao estrilo das aves —, *frulli* — atinente aos voos, e, especialmente, aos rumores emitidos pelos pássaros em adejo —, *scrio scrio* — locução toscana vinculada à ideia de simplicidade — e *scricchiolettio* — substantivo que Pascoli deriva de um item do vocabulário lucchese (“*scricchiolettare*”) que diz respeito, segundo Neri (*apud* Nava, 2006), a um estalido leve, mas duradouro. Todos esses elementos parecem ter sido acuradamente selecionados em virtude do impacto fônico que provocam, o qual, atrelado ao efeito das aliteraões — comprovadas pela recorrência de /t/, /f/ e /r/ —, contribui para o

⁶⁶ Garfagnana é uma região histórica e geográfica situada na Toscana, ao norte da cidade de Lucca. Trata-se de uma área montanhosa localizada entre os Apeninos e os Alpes Apuanos, no vale do rio Serchio (Garfagnana, 2025). Disponível em: <https://www.treccani.it/enciclopedia/garfagnana/>. Acesso em: 14 abr. 2025.

⁶⁷ Esse termo sinaliza a relação entre palavras/manifestações fônicas e uma representação simbólica por intermédio do som (Fonosimbólico, 2025).

engendramento de um “tecido de sons secos e rimas ásperas [...] em harmonia com a estação representada” (Jenni, 1962, p. 11).⁶⁸

Colabora, igualmente, nessa direção, a onomatopeia que se repete ao final de cada estrofe (*trr trr trr terit tirit...*), inspirada em partes do livro *Caccie e costumi degli uccelli silvani* (1892), de Bacchi della Lega. Essa figura sonora é altamente relevante no poema, que, situado pelo seu criador no gênero *canzoni a ritornelli* [cantigas com refrões], baseia-se em efeitos produzidos pela repetição fônica do *ritornello*.

Dessa maneira, observamos, na obra, sons que se reiteram convocando-se, reforçando, nesse caso, a conjuntura invernal e, portanto, os prováveis sentidos aspirados. Estes, no entanto, mostram-se esquivos e sempre obscuros, já que as palavras utilizadas fiam elos com linguagens de certas comunidades e são, de quando em quando, priorizadas mais pela dimensão acústica do que pela semântica. Acerca disso, cabe expor o seguinte adendo:

Tomemos, por exemplo, a terceira estrofe (vv. 15-21), cuja eventual paráfrase deve necessariamente se afastar muito do texto, uma vez que as palavras isoladas não têm necessidade própria no nível do significado, mas no nível do som, o qual, todavia, não é o ponto de chegada da experimentação e da invenção linguística, porém um instrumento para se chegar a ‘dizer’ os significados misteriosos que exigem uma nova linguagem, onde não salta a percepção automática que liga o significante ao significado⁶⁹ (Bellini; Mazzoni, 2012, tradução nossa).

Essa nova linguagem requisitada pelo mistério, em que as formas não levam a sentidos imediatos ou facilmente apreensíveis, distancia-se da língua humana, estando frequentemente relacionada ao caráter pré-gramatical das onomatopeias. Além das nuances que, fora da ordem verbal, caracterizam estas últimas, palavras de registros linguísticos variados, e não raro desconhecidas, mergulham os leitores no âmbito de uma língua que não necessariamente lhes diz algo, ecoando como aquele “querer-dizer” que tipifica as noções de língua morta e originária anteriormente discutidas.

Essas ideias não são apenas vinculadas ao fascínio do sonoro, mas até ao enigma do *segreto scricchiolettio* que soa a carriça e ao segredo das folhas mortas, capazes de sinalizar um mórbido presságio. De todo modo, atrelam-se a uma língua sugestiva, e não assertiva, diante da qual podemos obter que viver poeticamente é “abandonar inteligência calculante. Ter aquela inteligência de flor, de abelha, de temporal. Entrar em felicidade de

⁶⁸ “tessuto di suoni secchi e di rime aspre (...) in armonia con la stagione rappresentata” (Jenni, 1962, p. 11).

⁶⁹ “Si prenda, per esempio, la terza strofa (vv. 15-21) la cui eventuale parafrasi deve necessariamente discostarsi molto dal testo, poiché le singole parole non hanno una loro necessità sul piano del significato, ma su quello del suono, che tuttavia non è il punto d’arrivo della sperimentazione e dell’invenzione linguistica ma uno strumento per arrivare a «dire» i significati misteriosi che abbisognano di un linguaggio nuovo, in cui non scatti la percezione automatica che lega significante a significato” (Bellini; Mazzoni, 2012, tradução nossa).

recém-nascida. Aceitar: ser a última roda dessa terra-carro para ter mãos bem vazias, bem vazias”⁷⁰ (Gualtieri, 2022).

Sob essa perspectiva, aduzimos que o poético se nutre de uma inteligência desvinculada da razão humana, correspondente aos saberes que circulam para além da produção de sentido. Ademais, ressaltamos que é imperativo colocar essa produção em segundo plano e “abandonar inteligência calculante” porque, afinal, a poesia nos escapa; não é passível de ser plenamente capturada ou controlada, podendo “mesmo ser o contrário ou a recusa da poesia, e de toda a poesia. A poesia não coincide consigo mesma: talvez essa não-coincidência, essa impropriedade substancial, faça propriamente a poesia” (Nancy, 2016, p. 146).

Aceitar essa realidade, *esvaziar-se*⁷¹, abrindo espaço para o imprevisível e para o acidente que, consoante Derrida (2001), representa instância essencial para o afloramento poemático, é o que faculta, enfim, “entrar em felicidade de recém-nascida”, ver “com maravilha tudo como se fosse a primeira vez” (Pascoli, 2015, p. 21), tal qual faz o menininho. Sua linguagem — rompendo com aquele fascismo a partir do qual, segundo Barthes (2013), somos obrigados a dizer e a significar — dá lugar ao encantamento, a possibilidades no fazer com a própria língua que extrapolam toda e qualquer normatividade (Peterle, 2023).

Nessa atmosfera receptiva ao fascínio, o dialeto assume especial pertinência, já que, sob a condição de “nome secreto”, integra a ciência da magia e faz-se o gesto com o qual o nomeado é restituído ao inexpresso (Agamben, 2007). Consiste em uma língua extraordinária e inventiva, como anuncia Gualtieri, ao discorrer sobre a linguagem de suas avós:

Mas, na realidade, as duas avós não sabiam falar em italiano, e, por isso, começaram a falar uma língua fabulosa, cheia de invenções linguísticas (das quais muito me envergonhava na época), com palavras arcaicas, expressões dantescas, deslizes muito cômicos. Na Romagna, o italiano falado por quem frequentemente falava em dialeto era sempre uma língua bizarra, cômica e potente. E esse italiano é o que considero a minha língua materna, porque, na realidade, a minha infância decorreu sobretudo dentro desse idioma, entre esses sons⁷² (Gualtieri, 2007, p. 109 *apud* Bongiorno, 2009, tradução nossa).

⁷⁰ “Lasciare intelligenza calcolante. Tenere quella intelligenza di fiore, di ape, di temporale. Entrare in ebetudine di neonata. Accettare: essere l’ultima ruota di questa terra-carro per avere mani ben vuote ben vuote” (Gualtieri, 2022).

⁷¹ Lembramos que o vazio é tratado, aqui, como instância de possibilidades, como um “nada em movimento”.

⁷² “Ma in realtà le due nonne non sapevano parlare in italiano, e così cominciarono a parlare una lingua favolosa, piena di invenzioni linguistiche (di cui allora mi vergognavo molto), con parole arcaiche, espressioni dantesche, strafalcioni comicissimi. In Romagna, l’italiano parlato da chi solitamente parlava dialetto era sempre una lingua bizzarra, comica e potente. E questo italiano è quello che considero la mia lingua madre, perché in realtà la mia infanzia si è svolta soprattutto dentro questo idioma, fra questi suoni” (Gualtieri, 2007, p. 109 *apud* Bongiorno, 2009).

Em sua fala, a poeta de Cesena destaca não só o caráter afetivo do dialeto — língua familiar e predominante na infância —, mas também a uma memória que chega, por meio dele, através do ritmo, do som, de uma carga oral que produz e aceita a invenção no jogo com a língua — algo que palavras presas à rigidez da linguagem escrita não permitem tão facilmente. Embebida nessa memória e nas sonoridades que ela carrega, Gualtieri constrói uma poesia cujas nuances de incompreensibilidade, como salienta Bongiorno (2009), têm a ver com “um ‘italiano desarranjado’, invadido tanto pelo dialeto quanto pela literatura mais elevada”⁷³ (tradução nossa).

Para ilustrar essa declaração, a pesquisadora cita, entre outros exemplos, a força que o romagnolo exibe, em *Parsifal*, na invectiva contra o “Signurin dla tera e de zil” (Gualtieri, 2003).⁷⁴ Essa força ímpar que, genericamente, atravessa o campo dialetal tem suas raízes no afastamento do pragmatismo languageiro operado por esse campo, em seu “nível mais precioso, *autre* em relação à língua de comunicação” (Squarotti, 1966, p. 359 *apud* Santi, 2014, p. 59, tradução nossa).

Separado dessa língua, o dialeto não se compromete com a finalidade de transmitir mensagens claras: mais do que produzir sentidos, quer aderir às coisas do mundo e, assim, produzir presença. Constitui uma linguagem que, segundo o poeta Fabio Franzin (2017), vem de um microcosmo da vida humana e é mais concreta, acolhendo as singularidades de seu espaço originário.

Essa terra nativa pode corresponder ao passado, àquilo que já perdeu significado e resta pelo canto de uma geração que insiste em entoar seus ritmos. Nessa perspectiva, o dialeto gera encantamento pela sua potência arcaica e ancestral, sobretudo no período em que Gualtieri escreve. Alheio ao momento em Pascoli elabora suas composições, esse período é caracterizado por “um mundo sempre mais globalizado, padronizado, onde os poderes políticos e econômicos decidem o que devemos vestir, assistir, adquirir... em uma realidade na qual nos uniformizamos servilmente” (Franzin, p. 400), tendendo a excluir a diferença e a memória do que já não é mais.

Desse modo, se o dialeto serve, em Pascoli, para melhor abrigar o microcosmo do núcleo familiar e da realidade que traz esse núcleo de volta à vida, representa, em Gualtieri, algo de fantasmático, o “objeto perdido”, uma “cantilena fúnebre” obstinada a sobreviver

⁷³ “l’incomprensibilità della sua lingua è quella di un ‘italiano scassato’, attraversato dal dialetto come dalla letteratura più alta” (Bongiorno, 2009).

⁷⁴ Cf. BONGIORNO, Giorgia. *Una luce “senza ristoro d’ombra”*: la poesia di Mariangela Gualtieri. Italties, p. 445-466, 2009. Disponível em: <https://journals.openedition.org/italies/2734?lang=it>. Acesso em: 09 out. 2022.

mais do que qualquer moribundo (Franzin, 2017). Nesse contexto, a linguagem dialetal simboliza “uma água ainda límpida”,

uma aldeia indígena a quem enviar sinais de fumaça. Será uma língua que tem gosto de lama e estábulo, concordo, mas os campos foram cobertos pelo concreto, os estábulos e os animais não existem mais, por aqui, para os nossos filhos. Poderemos assassinar a língua que os evoca, mas será de fato uma liberação ou apenas outra essência que desaparece para nos deixar dizer doninha ao invés de “fuiss”, como é esplendidamente e onomatopeicamente chamado, no meu dialeto, este animalzinho veloz, furtivo e saqueador, quando as doninhas já não existirem? (Franzin, 2017, p. 401).

Nessa reflexão, Franzin alude não apenas à natureza arcaica do dialeto, que nos possibilita reviver experiências de universos que já se dissolveram, mas também à sua imediaticidade, ao fato de nos aproximar do referente. Essa aproximação se dá até mesmo pelo nível do som, como foi exemplificado pelo termo onomatopaico “fuiss” [doninha]. De fato, podemos argumentar que a esfera dialetal sobreleva o aspecto sonoro do signo linguístico, pois, ao configurar uma glôssa, isto é, um termo obscuro, estranho ao uso, do qual não se entende o sentido (Agamben, 2014), instiga-nos a pensar, justamente, o sentido da voz que a evoca:

não, no entanto, como é pensado por quem conhece o que frequentemente se significa com aquela voz, mas sobretudo como é pensado por quem não lhe conhece o significado e pensa somente segundo o movimento da alma ao ouvir aquela voz, procurando representar para si o significado da voz percebida (Agamben, 2014, p. 92).

Podemos relacionar o dialeto com essa voz porque, assim como ela, causa estranhamento, revelando um código linguístico desconhecido e que não é imediatamente apreensível. Logo, o contato com um vocábulo dialetal incitaria o desdobramento de ponderações mais por um movimento da alma disponível à escuta do que, exatamente, por um raciocínio lógico similar ao componente da língua normativa.

Dito isso, interessa-nos apontar a conceituação delineada por Pascoli, em *Sabato*, acerca do dialeto: “um canto de artesão” que evoca “o som dos povos antigos”, “o grito dos antepassados famosos” (Pascoli, 1914). Sob esse ponto de vista, não apenas retomamos o caráter ancestral da linguagem poética, ativada por um menininho que diz “o que nunca foi dito [...] como sempre se disse e se dirá” (Pascoli, 2015, p. 22-23), mas também voltamos a cogitar a importância do sonoro no limiar das palavras mortas, que, sem perfazer um significado, nos atingem como “canto”, como “som”, como “grito”.

Com essas observações, pretendemos enfatizar o círculo de encanto que esses termos reforçam, uma vez que o poder do som se manifesta, inclusive, no falar “a uma parte de nós que não é só a razão” (Gualtieri, 2023). Esse poder, entretanto, perpassa a poesia de maneira geral e, sobre isso, convém recordar a noção de Valéry quanto ao valor de um poema:

O valor de um poema reside na indissolubilidade do som e do sentido. Ora, eis uma condição que parece exigir o impossível. (...) É preciso considerar que este é um resultado exatamente maravilhoso. Digo maravilhoso, embora não seja excessivamente raro. Digo maravilhoso no sentido que damos a esse termo quando pensamos nos prestígios e nos prodígios da antiga magia. Não se deve esquecer que a forma poética foi, durante séculos, destinada ao serviço dos encantamentos. Aqueles que se entregavam a essas estranhas operações deviam necessariamente acreditar no poder da palavra e muito mais na eficácia do som dessas palavras do que em seu significado. As fórmulas mágicas são frequentemente privadas de sentido; mas não se pensava que sua força dependesse de seu conteúdo intelectual (Valéry, 1991, p. 214).

O escritor francês, portanto, analisa o efeito maravilhoso gerado pela indissolubilidade do sentido e do som, realçando a contribuição deste para os resultados mágicos e extraordinários que a poesia suscita. Esta, ao promovê-los, constitui, então, um recurso para que consigamos entrever as fontes do mistério de cujo esquecimento a literatura se faz memória (Agamben, 2018).

Tal mistério pode ser captado por uma atenção ao balbucio que subjaz às camadas da língua, pois essa “não é e não pode ser neutra, traz consigo um balbucio: “Escrever significa: contemplar a língua, e quem não vê e não ama sua língua, quem não sabe soletrar sua tênue elegia sem perceber seu hino flébio, não é um escritor” (Agamben, 2018, p. 34). Assim, abrir-se ao que as palavras sussurram e rumorejam, ao silêncio e ao assombro correspondentes à língua mais interior do que os itens lexicais (Agamben, 2006), é essencial para que o literário adentre “as esferas do aturdimiento, do estardalhaço diante do que está ao nosso redor” (Peterle, 2023, p. 120).

É aderindo a essa postura de valorização do sonoro, aliás, que Pascoli e Gualtieri desenvolvem suas poéticas.⁷⁵ Para esta, “a poesia pede libertação dos vínculos semânticos, pede por se fazer viva voz, quer ser tocada, ou cantada, assim como cada partitura musical, até chegar àquilo que Amélia Rosselli chamava “o encanto fônico” (Gualtieri, 2023, tradução nossa).⁷⁶ Admitindo uma concepção afim, o escritor romagnolo clarifica que seus versos

⁷⁵ No terceiro capítulo desta dissertação, buscaremos explorar as diferenças no modo como eles fazem uso do sonoro.

⁷⁶ “La poesia chiede libertà dai vincoli semantici, chiede di farsi viva voce, vuole essere suonata, o cantata, proprio come ogni spartito musicale, fino ad arrivare a quello che Amélia Rosselli chiamava ‘l’incanto fonico’” (Gualtieri, 2023). Essa ótica será explorada ao decorrer dos próximos capítulos.

“mais do que para serem lidos, são feitos para serem cantados” (*apud* Basei, 2016, p. 69).⁷⁷ Tal orientação reflete o alicerce que sustém toda a perspectiva de consciência rítmica do autor, formulada na famosa carta a Giuseppe Chiarini, intitulada *Della metrica neoclassica*.

Datado de 1897 e posteriormente incluído na antologia das prosas de Gabriele D’Annunzio (*Prose*, 1981), esse documento é de extrema relevância para uma leitura aprofundada de Pascoli. Como resposta crítica a Chiarini, que defendia a estética neoclássica em alinhamento com uma tendência *pós-risorgimentale*, a carta mostra um desejo de ruptura com essa estética em prol de uma nova poesia, mais emocional e simbólica. Nela, o escritor romagnolo enaltece diversos princípios que distinguem sua obra e influenciam a lírica moderna, associados à valorização do inconsciente, da subjetividade e da musicalidade na urdidura poética.

No que tange a essa musicalidade, Pascoli enaltece a sua relevância do cerne da linguagem poética: “Num só tempo, prosa, poesia, música, cada expressão do pensamento, tudo era um”⁷⁸ (Pascoli, 2002, tradução nossa). Além disso, sublinha os ritmos específicos nos quais se baseia para construí-la, especialmente no trecho a seguir:

Caro mestre, estou no campo e tiro meus paradigmas do que ouço aqui. Cantam, precisamente agora, ao aproximar-se do meio-dia, as cigarras. Quem vai debaixo da árvore onde cada um guincha, percebe algumas séries desiguais, alguns ritmos saltitantes, assim como um rouco serrar, rouco e áspero lixar [...]. Mas, abstraindo os detalhes; fechando não sei quais janelas e abrindo não sei quais portas de sua alma; como acontece por si só, de repente, num suspiro; então, ouve-se um tinido contínuo e cadenciado. E, esta noite [...], ouvirei os ritmos bárbaros dos grilos, que também fazem certas tiradas longas e curtas [...] (Pascoli, 2002, p. 202-203, tradução nossa).⁷⁹

Iniciado por um vocativo que se repete ao longo da carta, frisando seu tom dialógico, o excerto traz um depoimento do autor, expressando sua adesão a paradigmas rítmicos captados por um *movimento da alma* que acolhe os sons da natureza. Convém acentuar que esses sons não são apreendidos como uma amálgama indistinta: entre eles, sobressaem os ritmos “saltitantes” das cigarras e os ritmos “bárbaros” dos grilos. Ao discerni-los, Pascoli os retira de uma certa ilegibilidade, incorporando-os à sua linguagem.

⁷⁷ “I miei versi, più che letti, più che letti, sono fatti per essere cantati” (Pascoli, s.d. *apud* Basei, 2016, p. 69).

⁷⁸ “Un tempo, prosa, poesia, musica, ogni espressione del pensiero, era tutt’uno” (Pascoli, 2002).

⁷⁹ “Caro maestro, sono in campagna e prendo i miei paragoni da ciò che odo qui. Cantano appunto ora, nell’approssimarsi del meriggio, le cicale. Chi va sotto l’albero dove ognuna stride, percepisce delle serie disuguali, dei ritmi balzellanti, oltre che un segare, un fregare rauco e aspro [...]. Ma se astrae dai particolari; se chiude non so che finestre e apre non so che porta della sua anima; come succede da sé, a un tratto, in un soffio; allora sente uno scampanello continuato e cadenzato. E questa notte [...] udrò i ritmi barbari dei grilli che anch’essi fanno delle tirate lunghe e corte [...]” (Pascoli, 2002, p. 202-203).

É a assimilação dessas particularidades sonoras que sustenta o projeto do romagnolo para a própria versificação, que Pazzaglia (1979 *apud* Muñoz, 2004, p. 123) sintetiza nos termos de “uma vibração contínua a gerar uma espécie de sonoridade prolongada, muito próxima de certas interpretações musicais baseadas em repetições melódicas”⁸⁰. Outrossim, as “séries desiguais” e as “tiradas longas e curtas” apreendidas também contribuem, a seu turno, para uma reverberação, na obra pascoliana, da métrica greco-latina, cujas cadências, vinculadas às díspares durações silábicas, foram, em alguma medida, transpostas para o ritmo “secreto” que, segundo Bigi (1965 *apud* Muñoz, 2004) jaz ligado ao “descoberto” nos poemas.

Assim, exemplificativamente, marchas dáctilas, iâmbicas e trocaicas funcionam, muitas vezes, como um barulho de fundo da língua articulada, como aquele balbucio que, sutilmente, não deixa de se fazer ouvir. Um exemplo de poema que evidencia uma alternância entre marchas desse tipo é “Il gelsomino notturno”, composto de “quartetos formados por um par de novenários anapéstico-dáctilos (com o acento na 2^a, 5^a e 8^a sílabas), de andamento ascendente, e por um par de novenários trocaicos (com o acento na 3^a, 5^a e 8^a sílabas), de cadência suave” (Nava, 2006, p. 245), como se vê em:

E s'aprono i **fiori** notturni,
 nell'ora che **penso** ai **miei** cari.
 Sono **apparse** in **mezzo** ai **viburni**
 le **farfalle** **crepuscolari**.
 (Pascoli, 2006, p. 246, grifos nossos)

Ainda sobre a métrica desse poema, Nava (2006) informa que Pascoli teria se inspirado em esquemas métricos de poetas latinos da Antiguidade.⁸¹ O interesse em resgatá-los tem a ver com o desejo de fazer ecoar ritmos herdados da lírica clássica. Como enuncia Matilde Basei (2016), “o poeta dedicava especial atenção à música das palavras e se propunha a inserir aqueles termos italianos que mais pareciam reproduzir, pela força dos acentos, a cadência própria da poesia de uma época arcaica” (p. 70, tradução nossa).⁸²

⁸⁰ “una vibrazione continua tale da generare una specie di suono prolungato, vicinissimo a certe esecuzioni musicali basate sulle ripetizioni melodiche”.

⁸¹ Segue a descrição que Nava realiza do esquema métrico deste poema: “quartine composte d’una coppia di novenari anapestico-dattilici (con l’accento sulla 2^a, 5^a e 8^a sillaba), dall’andamento ascendente e d’una coppia di novenari trocaici (con l’accento sulla 3^a, 5^a e 8^a sillaba), dalla molle cadenza. Secondo il Debenedetti, il Pascoli si sarebbe ispirato agli schemi metrici (anapesti dimetri catalettici di tipi diversi) di sue poetae novelli dell’era di Adriano, rispettivamente Annianus (“a flumine venti Oronti”) e Septimius Severus (“callet senium arte bibendi”), da lui citati nell’introduzione a Lyra. Al v. 21 si ha un caso di rima ipermetra, con l’elisione della sillaba finale con l’iniziale del verso seguente” (Nava, 2006, p. 245).

⁸² “il poeta poneva un’attenzione particolare alla musica delle parole e si proponeva di inserire quei termini italiani che più si avvicinavano a riprodurre, attraverso la forza dell’accento, la cadenza propria della poesia di un’epoca arcaica” (Basei, 2016, p. 70).

Explica-se, também nesse sentido, o uso do dialeto, que, lembrando “o som dos povos antigos”, conforme já mencionado, traduz um espaço de arcaica existência, conectando os mundos greco-latino e rural-vernacular. Assim, o dialeto colabora para edificar uma atmosfera mítica nas composições de Pascoli, ligada à ancestralidade, à lembrança do que se perdeu, à algo fantasmático que essa mesma língua fantasmática faz reviver.

Importa dizer ainda que, na obra pascoliana, os sons não só provêm de diferentes universos, mas inclusive do ininterrupto desejo de resgatar elementos perdidos: “vozes irrecuperáveis senão pelo ato ritual de sua reprodução fonética” (Muñoz, 2004, p. 115, tradução nossa)⁸³, resquícios dos mortos que integram o sujeito lírico. Nesse ângulo, frisa Muñoz:

é a palavra, enquanto som, nascida do processo devastador de recomposição da memória, o único elo real, a única ponte instável que P. [Pascoli] consegue estabelecer com o mundo de seus fantasmas e traumas, agora percebidos como partes de si mesmo, e não como fatores externos que podem ser lembrados (Muñoz, 2004, p. 131).⁸⁴

Dessa forma, existe, nas produções desse escritor, uma forte crença no sonoro, capaz de trazer à baila tanto objetos de sua admiração, quais os meios clássico/antigo e bucólico, quanto uma amálgama vocal que perenemente ecoa, robustecendo o vínculo entre poesia e memória: “Memória é poesia, e poesia não é se não me lembro” (Pascoli, 1897, p. 4).⁸⁵ Por outro lado, a referida crença no sonoro também se desvela nas composições de Gualtieri, como evidenciaremos ao decorrer das seções consecutivas. Por ora, no entanto, chamamos atenção para três versos de *Le giovani parole* (2015) a partir dos quais é possível refletir sobre o necessário cuidado com essa dimensão do som; entoa-se: “Dentro la lingua / un fagotto di sillabe / si srotola in canto (Gualtieri, p. 76).

Conjecturamos, à luz dessas palavras, que tal cuidado se relaciona com o próprio rumorejar da língua em um estado pré-verbal, quando ela ainda se forma, prestes a ganhar corpo no canto. Apreciá-la nessa condição exige, como vimos, recuperar uma dimensão originária acessada pelo uso de uma língua morta, de uma língua que não deságua em sentidos fixos, mas que, em contrapartida, se enriquece com seus deslizamentos inerentes e com as frinchas de sua tessitura.

⁸³ “voci irrecuperabili se non attraverso l’atto rituale della loro riproduzione fonetica” (Muñoz, 2004, p. 115).

⁸⁴ “è la parola, in quanto suono, nato dal devastatore processo della ricomposizione del ricordo, l’unico nesso reale, l’unico malfermo ponte che P. riesce a stabilire con il mondo dei suoi fantasmi e dei suoi traumi, percepiti ormai come parti di se stesso, e non come fattori esterni memorialmente recuperabili” (Muñoz, 2004, p. 131).

⁸⁵ “Il ricordo è poesia, e la poesia non è se non ricordo” (Pascoli, 1897, p. 4).

É justamente esse aspecto movediço e lacunar que compõe sua potência, a medialidade que faz da literatura, e sobretudo da poesia, um gesto. Segundo explica Agamben (2008), mediante Varrão e Aristóteles, produzir um gesto não seria como agir ou fazer algo, pois, enquanto estas realizações abrangem a noção de uma finalidade, aquela propõe um simples campo medial, rompendo “a falsa alternativa entre fins e meios” e propiciando a emergência da “comunicação de uma comunicabilidade”. Por conseguinte, o gesto “não é algo que possa ser dito em proposições”, mas é “sempre gesto de não se entender na linguagem, é sempre *gag* no significado próprio do termo, que indica, antes de tudo, algo que se coloca na boca para impedir a palavra [...]” (Agamben, 2008, p. 13-14).

Sob essa ótica, Agamben, compara o gesto a uma dança, sendo ambos ligados a uma expressividade que ganha valor em si mesma, independentemente de um objetivo e de uma interpretação transponível linguisticamente. Na realidade, como “comunicação de uma comunicabilidade”, esses movimentos frequentemente impedem a língua, traçando outras vias que se abrem para a significação — sem necessariamente nela culminar.

Fazendo-se de gestos, portanto, a arte literária se nutre não apenas da palavra, mas até mesmo de seu impedimento, do *gag* que representa a morte da língua como um entrave colocado na garganta para obstaculizar a fala. Com base nessa visão, a poesia também poderia ser vista como uma dança, envolvendo o gingado de sons, de palavras e dos silêncios criados pelos espaços “em branco”: caixas de ressonância.

Trata-se de uma arte que não se conclui em uma finalidade, em sentidos previstos, porém que apresenta “a força suspensa, a energia contraída, de uma potência que não se torna ato, subtraída a uma forma que aprisiona sua tensão. Não é uma arte do cheio, mas do vazio, da escavação, da lacuna [...]” (Esposito, 2019, p. 6). Versando sobre esse caráter inacabado, Roberto Esposito acrescenta:

Somente quando não finita, a obra pode ambicionar se tornar infinita, eterna. Sair de si mesma, colocando-se no próprio fora, como algo que, nunca se realizando totalmente, mantém intacta a própria potência vital. No próprio inacabamento, a obra desfaz o vínculo que parece ligar potência e ato a uma cadeia que não deixa alternativas. Somente o inacabamento liberta a obra da necessidade de se realizar numa direção predefinida, como, aliás, mais de uma vez lembrou Walter Benjamin, fazendo referência de maneira enigmática “à necessária incompletude da infalibilidade” [...] (Esposito, 2019, p. 6-7).

Desse modo, a literatura, em sua trapaça, e a poesia, em sua língua morta, liberam a obra para que possa alçar o inesperado; assim, aquele que se dedica a essas artes coincide com a figura aludida por versos do *Paraíso* dantesco: “l’artista/ ch’a l’abito de l’arte ha man che

trema”⁸⁶ (Alighieri, 2022, p. 96). Consoante Peterle (2023), tal figura “nos ajuda a pensar essa potência do vazio inerente à linguagem, aqui exposta na imagem da mão que treme (potência e potência de não)” (p. 83). Logo, esse tremular, essa hesitação diante do que pode ser construído mesmo fora de um roteiro prévio, é aquilo que introduz um território de possibilidades, uma abertura que, na condição de vácuo a ser ou não coberto por esboços indecisos, sempre sujeitos a remodelações, poderia estabelecer congruência com o que Gualtieri define por “saber” em uma entrevista a Marisa Zattini (2012):

Não penso o saber, portanto, como acumulação, mas sim como sabedoria, como encontro, abertura ao outro. Para que isso aconteça, é necessário um vazio onde “criar espaço”, ser habitado e habitar. Como o monge zen que enche com chá a xícara de seu douto hóspede, que foi até ele para aprender; enche-a e, uma vez cheia, continua a servir o chá, para lhe indicar, exatamente, que, em um cheio, não há espaço para acomodar mais nada (Gualtieri, 2012, p. 53).⁸⁷

Haja vista esse último apontamento, de que o cheio não pode mais nada acomodar, reiteramos o vigor que permeia a aposta da poesia no inacabado, no *não saber* e na palavra que carrega consigo o silêncio como campo de contingências. Ciente da pujança resguardada por esses itens, a poeta de Cesena recomenda, mais uma vez, em *Le giovani parole*, o vazio-abertura indispensável para o acolhimento do que pode estar por vir: “Non mangiare tanta roba. Resta vuota e sospesa” (Gualtieri, 2015, p. 83).⁸⁸

Além desses versos, posteriormente retomados em *Voci di tenebra azzurra* (2014), destacamos outros de *Parsifal* que também solicitam a lacuna, ainda que indiretamente, manifestando um pedido de perdão pelo saber — entendido, nesse caso, como acúmulo — e demonstrando uma certa legitimação de seu negar: “[...] Io chiedo / perdono per quello che so, perdono io chiedo / per tutto quello che so” (Gualtieri, 2014).⁸⁹

Em face dessa rogativa, atestamos, novamente, a convicção de sua autora quanto a uma dialética do não-absoluto que abastece o poético, a qual, segundo Faccio (2020), oscila entre o tudo e o nada, não sendo nem um, nem outro, “mas algo entre essas oposições, no mesmo movimento de uma onda que avança e recua, ou de um vórtice, em que há esse caos e a coabitação dos diferentes e das possibilidades mantidas nessa potência” (p. 60). Dessa

⁸⁶ “o artista / a quem no hábito da arte treme a mão” (tradução sugerida por Peterle, 2023, p. 118).

⁸⁷ “Il sapere non lo penso quindi come accumulazione ma piuttosto come conoscenza, come incontro, apertura all’altro da me. Perché ciò avvenga, occorre un vuoto in cui “fare spazio”, essere abitati e abitare. Come il monaco zen che riempie di tè la tazza del suo dotto ospite venuto da lui per imparare, la riempie e una volta piena continua a versare tè, per indicargli appunto che in un pieno non c’è posto per accogliere niente altro” (Gualtieri, 2012, p. 53).

⁸⁸ “Não coma tantas coisas. Permaneça vazia e suspensa” (Gualtieri, 2015, p. 83).

⁸⁹ “[...] Eu peço / perdão por aquilo que sei, perdão eu peço / por tudo aquilo que sei” (Gualtieri, 2014, tradução nossa).

forma, a natureza irresoluta e as flutuações intrínsecas à poesia acabam garantindo tais possibilidades, de maneira que a fé na palavra possa ser mantida.

É em virtude dessa fé, inclusive, que Pascoli inicia *Canti di Castelvecchio* com uma associação entre a poesia e “uma lâmpada que arde suave” (“*una lampada ch’arda soave!*”), a qual, embora “pendurada no feixe fumegante” (“*pendendo alla fumida trave*”), com suas insuficiências, ainda pode iluminar.⁹⁰ Embora preserve essa capacidade, não faria brilhar um raio de sol ofuscante, mas provavelmente uma luz fraca, que só pode garantir aquela crença na língua quando ao menos resplandece uma de suas mais importantes características: tecer relações.

Talvez esse ponto de vista seja compartilhado com Mariangela Gualtieri, que, ao começar a escrever em um século de grande crise da palavra, parece colher rastros de luz que persistem e que podem ser vivificados pelo contato com o outro: não exatamente por uma produção de sentido — já que, como lemos em “E non lo so dire”, nosso dizer é falho —, mas principalmente por uma produção de presença que oferece corpo e acolhe outros corpos — como sublinharemos nas próximas seções.

Logo, apesar das diferenças entre os contextos de produção de Pascoli e Gualtieri, podemos relacioná-los por uma convicção de que a poesia tem algum poder, sobretudo no que toca a hospitalidade do outro. Ao evocar os mortos por meio da linguagem, Pascoli se afasta das alternativas fornecidas pela lírica neoclássica e exhibe uma nova fé no poético, ligada à satisfação de desejos inconscientes e à conexão com o outro. Por outro lado, ao operar em um cenário que herda uma grande crise da representação e que escancara os efeitos do mundo globalizado — responsável por padronizar e eliminar a diferença —, Gualtieri insiste em uma fé no poético baseada na sua potência de relação.

No que tange a esse enfoque, convém trazer à tona a perspectiva de Enrico Testa, poeta para quem a linguagem, ainda que limitada, talvez seja “o que nos mantém unidos, juntos e em luta, em euforia ou em aflição. O fio das relações humanas. Uma importante possibilidade do sentido dessas relações. E um aceno (só um aceno) de transcendência na imanência” (Testa, 2017, p. 306).

⁹⁰ Além de portar ecos dantescos, essa associação entre luz e poesia também se insinua no poema “Porque eu...”, de Giorgio Caproni: “[...] acendo cauteloso uma candeia / branca em minha mente — abro uma vela / tímida na treva, e a pena / deslizando range [...]” (p. 143). Cf. CAPRONI, Giorgio; AGAMBEN, Giorgio. *A coisa perdida*: Agamben comenta Caproni. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini (org.). Florianópolis: Editora UFSC, 2011.

No que tange a esse enfoque, vale relembrar alguns versos de Enrico Testa que, de semelhante modo, também sinalizam uma confiança no léxico, mesmo reconhecendo suas fragilidades:

‘dizem que há uma palavra
que ainda diz
quando não se tem mais nada a dizer,
que não dá nome
ao que é sem nome
mas o acolhe como um abraço
e perdoando-lhe toda culpa
ou invoca e — quiçá se muito falo —
também está pronta a celebrá-lo’.
(Testa, 2019, p. 7)

Nesse texto, aborda-se um vocábulo “que ainda diz quando não se tem mais nada a dizer”, isto é, que ainda ressoa a despeito de não haver um conteúdo a ser exprimido. Isso aconteceria, de fato, porque, conforme deslindamos, não só se preenche algo com um dizer e porque a negação de algo, como de um complexo conceitual, não acarreta, necessariamente, uma completa privação. Ademais, a capacidade de ressoar e a de conceber sentidos não estão imbricadas na poesia, cujo lugar é “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” (Agamben, 2014, p. 63). Não obstante essa desconexão, nós humanos envolvemos tudo “na teia categorial” e, como elucidada Adorno (1977, p. 214), ao passo que fomos nos entranhando nesse processo, desabituaamo-nos, cada vez mais, da maravilha que a arte procura restituir.

Pascoli, a seu turno, também chama atenção para essa atitude insensata, advertindo-nos, por exemplo, no que diz respeito a uma perda de sensibilidade que teria se expressado, na cultura italiana, em razão de uma ênfase à poesia que não favorece o puro deslumbre, mas certa grandiloquência em paralelo com o domínio de habilidades retóricas: “Ma gl’italiani abbarbagliati per lo più dallo sfolgorio dell’elmo di Scipio non sogliono seguire i tremolii cangianti delle libellule” (Pascoli, 1997, p. 18).⁹¹ O negligenciamento das vibrações cambiantes das libélulas, das melodias bárbaras dos grilos, dos sons que, de maneira geral, alavancam os ritmos primitivos do *fanciullino*, teria perturbado a real predisposição da poesia — ao menos como a compreende o escritor de San Mauro — a uma

⁹¹ “Mas os italianos, deslumbrados, principalmente, com o brilho do elmo de Cipião, não costumam seguir os tremores cambiantes das libélulas” (tradução nossa).

palavra que mantém elo pungente com o próprio abismal molde de origem que falta, com o mistério que teríamos esquecido.

Destarte, a fim de que possamos voltar a entrever, “no fundo do esquecimento”, “os estilhaços de luz negra” (Agamben, 2018, p. 33) que advêm desse mistério, precisaríamos resgatar uma dimensão que tangencia além do nível semântico, estendendo-se ao que conseguimos assimilar pelo movimento da alma que cede à escuta. Afinal, o poeta é aquele que diz “não sei” exatamente pelo fato de o patamar do sentido não ser plenamente acessado pelos termos lexicais, mas também pelo corpo, uma vez que “não é dado saber com palavras. / Só o corpo sabe” (Gualtieri, 2015, p. 123, tradução nossa).⁹²

Sob essa ótica, o artista deve suspender a palavra poético-retórica, nem que seja pelo breve instante da mão que tremula, para ouvir o balbucio que a subjaz — o qual não deixa de ser poético — e que nos rememora seu aspecto mágico, de encantamento. Acerca deste, observa Gualtieri:

E, em última análise, uma bela poesia é uma fórmula mágica que gera em nós movimentos profundos. A poesia é o espaço onde as palavras bebem de sua fonte ancestral, e nelas finalmente se acalma a nostalgia da plenitude que sentimos quando as usamos na linguagem cotidiana. Assim a língua se regenera e as palavras voltam a chegar muito perto de nós. Mas, quanto mais se aproximam, mais nos surpreendem, como escreve Milo de Angelis, olham-nos de longe (Gualtieri, 2012, p. 52, tradução nossa).⁹³

Diante dessa passagem, sublinhamos, enfim, que as palavras adquirem novas energias na urdidura poética ao se renovarem no contato com sua fonte ancestral — como foi versado em relação ao dialeto, por exemplo — e que, em meio a essa tonificação, seria atenuada a falta de plenitude que sentimos durante o uso da língua comum. Essa atenuação, todavia, não sucede em decorrência de um preenchimento dos vazios percebidos; por outro lado, ocorre devido à constatação de que esses vazios abarcam gérmenes de potencialidade, configurando uma abertura que se mostra “espaço do encontro com o outro, da hospitalidade, que coloca em evidência o com (uma proximidade na distância), uma ex-posição, uma comunicação que, para além da lógica-discursiva, se dá no contágio entre singularidades” (Bataille, 1999, p. 30-31 *apud* Peterle, 2023, p. 86).

⁹² “Non è dato sapere con parole. / Solo il corpo sa” (Gualtieri, 2015, p. 123).

⁹³ “E in fondo una bella poesia è una formula magica che genera in noi movimenti in profondità. La poesia è l’ambito in cui le parole vanno ad abbeverarsi alla loro fonte ancestrale, e finalmente si placa in esse quella nostalgia di pienezza che noi avvertiamo quando le usiamo nella lingua corrente. Così la lingua si rigenera e le parole ci vengono di nuovo vicinissime. Ma più ci vengono vicine più ci stordiscono, come scrive Milo de Angelis, ci guardano da lontano” (Gualtieri, 2012, p. 52).

Assim, embora saibamos que algumas coisas escapam à língua, ela “é um dos fios (mesmo sendo esgarçado) das nossas relações. Ou, em outras palavras, é um organismo vivo cheio de plasticidade, um espaço de alteridades” (Peterle, 2023, p. 59). Esse espaço, por sua vez, é ampliado à medida que se dilata o meio de trapaça, à medida que o gesto da literatura liquida os dispositivos para, em sua medialidade, tornar-se ainda mais receptivo ao outro, aos sentidos que estão sempre por vir e às vozes que ecoam de diferentes seres e planos. É nessa eterna comunicação de uma comunicabilidade, então, que as palavras voltam a nos fascinar, aproximando-se e esquivando-se em um jogo que *ci stordisce*, que nos maravilha, precisamente, por não sabermos o que dele esperar.

Esse jogo de aproximação e afastamento acaba sendo referido em uma produção de Gualtieri que, a seu turno, leva-nos à conjectura de que, muitas vezes, não podemos sequer dele aguardar uma letra ou um som, pois o nome em seu cerne perseguido — em relação ao qual a distância do sujeito poético se reduz a milímetros — revela-se, ao fim e ao cabo, um objeto fugidio, somente na voz guardado:

NOME CHE STAI AL CENTRO

Nome che stai al centro,
 il tuo suono ciocca e s'imperla di voci
 ma nessuna ti tiene, nessuna ti osa in
 suoni, in lettera e in cifra. Nelle tue solitudini
 di mai chiamato. Come tutto è assai strano.
 A me sembra. Assai strano.
 Ti piantóno, ti indago, mi avvicino in
 millimetri. Ti ho nella voce
 senza che esca in suono.
 (Gualtieri, 1997)

Servimo-nos desse texto para ressaltar o plano das vozes, o qual colhe, amiúde, o enigmático, o que ainda não pode ser desnudado em uma língua. Essa, porém, quando manipulada pela literatura, frequentemente capta os aromas desse mistério, fonte de toda a magia que o poético aguça. Segundo Kafka, esta assume por essência o chamar, e, ao que tudo indica, a poesia responde a tal chamado com aquele outro abordado por Franco Rella, desguarnecido de claros apontamentos. Em síntese, estamos sempre percorrendo acerca de caminhos resvaladiços, os quais, buscando capturar lampejos do indizível por recursos languageiros, patenteiam sintomas de uma culpa. Afinal, “Ter um nome é a culpa. A justiça é sem nome, assim como a magia. Livre de nome, bem-aventurada, a criatura bate à porta da aldeia dos magos, onde só se fala por gestos” (Agamben, 2007, p. 22).

4 O ORIGINAL QUE NASCE DE UMA (DES)APROPRIAÇÃO: “porque as palavras poéticas que foram amadas retornam, como uma restituição de amor”

4.1. DICONO, CANTANO, SUSSURRANO, BISBIGLIANO: as vozes que não cessam de ecoar

Abarcando a esfera do gesto, da magia e do enigma que, de quando em quando, é absorvido pela realidade das vozes, desenvolvemos esta segunda seção, tencionando nela discutir, entre outras questões, aquilo que evocam, especialmente, as vozes de escuridão azul. O fato de terem sido retomadas por Mariangela Gualtieri escancara a nuance poética que se caracteriza pelo acolhimento do outro e que, em *Poesie erotiche* (2018), é apresentada pela poeta Patrizia Valduga da seguinte maneira:

Quanto mais se conhece a poesia, mais se encontram correspondências, coincidências, ecos, empréstimos, referências, moldes; porque as palavras poéticas que foram amadas retornam, como uma restituição de amor, e isto é a poesia; e a história da poesia não é nada além da história dessas recorrências (Valduga, 2018).

Concordamos com a perspectiva da escritora trevisana de que não há, na literatura, nada além de uma história de recorrências, pois, de fato, parece existir nas palavras um poder de fascínio que as faz voltar, ainda que com novas roupagens. Outro poeta que nos convida a pensar essa dinâmica de correspondências, ecos e empréstimos é Paul Valéry, para quem não existe “nada mais original, nada mais próprio do que nutrir-se dos outros. Mas é preciso digeri-los. O leão é feito de carneiro assimilado” (Valéry, 1960, p. 478 *apud* Nitrini, 1997, p. 134).

Ao associar, com essa emblemática afirmativa, a originalidade a um processo de digestão e de assimilação, o escritor francês rejeita uma noção de original vinculada ao “sentido absoluto de origem primeira”, conforme explica Sandra Nitrini (1997, p. 135). Esse ponto de vista também é contestado pelo movimento antropofágico, que, formulado no contexto do Modernismo brasileiro e alavancado pelo Manifesto Antropófago (1928), de Oswald de Andrade, exalta a devoração do outro.

Assim como o leão de Valéry é feito de carneiro, a produção do artista antropofágico cria algo novo mediante a integração criativa de culturas e concepções artísticas que extrapolam o ambiente dessa produção. Desse modo, tanto o movimento associado a essa tendência quanto as ideias do filósofo francês convergem para uma visão da literatura como incorporação e reinvenção de influências diversas.

Com efeito, o campo literário se nutre dessa incorporação e dessa reinvenção, já que, em seu âmago, “a palavra (o texto) é um cruzamento de palavras (textos) onde se lê, pelo menos, uma outra palavra (texto)” (Nitrini, 1997, p. 161), de forma que a elaboração de obra alguma possa ser concebida mediante a conjectura de uma tábula rasa. Pelo contrário: “no paragrama⁹⁴ de um texto, funcionam todos os textos do espaço lido pelo escritor” (Nitrini, 1997, p. 162).

Em consonância com essas proposições, abordamos, neste capítulo, conceitos relevantes para o dimensionamento da literatura como “um vasto sistema de trocas, onde a questão da propriedade e da originalidade se relativizam, e a questão da verdade se torna impertinente” (Perrone-Moisés, 1990, p. 94). Nessa orientação, conferimos particular ênfase ao conceito de intertextualidade, que leva em conta a sociabilidade da escritura literária ao se definir pela ótica de que “todo texto se constrói como mosaico de citações”, de que “todo texto é absorção e transformação de um outro texto” (Kristeva, 1969, p. 146 *apud* Nitrini, 1997, p. 161).

Neste ensejo, esses e outros tópicos são explicitados como caminhos para o aprofundamento de nosso atual interesse de pesquisa, voltado para uma relação específica entre poetas italianos a partir da qual concluímos que se valer de substâncias alheias é não apenas o que viabiliza a criação artística, mas também um dos principais fenômenos que a enriquece. A fim de assegurar essa conclusão, interessa-nos focalizar, neste momento, especialmente o modo como Mariangela Gualtieri recorre a Giovanni Pascoli para engendrar *Voci di tenebra azzurra*, peça encenada em 2014, no Teatro Valdoca, sob a direção de Cesare Ronconi.

Nesse sentido, mais do que avaliar a maneira pela qual a composição se aproxima de uma esfera traçada pelo poeta romagnolo, importa-nos investigar como essa esfera é absorvida, transformada e aberta a outras significações possíveis. Assim, procuraremos demonstrar como “a teoria da intertextualidade mostra-se operatória para a percepção da singularidade de uma obra literária” (Nitrini, 1997, p. 166) e como o trabalho da escritora de Cesena pode contribuir seja para a pervivência⁹⁵ da obra pascoliana, seja para incitar novas formas de contemplá-la.

⁹⁴ Neste caso, o termo “paragrama” remete a uma estrutura não linear, dinâmica e plurideterminada que envolve a noção de uma rede de conexões. Cf. KRISTEVA, Julia. *Pour une sémiologie des paragrammes*. Paris: Seuil, 1969.

⁹⁵ Optou-se por esse termo, e não por “sobrevivência”, em virtude de sugestões benjaminianas. Cf. BENJAMIN, Walter. A tarefa do tradutor. In: HEIDERMAN, Werner (org.). *Clássicos da teoria da tradução*. Florianópolis: UFSC/Núcleo de Pesquisas em Literatura e Tradução, 2010.

À medida que confirmamos esses fatores, esperamos deixar claro que nossas investigações partem de uma construção artística que se coloca em um entrelugar de retomada e transgressão, onde, em certa medida, o desejo pulsante não é o de “buscar encontrar no texto alheio sua suposta nudez de batismo, mas vesti-lo, travesti-lo, mostrando que o mascaramento é o jogo de qualquer escrita⁹⁶” (Pucheu, 2017, p. 22).⁹⁷ Ao decorrer de suas reflexões em *Á escuta da poesia: ensaios*, Patricia Peterle sugere que, efetivamente, escrever se relaciona com

[...] um processo contínuo de apropriação e desapropriação e, exatamente por isso, o artista não é aquele capaz de criar e de realizar, e sim aquele que está imerso num campo de forças, de resistências. Usar a linguagem não é, nessa perspectiva, uma execução, o acionamento de uma “engrenagem”, ou seja, a maestria em usá-la, mas se torna sobretudo exigência, escuta e, portanto, instância crítica dessa mesma operação (Peterle, 2023, p. 119).

Convém, neste capítulo, versar, justamente, esse processo de apropriação e desapropriação, cuja ocorrência, comum à escritura como um todo — conforme já indicado pela premissa de que “todo texto é absorção e transformação de um outro texto” (Kristeva, 1969, p. 146 *apud* Nitrini, 1997, p. 161) —, será avaliada, mormente, no tocante à forma como Gualtieri apreende e transforma camadas da produção pascoliana.

Haja vista o fato de que as operações realizadas pela poeta são facultadas por uma singular posição de escuta, o que, de acordo com Peterle, seria inerente ao uso da linguagem pelo artista, discorreremos, também, acerca dessa posição. Por ora, no entanto, ressaltamos o campo de forças onde ela é ativada, o qual nos permite reconhecer, na base de composições, um fundo tensionado e movediço, que se revela crucial para o entendimento de todo o sistema subjacente à constituição de uma obra literária.

No âmago de tal sistema, nada seria perene ou imperturbável, e uma forte evidência desse aspecto corresponde ao dinamismo que permeia o nutrimento de um texto a partir de outros — logo, o que sinalizamos por intertextualidade. Nesse ângulo, cabe-nos frisar, antes de mais nada, que a intertextualidade “é um evento, não um objeto. Não é uma coisa, um dado

⁹⁶ Vale ressaltar que, muitas vezes, baseamo-nos em ponderações que empregam os termos “escrita” e “escritura” como sinônimos de criação literária, fenômeno que, nesta dissertação, é nitidamente contemplado de forma mais ampla. Assim, por vezes, quando partirmos de considerações sobre a escrita, estaremos propondo, na verdade, considerações que levam em conta, inclusive, a literatura produzida oralmente, a qual corresponde ao caso de muitas composições gualtierianas. Reforçamos, então, que o mascaramento a que fizemos referência, é, por exemplo, entendido não só como um mecanismo intrínseco aos textos escritos, mas, de modo geral, às mais diversas expressões literárias.

⁹⁷ Por mais que essa citação de Alberto Pucheu esteja inserida em um contexto de abordagem da crítica literária, julgamos pertinente acrescentá-la ao nosso trabalho — em paralelo com outras do mesmo ensaio — porque, fundamentalmente, remete a textos que têm como característica não apenas aludir a outras obras, mas usá-las como ponto de partida para criações.

fixo a ser analisado, mas uma relação em movimento, até mesmo uma desestabilização dinâmica” (Barchiesi, 2019, p. 121).

Dessa forma, o que propomos, nesta dissertação, sobre possíveis vias de contato entre os escritores italianos em pauta considera o vislumbre de um elo que, em certa medida, desloca os trabalhos concebidos por ambos, de maneira que a ideia de um original sólido e inabalável como fonte de inspiração se torna improcedente. Na realidade, “o novo texto relê seu modelo; o modelo, por sua vez, influencia a leitura do novo texto” (Barchiesi, 2019, p. 122) e, assim, ao evocar a obra de Pascoli, Gualtieri a submete a releituras, escancarando sua essência ininterruptamente aberta, lançando outras alternativas para a sua apreciação.

Visando entrevê-las, fazemos, novamente, menção à peça *Voci di tenebra azzurra*, em que a autora recupera, já por meio do título, vozes que ressoam em “La mia sera”. Nesse poema, composto em 1900 e inserido no livro *Canti di Castelvecchio* (Pascoli, 2006, p. 287-289), o mote leopardiano⁹⁸ da calma após a tempestade é retomado, conforme esclarecem notas de Giuseppe Nava (2006). Mais uma vez, portanto, observamos uma circunstância de apropriação que corrobora a engrenagem digestiva da literatura. Vale dizer, porém, que, nesse caso, nosso interesse recai sobre a espécie de *desapropriação* que se empreende a partir do momento em que tal mote conhecido se renova por nuances tipicamente pascolianas, ligadas a um incessante desejo de reconstrução do ninho familiar que faz da dor combustível para a poesia.

Sob esse prisma, chamamos atenção para o ar trágico e melancólico que perpassa as composições do poeta romagnolo, marcado por uma trajetória de vida continuamente atravessada pela experiência do luto. Este, por seu lado, parece similarmente acometer manifestações líricas construídas pelo autor, as quais, não raro, insinuam a desolação de um sujeito que busca superar a tristeza através do acolhimento de seus mortos.

No poema a que fizemos referência, assim como em tantos outros, essa conjuntura de hospitalidade se dá, principalmente, pela escuta e em meio a um limiar, “a um tênue e frágil estado de sonho, no qual o tempo se suspende” (Santi, 2019, p. 188). Tal atmosfera confinante vai sendo esboçada na passagem do dia para a noite, no tempo igualmente limítrofe do crepúsculo, que, logo na primeira estrofe, é delimitado:

⁹⁸ Giacomo Leopardi é um dos principais poetas italianos do século XIX. Para além de observar uma tendência de seus escritos em “La mia sera”, com base nas colocações de Giuseppe Nava (2006), importa-nos chamar atenção para o fato de que a obra de Pascoli estabelece com a leopardiana vínculos mais profundos, relacionados com um tom pessimista e melancólico que, por sua vez, atrela-se à certeza da morte e do inevitável sofrimento humano.

Il giorno fu pieno di lampi;
 ma ora verranno le stelle,
 le tacite stelle. Nei campi
 c'è un breve gre gre di ranelle.
 Le tremule foglie dei pioppi
 trascorre una gioia leggièra.
 Nel giorno, che lampi! che scoppi!
 Che pace, la sera!
 (Pascoli, 2006, p. 287-288)

Nota-se, inicialmente, que, nesse período de transição, a agitação diurna é progressivamente atenuada pelos contornos da noite, os quais passam a anunciar um momento de calma. Ao longo do poema, a construção desse cenário vai sendo enriquecida pela contraposição de palavras que evocam noções de som forte e de movimento (como *lampi*, *scopi*, *tumulto*, *bufèra*, *tempesta* e *fulmini*) a termos que contribuem para a edificação de um quadro sereno e terno (tais quais *tacite*, *leggièra*, *pace*, *dolce* e *serena*).

Assim, aos poucos, instaura-se uma quietude que abre margem para o aguçar dos sentidos, para a percepção dos sons da natureza e, finalmente, das *voci di tenebra azzurra* que intitulam a produção de Gualtieri enfocada em nosso trabalho. Isso posto, segue o restante da composição, na íntegra, para que esses aspectos possam ser verificados:

Si devono aprire le stelle
 nel cielo sì tenero e vivo.
 Là, presso le allegre ranelle,
 singhiozza monotono un rivo.
 Di tutto quel cupo tumulto,
 di tutta quell'aspra bufèra,
 non resta che un dolce singulto
 nell'umida sera.

È, quella infinita tempesta,
 finita in un rivo canoro.
 Dei fulmini fragili restano
 cirri di porpora e d'oro.

O stanco dolore, riposa!
 La nube nel giorno più nera
 fu quella che vedo più rosa
 nell'ultima sera.

Che voli di rondini intorno!
 che gridi nell'aria serena!
 La fame del povero giorno
 prolunga la garrula cena.
 La parte, sì piccola, i nidi
 nel giorno non l'ebbero intera.
 Nè io... e che voli, che gridi,
 mia limpida sera!

Don... Don... E mi dicono, Dormi!

mi cantano, Dormi! sussurrano,
 Dormi! bisbigliano, Dormi!
 là, voci di tenebra azzurra...
 Mi sembrano canti di culla,
 che fanno ch'io torni com'era...
 sentivo mia madre... poi nulla...
 sul far della sera.
 (Pascoli, 2006, p. 288-289)

Antes de prosseguirmos na abordagem deste texto, julgamos oportuno trazer à cena outro, igualmente pertencente à literatura italiana e ao primeiro vintênio do século XX. Nele, também se delineia uma atmosfera crepuscular que, amainada pelo cair da noite, se abre a uma escuta sensível. Trata-se de “Il canto della tenebra”, inserido nos *Canti Orfici* (1914), de Dino Campana⁹⁹, e exposto adiante para propiciar outras reflexões:

IL CANTO DELLA TENEBRA

La luce del crepuscolo si attenua:
 Inquieti spiriti sia dolce la tenebra
 Al cuore che non ama più!
 Sorgenti sorgenti abbiam da ascoltare,
 Sorgenti, sorgenti che sanno
 Sorgenti che sanno che spiriti stanno
 Che spiriti stanno a ascoltare...
 Ascolta: la luce del crepuscolo attenua
 Ed agli inquieti spiriti è dolce la tenebra:
 Ascolta: ti ha vinto la Sorte:
 Ma per i cuori leggeri un'altra vita è alle porte:
 Non c'è di dolcezza che possa uguagliare la Morte
 Più Più Più
 Intendi chi ancora ti culla:
 Intendi la dolce fanciulla

Che dice all'orecchio: Più Più
 Ed ecco si leva e scompare
 Il vento: ecco torna dal mare
 Ed ecco sentiamo ansimare
 Il cuore che ci amò di più!
 Guardiamo: di già il paesaggio
 Degli alberi e l'acque è notturno
 Il fiume va via taciturno...
 Pùm! mamma quell'omo lassù!
 (Campana, 1914, p. 38)

Diferentemente de Pascoli, que costuma ser associado ao decadentismo europeu, Campana não se insere formalmente em nenhum movimento literário. Ainda assim, sua

⁹⁹ As obras de Pascoli e Campana evidenciam um repertório comum, vinculado à poesia simbolista produzida na Itália entre os séculos XIX e XX. Cf. LENTZ, Gleiton. *Simbolismo nostrano: reflexos simbolistas na poesia italiana. Tese* (Doutorado em Literatura) — Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão, Programa de Pós-Graduação em Literatura, Florianópolis, 2013. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/bitstream/handle/123456789/107371/320622.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 28 jan. 2025.

poesia antecipa imagens oníricas e fragmentadas, características do expressionismo, bem como ritmos acelerados e vertiginosos que dialogam com o futurismo. Ao mesmo tempo, sua obra herda traços simbolistas e decadentistas, revelando a influência de mestres também caros ao poeta de San Mauro, como Egard Allan Poe. Essa — entre outras inspirações — desperta um interesse pela musicalidade do verso lírico, pela expressão de desejos inconscientes e pela exploração da dimensão do sonho, aspectos comuns à poética pascoliana que se manifestam de modo expressivo em “Il canto della tenebra”.

Tanto nessa composição quanto em “La mia sera”, a luz do dia vai suavizando e, em meio à afável escuridão, certas vozes começam a ser ouvidas. Na produção de Pascoli, ora dizendo, ora cantando, ora sussurrando — isto é, exprimindo-se de uma forma que se coaduna com a desaceleração produzida pela tessitura poemática —, essas vozes ninam o eu lírico e suscitam a percepção da figura materna, o reavivamento de sensações próprias da infância.

Em “Il canto della tenebra”, esse reavivamento também parece ocorrer, uma vez que, a partir do décimo nono, do vigésimo e do último verso, podemos conectar o acolhimento experienciado pelo sujeito poético àquele outrora sentido nos braços da mãe. Nesse texto, todavia, essa espécie de refúgio é promovida pela Morte, a qual, comparada a uma doce menina (“*Intendi la dolce fanciulla*”), embala seu interlocutor (“*Intendi che ancora ti culla*”), emitindo, entre outras, a sonoridade correspondente à palavra *Più*.¹⁰⁰ Segundo Fiorenza Ceragioli (2011), essa palavra — colocada em relevo pela sua reiteração ao final dos versos 3, 13, 16 e 20 — desempenha função importante na estrutura geral do poema.

Organizado em três partes, conforme explica a pesquisadora italiana citada, apresenta, na primeira — que compreende os sete versos iniciais —, um apelo para que a escuridão seja doce até mesmo àqueles que não mais amam: “[...] *sia dolce la tenebra / Al cuore che non ama più!*”. Na segunda porção textual, que vai do oitavo ao vigésimo verso, esse apelo é atendido (“*Ed agli inquieti spiriti è dolce la tenebra*”), pois, ao anoitecer, os espíritos inquietos encontram na morte uma ternura máxima — maior, inclusive, do que aquela proporcionada pelo sentimento amoroso, de acordo com a sugestão do verso “*Non c’è di dolcezza che possa uguagliare la Morte*” (Ceragioli, 2011).

¹⁰⁰ Interessa-nos chamar atenção, aqui, para o ninar da persona lírica que se manifesta em ambos os textos e para o fato de que esse “più” acaba retomando o “nulla più!” de “O corvo”, aclamado poema escrito por Edgard Allan Poe, em 1845, e acessado, em italiano, pela tradução de Ernesto Ragazzoni, feita em 1896 (disponível em: <https://dserravalle.prof.ufsc.br/files/2021/04/O-CORVO-multili%CC%81ngue.pdf>. Acesso em 30 mai. 2024). Essa alusão corrobora o delineamento de uma atmosfera sepulcral que confere ao “canto della tenebra” um ar macabro e funesto, bem como sinaliza a influência de Poe na obra campaniana. O poeta americano, aliás, é um mestre comum de Campana e Pascoli.

No verso seguinte, a expressão “*Più Più Più*” não apenas manifesta a vontade de dissolução do sujeito poético, indicando algo como “basta”, mas também ressoa um chamado da “doce menina” que fala aos ouvidos do eu lírico, convidando-o a realizar sua vontade. Além de representar um ponto de convergência entre o indivíduo e a Morte, essa expressão merece destaque por sua qualidade quase onomatopeica, embora essa condição seja contestada por críticos que, como Ceragioli, privilegiam sua carga semântica de súplica e chamado.

De qualquer maneira, o termo acaba contribuindo para a construção da esfera acústica que se delinea no texto. Nele, o sentido da audição é constantemente mobilizado, seja pelo uso insistente do verbo *ascoltare* (nos versos 4, 7, 8 e 10) e pelo fragmento “*che dice all’orecchio*” (verso 16), seja pela escuta da respiração, no verso 19, ligada ao “*cuore che ci amó di più!*”, ou ainda pelo estrondo insinuado na interjeição *Pùm!* (verso 24).

A camada sonora produzida por esses elementos se tonifica pela aliteração do fonema /s/, notada, por exemplo, no decurso do quarto ao sétimo verso. Os sons sibilantes nos permitem resgatar os murmúrios do poema pascoliano, com o qual liames podem ser costurados também pela identificação da persona lírica com a imagem do rio.

Na segunda obra exposta, o rio “*va via*”, simbolizando uma noção de transitoriedade e perda, que, por sua vez, contrasta com a perenidade do aspecto taciturno, de uma suposta dor vivida pelo “coração que já não ama” (“*cuore che non ama più*”). Já na composição de *Canti di Castelvecchio*, o elemento fluvial não apenas acompanha essa dor, mas a expressa de modo direto: evidente no vocativo “*O stanco dolore*”, ela se reflete em um curso d’água que soluça (“*singhiozza monotono un rivo*”).

Convém observar que a semelhança percebida mediante a figura do rio constitui apenas um ponto de intersecção entre os poemas, não sendo a única aproximação possível. Considerando essas outras ressonâncias, é possível declarar que, nos dois textos, angústia e acalanto se entrelaçam na edificação de um quadro sombrio. Nesse cenário compartilhado, o sofrimento da vida — já privada do amor materno — opõe-se ao conforto trazido pela morte, uma outra vida (“*un’altra vita*”) que se escancara como possibilidade na última noite (“*nell’ultima sera*”).

Diante desse contexto, é factível verificar, nos dois escritos, a abertura de uma dimensão psíquica profunda, e, já que nela ecoam vozes, faz-se profícuo ressaltar a ideia de Nancy (2013) segundo a qual “o presente sonoro é, desde o princípio, o fato de um espaço-tempo: ele se projeta no espaço ou sobretudo abre um espaço que é o seu, o espaçamento mesmo de sua ressonância [...]” (p. 167). Nos casos referidos, o eu lírico é

penetrado por essa espacialidade e adere a uma postura de escuta que o permite “estar, ao mesmo tempo, no fora e no dentro, estar aberto de fora e de dentro, portanto de um a outro, e de um no outro” (Nancy, 2013, p. 167).

Nessa dilatação sensível, emerge uma alternativa de contágio tanto com o que se assimila pelos ouvidos quanto com evocações do subconsciente e com os mortos que fazem parte do indivíduo, uma vez que o corpo, pela audição, não só absorve o que o rodeia, mas também está presente em si mesmo, em “uma presença não somente espacial, mas íntima” (Zumthor, 2007, p. 87). Dessa forma, os sons apreendidos pelo sujeito se misturam à Voz de sua consciência, conduzindo-o à silenciosidade que, na poética de Pascoli, se faz indispensável para a captação do outro, conforme mencionado anteriormente.¹⁰¹

Vale salientar que essa perspectiva de receptividade pela quietude coaduna com o que propõem Zumthor (2007) — para quem “escutar um outro é ouvir, no silêncio de si mesmo, sua voz que vem de outra parte” (p. 84) — e Nancy (2013) — consoante o qual “escutamos aquilo que pode surgir do silêncio e fornecer um sinal ou um signo” (p. 163). Importa assinalar ainda que, no texto de onde se extraiu este último fragmento, o interesse recai sobre uma nuance ontológica que visa investigar em que consiste “um ser entregue à escuta, formado por ela ou nela”, atrelado à inquietude de “surpreender muito mais a sonoridade do que a mensagem” e de recolher “em si mesmos uma voz, um instrumento ou um ruído” (Nancy, 2013, p. 162).

Assim, sublinhamos esse trabalho porque confere autonomia à voz, da mesma maneira que faz Zumthor em *Performance, Recepção e Leitura* (2007), ao afirmar:

Dizendo qualquer coisa, a voz se diz. Por e na voz a palavra se enuncia como a memória de alguma coisa que se apagou em nós: sobretudo pelo fato de que nossa infância foi puramente oral até o dia da grande separação, quando nos enviaram à escola, segundo nascimento. Não se sonha a escrita; a linguagem sonhada é vocal. Tudo isso se diz na voz (Zumthor, 2007, p. 86).

Depreendemos, do trecho acima, que a voz apresenta plena materialidade e não é especular, de modo que ouvi-la “não é absolutamente um reflexo, mas a própria realidade” (Zumthor, 2007, p. 84). Com efeito, poderíamos falar em uma realidade das vozes, a qual, em “La mia sera”, convidando o sujeito poético a um entrelugar vertiginoso de adormecimento, reacende “a memória de alguma coisa que se apagou”, de algo que, na verdade, estaria latente, mas que se deixa, enfim, abrasar: o sentimento da presença materna. Em diversos outros

¹⁰¹ Rever p. 28.

textos de Pascoli, esse mesmo sentimento é impelido, sendo válido destacar, entre eles, um poema em que a fulcralidade da voz é evidenciada logo pelo título: “La voce”.

Também pertencente a *Canti di Castelvecchio* como exemplar do onirismo mortuário pascoliano, essa composição — segundo citações de Vicinelli recordadas por Nava (2006) — é dividida, basicamente, em quatro tempos: “o primeiro revela o fato inspirador da poesia (estr. I-III); o segundo e o terceiro aludem aos dois episódios mais dolorosos nos quais aquela voz se faz ouvir (estr. IV-IX; X-XV); o quarto, recobrando o primeiro, marca sua libertação (estr. XVI-XXI)” (p. 129).¹⁰² De fato, o texto se inicia com o esclarecimento daquilo que estimula a palavra poética: o ressoar de uma voz na vida do eu lírico (“*C’è una voce nella mia vita*”), que, mesmo cansada (*stanca*), deseja ativar lembranças e diálogos (“*tante tante cose vuole ch’io sappia, ricordi*”), contendo, todavia, a boca cheia de terra (“*la bocca piena di terra*”).¹⁰³

Esta última imagem nos permite inferir que a voz advém de uma pessoa morta, cujo sopro (*Zvani...*), de acordo com o que é possível notar pela transcrição a seguir, vem reiterado ao longo de toda a produção:

LA VOCE

C’è una voce nella mia vita,
che avverto nel punto che muore:
voce stanca, voce smarrita,
col tremito del batticuore:

voce d’una accorsa anelante,
che al povero petto s’afferra
per dir tante cose e poi tante,
ma piena ha la bocca di terra:

tante tante cose che vuole
ch’io sappia, ricordi, sì... sì...
ma di tante tante parole
non sento che un soffio... Zvani...

Quando avevo tanto bisogno
di pane e di compassione,
che mangiavo solo nel sogno,
svegliandomi al primo boccone;

una notte, su la spalletta
del Reno, coperta di neve,

¹⁰² “il primo dà il fatto ispiratore della poesia (str. I-III), il secondo e il terzo accennano ai due episodi più dolorosi in cui quella voce si fa sentire (str. IV-IX; X-XV), il quarto, richiamandosi al primo, ne segna la liberazione (str. XVI-XXI)”.

¹⁰³ Giuseppe Nava (2006) sinaliza as possíveis influências que o estilo de Allan Poe exerce sobre essa imagem da boca cheia de terra — que, por sua vez, patenteia a morte em sua concretude física — e sublinha o emprego dessa mesma expressão, já notado por Treves, na obra dantesca *Prose* (II, t. 2, p. 1441): “questa è la sentenza, di cui mi onoro più, e per cui mi onoreranno, quando avrò la bocca piena di terra”. Isso posto, vale dizer ainda que outras referências à obra de Dante são mencionadas por Nava: uma ao discurso de Ulisses (verso XIII), e outra ao de Farinata (verso XXI), em *A Divina Comédia*.

dritto e solo (passava in fretta
l'acqua brontolando, si beve?);

dritto e solo, con un gran pianto
d'avere a finire così,
mi sentii d'un tratto daccanto
quel soffio di voce... Zvani...

Oh! la terra, come è cattiva!
la terra, che amari bocconi!
Ma voleva dirmi, io capiva:
- No... no... Di' le devozioni!

Le dicevi con me pian piano,
con sempre la voce più bassa:
la tua mano nella mia mano:
ridille! vedrai che ti passa.

Non far piangere piangere piangere
(ancora!) chi tanto soffrì!
il tuo pane, prega il tuo angelo
che te lo porti... Zvani...

Una notte dalle lunghe ore
(nel carcere!), che all'improvviso
dissi - Avresti molto dolore,
tu, se non t'avessero ucciso,

ora, o babbo! - che il mio pensiero,
dal carcere, con un lamento,
vide il babbo nel cimitero,
le pie sorelline in convento:

e che agli uomini, la mia vita;
volevo lasciargliela lì...
risentii la voce smarrita
che disse in un soffio... Zvani...

Oh! la terra come è cattiva!
non lascia discorrere, poi!
Ma voleva dirmi, io capiva:
- Piuttosto di'un requie per noi!

Non possiamo nel camposanto
più prendere sonno un minuto,
ché sentiamo struggersi in pianto
le bimbe che l'hanno saputo!

Oh! la vita mia che ti diedi
per loro, lasciarla vuoi qui?
qui, mio figlio? dove non vedi
chi uccise tuo padre... Zvani...?

Quante volte sei rivenuta
nei cupi abbandoni dei cuore,
voce stanca, voce perduta,
col tremito del batticuore:

voce d'una accorsa anelante,
che ai poveri labbri si tocca
per dir tante cose e poi tante;
ma piena di terra ha la bocca:

la tua bocca! con i tuoi baci,
già tanto accorati a quei dì!
a quei dì beati e fugaci

che aveva i tuoi baci... Zvani...

che m'addormentavano gravi
campane col placido canto,
e sul capo biondo che amavi,
sentivo un tepore di pianto!

che ti lessi negli occhi ch'erano
pieni di pianto, che sono
pieni di terra, la preghiera
di vivere e d'essere buono!

Ed allora, quasi un comando,
no, quasi un compianto, t'uscì
la parola che a quando a quando
mi dici anche adesso... Zvani...
(Pascoli, 2006, p. 130-133)

Como já observado por Vicinelli (*apud* Nava, 2006), o poema começa apontando para a voz que o motiva e, em seguida, remonta a situações de sofrimento que foram, de certa maneira, por ela atenuadas. Verificam-se, nessa direção, contextos de insegurança alimentar (quarta estrofe), luto, prisão (décima estrofe) e até mesmo de prováveis pensamentos suicidas (décima quinta estrofe), elementos que teriam, de alguma forma, marcado a trajetória de Pascoli. Assim, por mais que estejamos no âmbito de uma construção poética, parece haver uma sintonia entre o autor e o sujeito lírico, hipótese que se enrijece pelo diminutivo romagnolo de “Giovanni” (*Zvani*).

Esse termo acaba funcionando como um recurso para chamar o eu poemático, que, conforme indicam os tipos de conselho por ele recebidos — “*Di' le devozioni!*”, “*il tuo pane, prega il tuo angelo / che te lo porti...*” —, a frase “*vedrai che ti passa*” — geralmente dita pelas mães aos seus filhos — e o uso de “*mio figlio*”, na décima quinta estrofe, estaria exposto a um apelo da figura materna. Interessa-nos o fato de que esse apelo seja feito pela voz, a qual, etimologicamente, indigita, uma conjuntura de aceno e invocação.

De outro prisma, também salta aos nossos olhos a atmosfera doce e tépida que se delineia na última parte do poema, onde, assim como em “*La mia sera*”, um profundo adormecer é embalado por um plácido canto. Estando ligada à imagem da genetriz, essa melodia — ante o insinuado em diversas composições do mesmo autor — remete à esfera dos mortos que compõem a persona lírica. Na ótica pascoliana, vivificá-los, dirigir-se a eles, consiste em “uma propriedade do espírito a que se reduz toda a atividade estética” (Pascoli, 1909 *apud* Ebani, 2012, p. 197, tradução nossa).

Pertinente se faz explicitar que esse caráter relacional da poesia também se exhibe no ponto de vista de Enrico Testa, para quem ela, desde a origem, “é uma forma de diálogo com

os ausentes e, em particular, com os mortos” (Peterle; Santi, 2015, p. 197). Após afirmá-lo, o poeta explica como essa função adquire especial relevância nos dias de hoje:

O fato sociológico e antropológico recente é o seguinte: no passado e, sobretudo, abaixo de outras latitudes, o possível ‘contato’ com os desaparecidos dava-se também por meio de formas rituais, que tinham a função de mediar e absorver gradualmente o luto, modelando, por assim dizer, a ausência. Depois, ao contrário, houve uma radical remoção da morte, da função e do respeito dos mortos: expulsos do circuito social e simbólico antes ainda de terem entrado no além. Em tal situação, ao menos que não se queira confiar em práticas mediúnicas ou espíritas, que pessoalmente sinto distantes de mim, a poesia resta a única prática simbólica, junto à oração para os crentes, de relação e diálogo, embora seja paradoxal e aporético, com os mortos (Peterle; Santi, 2015, p. 197).

Perante esse comentário, não obstante a poesia seja destacada como meio de contato com o outro, cumpre-nos sublinhar, de igual modo, o papel dialógico das formas rituais e da oração, uma vez que essas práticas parecem estar intimamente conectadas à poética de Mariangela Gualtieri. Para Arnaldo Colasanti (2021), essa poética “não é outra coisa senão a visão cega, mas real e múltipla do sagrado”¹⁰⁴ (*apud* Marino, 2021) e, assim, de acordo com o que se declama em *Imparare è anche bruciare* (2003), efetiva a busca por “palavras gloriosas a serem ditas de joelhos” (*apud* Bongiorno, 2009).¹⁰⁵

Tendo em mente a caracterização desses vocábulos, acentuamos que se destinam a um dizer — mais ligado a uma carga ritual do que, necessariamente, a uma carga semântica. Além disso, notamos que sua enunciação pede o que Bongiorno (2009) define como “postura quase franciscana de humildade”¹⁰⁶, a qual conclama para o espaço da urdidura poemática o silêncio — talvez como seu lugar de origem (Gualtieri, 2022). Convém sublinhar que, tanto na poética de Pascoli quanto na de Gualtieri, o silêncio ganha destaque como elemento místico que convoca a presença do outro.

Na obra pascoliana, a ocasional diminuição de ruídos permite a ressonância de vozes “ausentes”, que, apesar de enfraquecidas por bocas “cheias de terra”, ainda reverberam. Sua escuta enfatiza uma nuance poético-ritualística, pois apresenta o poema como meio de interação com o que transcende a realidade imediata. Assim, o recolhimento que nasce da suspensão sonora faz irromper uma presença marcada pelo vínculo com o invisível. Na obra gualtieriana, essa perspectiva também pode ser contemplada, embora a quietude se revele mais importante no sentido de aproximar a poesia da oração, fundando um espaço sacro de acolhimento e atenção radical.

¹⁰⁴ “la poesia di Gualtieri, se è, è perché non è altro che la visione cieca, ma reale e molteplice del sacro”.

¹⁰⁵ “parole gloriose da dire in ginocchio” (*apud* Bongiorno, 2009).

¹⁰⁶ “una postura quasi francescana d’umiltà”.

Dessa maneira, apesar das distinções entre os papéis que assume nas diferentes obras, o silêncio é um ponto que as conecta, articulando a prece, a ritualidade e a nuance relacional do poético em uma palavra que não diz, mas indica e sugere. Justamente por não dizer, abre-se à voz do outro, às vozes que se tornam audíveis quando o barulho cessa — uma “enxurrada de vozes que não para de se fazer ouvir”¹⁰⁷ (Marino, 2021) e que invade o poeta. Ele, por sua vez, — ao engajar-se na experiência sensorial e afetiva do “estar-em-contato” com algo que se insinua fisicamente, ainda que por vias memoriais — perfaz um gesto que rebaixa o campo do significado, para enfocar a presentificação daquilo que está “ausente” e uma abertura ao que transborda o domínio do eu.

Nessa conjunção, o poeta se mostra como “um ‘escancarado’ que sabe acolher e que sabe relançar, em virtude de sua capacidade de atenção, de sua capacidade de escutar que é quase um auscultar, como faz o médico nas costas do doente” (Peterle; Santi, 2017, p. 184). Nessa ótica, o artista opera um movimento de alteridade, notadamente abraçado nas poéticas de Pascoli e Gualtieri. Em ambas, efeitos semânticos são relegados ao segundo plano, sendo elevadas ao primeiro a escuta das vozes que compõem o sujeito lírico e a produção de presença que se realiza por intermédio dessas vozes.

Na obra do romagnolo, o eu é constituído de outros e chama-lhes de um modo que realça a dimensão física dos sentidos. Verifica-se, nos mais diversos poemas, uma vontade de recuperar a percepção do corpo alheio, apreendendo-o pelos ouvidos — ainda que seus ecos sejam projetados pela memória. Nas composições da escritora de Cesena, por outro lado, um desejo de presença ganha tons específicos com a solicitação do teatro, o qual, como lugar de “maravilha, de revelação e de catarse”¹⁰⁸ (Marino, 2021), propicia a configuração de uma hospitalidade comparável à abertura que se manifesta em átimos de deslumbramento (Bongiorno, 2009). Erige-se, à vista disso, uma poética de encanto e surpresa, em que o corpo e a voz de quem profere as palavras ativam-nas quase que magicamente, como flautas a despertá-las.

Ao serem invocados por aquele que os diz — seja ele poeta, ator ou leitor —, esses termos o adentram, fazendo-nos recordar do que a slammer Luiza Romão aclara sobre a concepção derridiana de que “o poema seria aquilo que penetra pelas vias do coração e se imprime na memória” (Romão, 2022, p. 114). Conforme o pensador franco-magrebino (2021, p. 114-115), nasce com a tessitura poética “o desejo de decorar”, de “deixar-se atravessar [...]

¹⁰⁷ “una fiumana di voci che mi popola, che non smette di farsi sentire, anche quando tace”.

¹⁰⁸ “luogo di stupore e meraviglia, di rivelazione e catarsi”.

pelo ditado”, e, nesse panorama, “a memória ‘de cor’ entrega-se como uma oração” (*apud* Romão, 2022, p. 114).

Considerando essas observações e evidenciando a dimensão sonora que o termo “ditado” abarca, Romão aduz que Derrida “traz à tona as imbricações entre poesia e maravilhoso, encantamento e oralidade, relembrando orações, feitiços e cantos que precisam ser pronunciados em voz alta para que seu aspecto mágico se efetive” (Romão, 2021, p. 114-115).

Cabe-nos salientar, em face dessa perspectiva, a importância que, nessa esfera de fascinação, é atribuída ao sonoro, o qual, segundo Jean-Luc Nancy (2013), é “tendencialmente methésico (ou seja, da ordem da participação, da partilha ou do contágio)” (p. 165). Esse prisma revela-se extremamente significativo no campo dos estudos sobre a obra de Gualtieri, para quem “a poesia pede por viver oralmente, por sair da página escrita e fazer-se canto, e que isso aconteça **diante de uma comunidade provisória à escuta**”¹⁰⁹ (Marino, 2021, tradução e grifo nossos).

Acerca de tal súplica, a escritora italiana deslinda que o seu atendimento ocorre a partir do instante em que a palavra se liberta de amarras semânticas e alça, tornando-se viva voz, o que Amélia Rosselli designa por “encanto fônico” (Gualtieri, 2022)¹¹⁰. Trata-se de “liberar o verso no ar”¹¹¹, de fazê-lo encontrar a sua forma acústica e de corporificá-lo em um presente que, por sua vez, inaugura um espaçamento de ressonâncias, onde tudo se faz evento e exortação de um outro.

Nessa direção, especialmente oportuno é o teatro, que, além de focalizar o corpo e a linguagem do artista, engloba o contato com um público à escuta, isto é, “inclinado para um sentido possível e, por conseguinte, não imediatamente acessível” (Nancy, 2013, p. 163). Com base nessa definição do que é “estar à escuta”, podemos sugerir que, no círculo dramaturgico, a língua ressonante desvincula-se do fascismo que a obriga a significar (Barthes, 2013), e, dessa maneira, alinha-se à contemplação da potência de dizer, que, de acordo com Peterle (2023), se atrela à poesia. Configura-se, pois, nesse cenário, uma abertura a múltiplas noções por vir, que tange, inclusive, as vozes de escuridão azul ouvidas na peça gualtieriana.

¹⁰⁹ “La poesia chiede di vivere oralmente, di uscire dalla pagina scritta e farsi canto, e che ciò avvenga davanti ad una comunità provvisoria in ascolto”.

¹¹⁰ Cf. CEPOLLARO, Biagio; FEBBRARO, Paola (org.). Incontro con Amelia Rosselli sulla metrica. Frammenti da Laboratorio di poesia “Primavera 88”, di Elio Pagliarani (1988). Milano: Biagio Cepollaro E-dizioni, 2006. E-book. 54 p. (Poesia Italiana E-book). Disponível em: <http://www.cepollaro.it/poesiaitaliana/RosTes.pdf>. Acesso em: 29 jan. 2024.

¹¹¹ “Questo ci tocca: liberare nell’aria il verso, trovare la sua forma sonora. Incanto fonico si chiama.”

Sem utilizar formas de expressão fechadas — ligadas ao pragmatismo da linguagem cotidiana —, essas vozes dialogam com um sujeito andrógino e enigmático, que, vestido com um chapéu pontiagudo, remete a um palhaço, a um estudante repetente e, de certa forma, ao universo de uma criança. Tal associação é reforçada pela face suja de terra, a qual, como “uma fúnebre máscara que a aproxima da escuridão azul”¹¹² (Gualtieri, 2014), também nos leva a conceber a imagem de um infante. Frisamos essas correspondências porque, com elas, retomamos a ideia do *Menininho*.

De fato, o personagem encenado no Teatro Valdoca parece estar situado em uma posição de estupor e curiosidade que, análoga à do *fanciullino*, o conduz a fazer perguntas “em torno de questões antiquíssimas e que retornam a cada geração”¹¹³ (Gualtieri, 2014). Nesse contexto, as interrogativas envolvem a combinação do novo e do antigo que marca o espaço daquele que dita a poesia e que se disponibiliza a abraçar o que nunca foi dito a partir do que sempre se disse e se dirá (Pascoli, 2015).

Na peça, uma disponibilidade afim se exprime por meio de indagações, às quais as vozes, como “*sorgenti che sanno*” (Campana, 1914, p. 38)¹¹⁴, fornecem respostas “um pouco de lado, um pouco de cima”¹¹⁵, elaboradas com “palavras que se abrem, que nos impulsionam a erguer o olhar, a alargá-lo até o outro, para sentir sua presença partícipe, a comum viagem no cosmo”¹¹⁶ (Gualtieri, 2014). Assim, tais entidades propõem uma comunicação livre de acepções definitivas, conclamando seus destinatários a um esvaziamento que lhes possibilitará acessar diferentes visões e seres.

Com efeito, a peça da escritora cesenate gira em torno de uma receptividade ao Outro, identificado, a princípio, nas vozes com as quais se interage. Já na convocação do texto, sua natureza é questionada: como são elas? “E onde estão? Dentro? Fora? Desse mundo? De um outro mundo no mundo? E a quem pertencem?”¹¹⁷ (Gualtieri, 2014). Interessa-nos ressaltar, antes de mais nada, hipóteses acerca desta última pergunta, que podem respondê-la com ideias voltadas “aos antepassados, aos poetas que já não estão mais aqui, aos poetas vivos, os mais arriscados, segundo a filosofia”¹¹⁸ (Gualtieri, 2014). A partir dessa conjectura, evidenciamos que, logo no início da obra, é vislumbrado o acolhimento de outros poetas, o que, desde sempre, desvelou-se ferramenta para as composições gualtierianas.

¹¹² “una maschera funebre che la avvicina alla tenebra azzurra”.

¹¹³ “intorno a questioni antichissime e ritornanti ad ogni generazione”.

¹¹⁴ “fontes que sabem” (Campana, 1914, p. 38, tradução nossa).

¹¹⁵ “un poco di lato, un poco al di sopra”.

¹¹⁶ “parole che aprono, che spingono, ad alzare lo sguardo ad allargarlo, fino all’altro da noi, per sentirne la presenza partecipe, il comune viaggio nel cosmo”.

¹¹⁷ E dove sono? Dentro? Fuori? Di questo mondo? Di un altro mondo nel mondo? E a chi appartengono?”.

¹¹⁸ “agli antenati, ai poeti che non ci sono più, ai poeti vivi, i più arrischiati, secondo la filosofia”.

Em *L'incanto Fónico* (2022), a autora expõe sua trajetória: “nasci, primeiramente, como voz que lia, ao microfone, outros poetas [...] e sempre mais tinha a impressão de reescrevê-los, de fazer recontecer o evento daquelas palavras [...]”¹¹⁹. Na entrevista concedida às organizadoras de *Vozes* (2017), a força dessa relação com diversos escritores de poesia também é indicada, conforme indica o trecho a seguir:

Frequentemente tenho a impressão de ter escrito certos versos de outros, tão perto de mim os sinto, de tanto me sentir centrada em certas palavras. E, no entanto, eu sei que aquilo que amo se deposita em mim e faz seu misterioso **trabalho de nutrição e de crescimento**, até o encontrar, às vezes **transformado** sobre a página: eu o reconheço, vejo a fonte de onde, às vezes, certos versos meus provêm, quase por **contágio**. Outras vezes – foi o caso da Rosselli e também do Artaud – peguei alguns versos e os continuei. **Eu literalmente copieei, abri aspas e prossegui em meu caminho**. Existem palavras que se tornam lugares, lugares muito amados, e por toda a vida para lá se retorna, se vai para alcançar, para se reconhecer, para repousar, para se incendiar (Gualtieri, 2017, p. 186, grifo nosso).

Nos domínios deste capítulo, tal fragmento possui excepcional magnitude, uma vez que, nosso objetivo principal — isto é, esboçar uma lógica para divisar de que maneira a peça *Voci di tenebra azzurra* assimila e amplia as vozes que se reverberam em “La mia sera” — envolve reflexões sobre intertextualidade, originalidade e influência. Compreender esses conceitos requer, justamente, examinar aquele retorno a palavras amadas, as quais, por uma espécie de contágio, são absorvidas e transformadas na obra de quem as faz recontecer — “como uma restituição de amor” (Valduga, 2018).

No tocante ao conceito de influência, especificamente, Valéry (1960, p. 634) explana que, não obstante sua recorrência no âmbito da crítica literária, “não há de modo algum noção mais vaga entre as vagas noções que compõem o armamento ilusório da estética” (*apud* Nitrini, 1997, p. 132). Assim, de forma muito ampla, o filósofo francês (1960, p. 634) o define como “modificação progressiva de um espírito pela obra de um outro”, o que, segundo Nitrini (1997), se vincula a “semelhanças escondidas”, a “parentescos secretos entre duas visões de mundo” (p. 133).

Sob esse ângulo analítico, o estudo do fenômeno guarneceria-nos de novos elementos para raciocinarmos sobre a complexidade do processo de criação artística, necessariamente atrelado ao “trabalho de nutrição e crescimento” que sucede por afinidades “espirituais”, por assim dizer, no modo de se relacionar com as palavras. Todavia, com base nas investigações de Guillén (*apud* Nitrini, 1997), interpretar questões genéticas, ligadas à constituição de uma

¹¹⁹ “Sono nata dapprima come voce che leggeva al microfono altri poeti [...] e sempre più avevo l'impressione di riscriverli, di fare riaccadere l'evento di quelle parole [...]”.

determinada obra, simboliza apenas uma etapa de uma pesquisa sobre influências, a qual, em sua totalidade, deve encerrar um nível textual e comparativo que ultrapassa a “experiência psíquica do escritor” (p. 131). Tendo em conta a operacionalidade desse nível no espaço da teoria literária, enfatizaremos, em nossa jornada crítica, os liames entre as composições selecionadas (não exatamente entre seus autores) e, sobretudo, a maneira como Gualtieri “prosegue seu próprio caminho”, alargando os ecos das vozes pascolianas.

Nesse sentido, convém destacar outra citação de Valéry (1960, p. 634), para quem “a obra de um recebe no ser do outro um valor totalmente singular, engendrando consequências atuantes, impossíveis de serem previstas e, com frequência, impossíveis de serem desvendadas” (*apud* Nitrini, 1997, p. 132). Vale dizer, em face dessa ideia, que não temos por pretensão, aqui, decifrar valores e efeitos como detetives à espreita, mas apenas estimular a percepção de que beber em fontes alheias não só representa um mecanismo inerente à literatura, como também garante a sua renovação: o acréscimo de singularidades ao que, já havendo delineado um percurso, é deslocado e aberto a outras colorações.

4.2. O JOGO DA DIGESTÃO E DA TRANSFORMAÇÃO EM *VOCI DI TENEBRA AZZURRA*

Nesta subseção, desejamos observar como esse processo de deslocamento, abertura e renovação ocorre em *Voci di tenebra azzurra* (2014), peça escrita e encenada por Mariangela Gualtieri, sob a direção de Cesare Ronconi. Produzida pelo Teatro Valdoca, em parceria com o Teatro Alessandro Bonci (Cesena), a obra é composta, basicamente, por uma convocação — intitulada *Convocazione* — e por quatro momentos que a sucedem: três monólogos e o ato *Voce Fuori Campo* — que será abordado no terceiro capítulo de nosso trabalho.

Na convocação, como o próprio nome indica, os espectadores são chamados para uma “escuta quase meditativa” (Gualtieri, 2014) das vozes que são apresentadas. Nessa ocasião inicial, não só o espaço que elas ocupam é questionado, mas também a sua origem, conforme veremos adiante. Além disso, é descrito o modo como essas vozes ecoam — mais sugestivo do que afirmativo —, bem como o indivíduo que as interroga, encarnado na figura da poeta-atriz.

Após esse exórdio, começam os monólogos, sendo destacados, no primeiro, o atordoamento e a desordem que acometem os seres humanos na era contemporânea. Sobre esses aspectos, predomina um olhar angustiado, que, ao longo dos monólogos, vai se desvelando profundamente crítico, como buscaremos demonstrar. Nesse contexto, as vozes de

escuridão azul, que acalentam o sujeito poético de *Canti*, ressoam para orientar, desta vez, toda a humanidade.

Assim, embora reapareçam na peça de Gualtieri, nela recebem “um valor totalmente singular” (Valéry, 1960, p. 634 *apud* Nitrini, 1997, p. 132), evocando matizes peculiares que mantêm, no entanto, uma perspectiva de hospitalidade e de pacificação pela escuta. Central desde o começo da peça, essa perspectiva já se manifesta no primeiro monólogo, como nesta exortação para que o outro seja abraçado, recolhido ao peito:

Lo sento: voi dite
apri le braccia, ora.
Raccogli tutti al petto.
La stella più sola
tienila stretta, il cucciolo umano
che non cresce. Dagli parola.
Allatta. Fatti in quattro
in otto. Dagli la parola.
(Gualtieri, 2014)

A partir desse excerto, atestamos que as vozes convidam a uma receptividade que se dá até mesmo pela distribuição da palavra e, assim, reforçam aquele ponto de vista sob o qual a língua corresponde a “um dos fios [...] das nossas relações”, “a um espaço de alteridades” (Peterle, 2023, p. 59). Perante o convite mencionado, a entidade andrógina que projeta a amálgama vocal, funcionando como mediadora para outros interlocutores viáveis, parece exibir uma certa descrença na capacidade humana de acatá-lo:

Ma come? E’ grave l’ora, ora.
Precipita l’umano, dentro
una fame guasta
di roba che non nutre.

Ma non vedete?
Ci siamo persi. Particelle nostre
d’intesa stanno separate
nostre densità annacquate
e sempre han più forza
le facende minute:
una spesa, le telefonate,
la rete.
Voi dite: tornate ad esserci
interi. Fieri. Attenti. Concentrati.
Non mangiate tanta roba.
restate vuoti, sospesi, spalancati.
(Gualtieri, 2014, grifo nosso)

Constatamos, com a leitura desses versos, que, após captar o apelo das vozes, o receptor da mensagem — evidenciando uma consternação que é acentuada pelo uso reiterado da conjunção “ma” — não distingue, facilmente, maneiras de sensibilizar uma comunidade

desorientada. Na produção em análise, essa ideia de sujeitos perdidos, ocupando-se daquilo que não é essencial (“di roba che non nutre”), mostra-se recorrente, e, no terceiro monólogo, outro fragmento a realça:

Dove siamo ora in questa mappa
fatti a pezzi, nell’assedio generale.
Da che parte pendiamo coi nostri anelli?
Per quale errore ci siamo meritati
la debolezza di ora? Per quale distrazione
o tradimento non siamo abbracciati
a tutti? Perché questa corsa nei giorni
e la pena dei molti? Perché
una felicità sempre incompleta
un asso che non viene, perché
una sveglia alla fine della notte?
(Gualtieri, 2014)

Esta passagem oportuniza o vislumbre do desequilíbrio que acomete a humanidade, a qual não sabe onde está no imo de um mapa despedaçado (“*Dove siamo ora in questa mappa / fatti a pezzi, nell’assedio generale*”) e de um mundo onde a fragilidade (“*la debolezza di ora*”), a distração e a desunião (“*non siamo abbracciati a tutti*”) nos inserem em um percurso de inquietude (com “*una sveglia alla fine della notte*”), marcado por uma felicidade sempre incompleta (“*Perché una felicità sempre incompleta un asso che non viene, [...]?*”). Trata-se de um quadro assolado por “um descontentamento geral” que “empurra todos os corações para aquele lugar onde tudo desmorona, onde as pessoas morrem”.¹²⁰

Mas quais seriam, afinal, as razões para a configuração desse panorama tão lamentável e desconsolador? A obra de Gualtieri aponta esses motivos no comportamento da espécie humana, com um tom cada vez mais crítico a partir do segundo monólogo, como se atesta em:

Siamo la più strana specie.
Quello che amiamo noi lo roviniamo.
Imbrattiamo scenari favolosi
carichiamo con peso bellissimi profili
della terra. Panorami dolci gentili
noi li ingombriamo, vedute
d’altro mondo noi li cancelliamo
alziamo muri verso l’infinito
noi barrichiamo, amiamo il cielo terso
e lo infettiamo.
(Gualtieri, 2014)

¹²⁰ “Una generale scontentezza sporge tutti i cuori verso quel luogo dove tutto si rompe, dove il popolo muore” (Gualtieri, 2014).

De forma bastante intensa, a voz do poema-peça divulga a nossa absurda capacidade de deteriorar até mesmo o que amamos, de destruir até mesmo os cenários mais limpos, mais belos, mais doces e mais suaves. Nesta estrofe, reforçam a dimensão da brutalidade confessada os verbos empregados para traduzir nossas atitudes, a saber: *rovinare* [arruinar], *imbrattare* [manchar], *caricare* [sobrecarregar], *ingombrare* [desordena, poluir], *cancellare* [apagar, eliminar], *barricare* [barricar] e *infettare* [infectar].

A toda essa carga lexical se soma a carga sonora, o peso da repetição do sufixo “-iamo” no início e/ou no final das sequências frasais. Nessas duas posições, esse sufixo ecoa com mais intensidade, de forma que a sua mera referência à primeira pessoa do discurso (“nós”) seja reiterada como uma espécie de fardo.

Logo, a aspereza dos vocábulos utilizados, em paralelo com o incômodo desencadeado pelas reincidências acústicas, contribui para que o pronome “nós” — vinculado às ideias de junção e relação — desconecte-se das acepções positivas que tradicionalmente evoca. Nesse caso, é como se indicasse, ao contrário, o poder que adquirimos quando, juntos, decidimos esfacelar o que nos cerca. Nesse entorno, localizam-se os animais, as crianças e, de modo geral, a natureza, conforme o que apreendemos do trecho a seguir:

Ciao animali sbigottiti. Dolore del mondo
 ciao. Animali macellati
 amici tenuti rinchiusi, ingrassati,
 pigiati, insonni, stanchissimi,
 stanchissime galline ciao.
 Ciao amici che mastichiamo e
 teniamo a pezzi nelle nostre case.
 Come è essere mangiati?

Ciao asse storto
 del mondo. Avide genti
 insaziabili, ciao voraci
 accaparratori, dita
 di brace, ciao silos in
 cui ammassano derivati. Non vi bastano
 mai, vero? Ciao. Come è questo mai.
 Come è questa patologia vostra.
 Non vi curate?
 Ciao bambini rovinati.
 bambine rotte, come va?
 Ciao guastatori di bambini,
 come vi pacificate dopo?

Ciao terra — ti sento rabbrivire —
 ciao madre del grano terra, hai una
 bellezza diffusa.
 Tu chiedi che animale siamo, noi,
 fra i tanti bellissimi. Noi con le mani,
 noi con le parole, noi che camminiamo eretti,

noi che ridiamo, noi che pensiamo,
 che contiamo le ore —
 tutti i minuti, le stagioni, le ere.
 Che povero animale. Ciao. Adoro te.
 (Gualtieri, 2014).

Ao denunciar as violências sofridas pelos animais, definidos como a “dor do mundo” (*Dolore del mondo*), o sujeito poético demarca a sua terrível condição: a de seres que são trancados (*tenuti rinchiusi*), engordados (*ingrassati*), socados (*pigiati*), abatidos (*macellati*), mastigados (“*amici che mastichiamo e teniamo a pezzi nelle nostre case*”) e comidos (“*Come è essere mangiati?*”). No tocante ao impacto que causa essa descrição, atrelada aos resultados imediatos de ações humanas, podemos dizer que ele é potencializado pelas consequências mais íntimas produzidas por tais ações: o pavor, a insônia e o extremo cansaço, sinalizados, respectivamente, pelos adjetivos *sbigottiti* [assustados], *insonni* [insones] e *stanchissimi* [cansadíssimos].

Interessa-nos acentuar que, na primeira estrofe apresentada como parte do excerto anterior, o encerramento do quarto verso e a introdução do quinto por este último adjetivo (*stanchissimi*) corrobora a expressividade da caracterização, igualmente agravada pelo superlativo “-issimi”. Este, assim como todos os outros aspectos já sublinhados, colabora para um efeito de comoção, no qual os espectadores são envolvidos em virtude do vocativo “amici” e do diálogo que se procura estabelecer com os seres violentados.

Nesse sentido, chamamos atenção para a repetição do cumprimento *ciao* [olá] e para a dose de ironia que se manifesta em “*Ciao amici che mastichiamo e / teniamo a pezzi nelle nostre case. / Come è essere mangiati?*”. Nesta passagem, a saudação, a referência aos interlocutores como “amigos” e a pergunta que lhes é direcionada provoca a sensação de um interesse pelo outro, de uma empatia que, no entanto, revela sua precibilidade: engolimos aqueles com os quais falamos.

Nas outras estrofes expostas, a enumeração de ferocidades como esta continua e é associada à ganância dos seres humanos, qualificados como ávidos (*avidì*), insaciáveis (*insaziabili*) e como vorazes acumuladores em estado patológico (“*Come è questa patologia vostra. / Non vi curate?*”). Apesar desse estado, não deixam de ser cumprimentados (“*Ciao asse storto / del mondo*”), o que, na verdade, ocorre sob um ponto de vista notadamente crítico. Defendemos essa ótica porque, ao que tudo indica, a voz do poema-peça não se compromete, realmente, com qualquer tipo de cortesia, provavelmente usando convenções de tratamento a fim de admitir, por vias indiretas, que a perversão mundana, longe de estar oculta, está sendo vista, observada.

No campo dessa perversão, verifica-se, por exemplo, aquela que devasta crianças — *bambini rovinati, bambine rotte*. Ao saudar esses pequeninos “arruinados”, metaforicamente “rompidos”, por intermédio do termo *ciao*, o sujeito poético enfim retoma um aceno genuíno, o qual, todavia, ao se voltar para os depredadores de inocentes, readquire mordazes nuances (“*Ciao guastatori di bambini, / come vi pacificate dopo?*”). Essas nuances, por sua vez, logo se dissolvem no eixo de um encaminhamento discursivo que oscila entre vítimas e agressores.

No último agrupamento de versos, é a Terra que se reverencia pela palavra *ciao* — a mãe-Terra que se pergunta: “[...] que animais somos, nós, / entre os tantos belíssimos. Nós com as mãos, / nós com as palavras, nós que caminhamos eretos, / nós que sorrimos, nós que pensamos, / que contamos as horas — todos os minutos, as estações, as eras. / Que pobre animal [...]” (Gualtieri, 2014).¹²¹

A exteriorização desses questionamentos atribuídos à natureza — os quais, na realidade, são pressentidos como projeções do sujeito que conversa com as vozes de escuridão azul — escancara novas tonalidades de ironia. Afinal, embora sejamos reconhecidos como seres emocionais, capazes de sorrir, e racionais, capazes de pensar, de contar e de usar a palavra, enquadramo-nos em uma conjuntura na qual emoção e razão são minimizadas para o aflorar da ignorância. Esta, no último monólogo, retorna à cena com matizes de iniquidade, quando a denúncia enfoca a violência sofrida pelas mulheres:

Non so perché tanta rovina
cada infuriata sui corpi inermi
delle madonne. Perché ancora
e così tanto la forza, con manubri
di pesantezza, corde martelli e nude mani,
la forza impazzita rovini tanta grazia
di facce, di pance di vagine e pance
in cui si getta un seme come uno sparo
che castiga, un insulto alla radice nostra.

Non so perché la metà della specie
questa mia, per millenni murata
nell’espressione, costretta, rinchiusa,
zittita, bastonata. E i dottori e i padri grandi
nelle generazioni abbiano trovato
in questa carne mia una minaccia
anziché una gioia — il marchio
d’un inferno, la trappola d’un Dio
che non allatta e che non ride.
(Gualtieri, 2014)

¹²¹ “[...] che animale siamo, noi, / fra i tanti bellissimi. Noi con le mani, / noi con le parole, noi che camminiamo eretti, / noi che ridiamo, noi che pensiamo, / che contiamo le ore — tutti i minuti, le stagioni, le ere. / Che povero animale [...]”.

Neste excerto, contrapõem-se duas formas de perceber os corpos femininos: se, por um lado, são contemplados como “inermes” pelo ser que canta a poesia, são, por outro, confusamente assimilados como “ameaça” pelos “doutores e grandes pais”. Ao expor sua incompreensão perante as atrocidades a que são submetidos esses corpos, a voz do poema-peça os caracteriza como indefesos alvos de “cordas”, “martelos” e de “uma força enlouquecida” que os transforma em receptáculos de punição.

O sémen neles depositado, ao contrário de corresponder à beleza da vida que é capaz de gerar, é entendido como “insulto”, como um “disparo que castiga” e uma arma que condena. Resta-nos a indagação: por qual crime? Talvez por aquele presumido sob uma visão bíblica que associa a mulher ao início do pecado — nela reconhecendo “a marca de um inferno” — e que, em alguma medida, a dissocia de qualquer identificação com a divindade — a qual, retratada como paterna, não assume a função do aleitamento. Sobre essa particularidade, interessa-nos sublinhar que Deus é vislumbrado como uma entidade que não só “não amamenta”, mas que também “não sorri”, e, diferentemente da afirmação anterior (“não amamenta”), esta segunda provoca um estranhamento no cerne da isotopia que aparentemente se configura com base em narrativas cristãs.

Ao invés de idealizar, no transcendente, uma esfera de harmonia e felicidade, o conturbado e questionável prisma dos “pais” e dos “doutores” — prováveis representantes das expectativas cultivadas em sociedades patriarcais — espelha no celestial uma aura de tristeza. Se considerarmos o modo pelo qual os possíveis sentidos se constroem ao decorrer de toda a peça, deparamo-nos com a possibilidade de apreender essa tristeza como resultado produzido pelo afastamento dos indivíduos entre si, pela desconexão que os fez ceder à bestialidade.

Nas duas últimas estrofes transcritas, o aspecto bestial é assinalado graças, principalmente, à seleção do léxico. Além das fortes palavras e expressões usadas para determinar o suposto perigo ligado ao feminino — compreendido como *minaccia* [ameaça], *il marchio d’un inferno* [a marca de um inferno] e *trappola* [armadilha] —, destaca-se, nesse sentido, a intensa repercussão de termos que nomeiam elementos a que as mulheres estão expostas: *rovina* [ruína], *la forza impazzita* [a força enlouquecida], *sparo* [disparo] e *insulto* [insulto]. Soma-se a esses termos o contraste nas adjetivações do verso “*cada infuriata sui corpi inermi*” [cai enfurecida sobre corpos inermes], que corrobora a noção de injustiça presente no texto.

Ainda nessa linha, marcada por uma ferida ética que atravessa o poema, o impacto emocional provocado pelos verbos *gettare* [lançar] e *castigare* [castigar], assim como aquele deflagrado pelos itens *manubri di pesantezza* [barras de peso], *corde* [cordas], *martelli*

[martelos], acentua a circunstância de subjugação que perpassa a obra. Essa circunstância, por sua vez, é de igual modo frisada quando se especifica a condição da mulher: “per millenni murata nell’espressione, / costretta, rinchiusa, / zittita, bastonata” [por milênios murada na expressão, / coagida, aprisionada, / silenciada, espancada].

Nessa passagem, observamos uma gradação, que se dá pela progressão ascendente das ideias veiculadas: a denúncia das limitações — expressa por *murata*, *costretta* e *rinchiusa* — expande-se para a denúncia do silenciamento e, enfim, do espancamento — postos às claras, respectivamente, pelos vocábulos *zittita* e *bastonata*. Desenha-se, assim, uma restrição que se alastra até o impedimento da voz e, finalmente, do corpo como um todo. No que diz respeito a essa gradação, convém notabilizar o quanto ela é potencializada pelo ritmo de pronúncia das palavras — sendo possível analisá-lo por meio de um vídeo disponível no Youtube¹²², correspondente ao maior registro eletrônico da peça ao qual temos acesso.

A partir do minuto 7:42, percebemos uma fragmentação rítmica na declamação dos últimos versos mencionados. Esse aspecto — tal como nos versos da progressão indicada — contribui para enfatizar, separadamente, todos os itens lexicais das estrofes que sublinhamos. Haja vista a carga emotiva por eles suscitada, nada mais apropriado, a nosso ver, do que lhes conferir o devido tempo de reverberação.

Ainda levando em conta esse tempo, julgamos pertinente salientar o peso da construção “*di facce, di pance, di vagine e pance*” [de faces, de barrigas, de vaginas, de barrigas]. Nesta, a anáfora identificada pela repetição do termo *pance* coloca em realce uma parte do corpo feminino que, como lugar da gestação, adquire conotações mais sensíveis e até mesmo sagradas. Logo, no contexto de violência anunciado, o destaque conferido a esse termo gera tensão e mostra-se especialmente propício ao envolvimento dos interlocutores.

Além disso, o fato de a palavra *vagine* estar inserida em meio aos vocábulos repetidos também atribui foco a essa palavra, igualmente (e talvez até mais) apta a gerar comoção a partir do momento em que remete a um órgão não apenas reprodutor — atrelado, pois, à vida — mas também de maior fragilidade no corpo de que estamos tratando. Nesse sentido, podemos dizer que, no verso apresentado, tudo colabora para o delineamento de camadas nas quais ressoam profundos efeitos estilísticos, que, aliás, também se nutrem da noção acumulatória causada pela reiteração da preposição *di*. Ao ser reiterada, essa partícula gramatical frisa a enumeração das partes corporais violentadas, apontando para uma

¹²² Cf. GUALTIERI, Mariangela. *Voci di tenebra azzurra* [vídeo]. Intérprete: Mariangela Gualtieri. Itália: Teatro Valdoca, 2014. Disponível em: <https://youtu.be/7YMcArlIHuA?si=s7POOOOp7d1YppgK4>. Acesso em: 21 jul. 2025.

quantificação que também se amplia pelo ritmo acelerado e crescente de pronúncia do verso (minuto 7:06 ao minuto 7:10).

Feitas essas considerações, retomamos o início da segunda estrofe em pauta a fim de chamar atenção para o que depreendemos do trecho “*Non so perché la metà della specie / questa mia [...]*” [Não sei por que a metade da espécie / esta minha [...]]. Importa-nos sublinhá-lo devido à singularidade que desvela, pois, se antes não havia sido fornecida, em relação ao ser que dialoga com as vozes, qualquer pista de gênero, agora, de acordo com Moretti (2022), “o ser andrógino, deliberadamente apagado, encarna-se no corpo de uma mulher e observa o mundo a partir de uma perspectiva eminentemente feminina” (p. 8-9, tradução nossa).

No entanto, apesar de assumir um ponto de vista presumivelmente mais exclusivo, esse ser, conforme a pesquisadora, encarna “um universal feminino que abraça todos, que contém na sua especificidade de gênero o sofrimento de toda uma comunidade” (Moretti, 2022, p. 5, tradução nossa). Esse sofrimento é sintoma da violência exercida contra a natureza e contra os seres vivos, entre os quais o poema-peça destaca os animais (“*amici tenuti rinchiusi, ingrassati, / pigiati, insonni, stanchissimi*”), as crianças (“*bambini rovinati*”, “*bambine rotte*”) e as mulheres (“*in cui si getta un seme come uno sparo / che castiga, un insulto alla radice nostra*”)¹²³.

Ao expor a condição limite de seres que habitam as margens da existência, *Voci di tenebra azzurra* constrói um cenário aflitivo e rarefeito, cuja sombria tessitura se aproxima daquela construída em poemas centrais da literatura francesa: “*Les Contemplations*” (1856), de Victor Hugo, e “*L’Azur*” (1864), de Stéphane Mallarmé. Fazemos referência a essas duas obras não só porque apresentam uma atmosfera que espanta e amedronta, semelhante àquela edificada por Gualtieri, mas principalmente porque, assim como a produção dessa autora, igualmente dialogam com as vozes pascolianas.

Conforme indicam Giuseppe Nava (2006) e Carla Chiummo (2012), há, nesses textos, uma sensibilidade que também ecoa nas vozes de “*La mia sera*”, ligada à escuridão e ao azul. Entender essa sensibilidade, o modo como se faz presente e se transforma na peça da poeta cesenate, exige uma sondagem de rastros que podem sinalizar caminhos para o dimensionamento do que viria a ser essa escuridão e esse azul.

Na leitura do poema pascoliano, esses adjetivos desencadeiam o seguinte questionamento: por que os sons ouvidos pelo sujeito poético, reconectando-o à infância e à figura materna, são de uma escuridão azul? Por mais que o texto enfatize a imagem do céu em

¹²³ Todos esses trechos podem ser encontrados em *Voci di tenebra azzurra* (Gualtieri, 2014).

transição para a noite, suscitando, por meio dessa figura, uma compreensão dos termos ressaltados, ainda assim esses termos parecem estar relacionados a uma tradição ou a uma tendência literária.

Por isso, a partir de Nava (2006) e Chiummo (2012), buscamos retomar autores que poderiam trazer indícios dessa suposta tradição. Apesar de não existir um vínculo explícito de influência direta entre Hugo e Pascoli, algumas afinidades temáticas, formais e simbólicas entre os dois autores podem ser identificadas. Escrevendo em um momento anterior ao do romagnolo, o poeta francês pertence ao Romantismo, movimento que influencia a obra pascoliana pelo culto à subjetividade, à natureza e à musicalidade. Na poética do escritor italiano, todavia, esses elementos são transformados no cerne de uma linguagem fragmentada, em que o inconsciente ganha força com base nas tendências decadentistas e simbolistas.

Essas tendências talvez permitam uma ligação mais precisa entre Pascoli e Mallarmé, pois, embora não seja reconhecida uma relação direta e substancialmente documentada entre esses artistas, ambos integram o Simbolismo europeu. Desse modo, acabam exibindo convergências estéticas, especialmente na busca por uma linguagem musical e sugestiva, que se volta ao mistério, à ausência e à escuta como caminhos para o indizível.

Traçado esse breve panorama, voltamos à tentativa de buscar um entendimento mais amplo da “escuridão azul” mediante as referidas composições da literatura francesa. Em “Les Contemplations” (1856), de Victor Hugo, o sujeito lírico associa a escuridão do azul a um mundo que está no espaço, na vastidão onde tudo se desvanece, como se verifica pelo fragmento a seguir:

II
 Deux mondes ! — l'un est dans l'espace,
 Dans les ténèbres de l'azur,
 Dans l'étendue où tout s'efface,
 Radieux gouffre, abîme obscur !
 [...]
 Ce qui t'apparaîtrait te ferait trembler, ange!
 Rien, pas de vision, pas de songe insensé,
 Qui ne fût dépassé par ce spectacle étrange,
 Monde informe, et d'un tel mystère composé
 Que son rayon fondrait nos chairs, cire vivante,
 Et qu'il ne resterait de nous dans l'épouvante
 Qu'un regard ébloui sous un front hérissé!
 [...]
 (Hugo, 1911, p. 198-226)¹²⁴

¹²⁴ “Dois mundos! — um está no espaço, / Na escuridão do azul, / Na vastidão onde tudo se desvanece, / Abismo radiante, abismo escuro! [...] / O que te pareceria te faria tremer, anjo! / Nada, nenhuma visão, nenhum sonho tolo, / Quem não foi dominado por este estranho espetáculo, / mundo sem forma, e de tal mistério composto / Que seu raio derretesse nossa carne, cera viva, / E que restaria de nós no terror / Que olhar deslumbrado sob uma testa eriçada!” (tradução nossa).

Nesta passagem, há o vislumbre de um abismo misterioso, que, se em sua estranheza, desperta estremeção e terror, desperta, ao mesmo tempo, um espetáculo sublime que deslumbra quem o aprecia. Nesse contexto, o azul da noite é vastidão cósmica e dissolução, ecoando as vozes que emergem do escuro e vêm de um além imaterial, onde tudo se desfaz na imensidão.

Já em Mallarmé, o “azul” que compõe o título do poema assume a forma de uma entidade inatingível, um absoluto que atrai e angustia, diante do qual a linguagem se curva. Nesse texto, não se exprime o fascínio hugoniano, prevalecendo o horror do azul que triunfa e que esmaga o eu poético:

L'AZUR

De l'éternel Azur la sereine ironie
Accable, belle indolemment comme les fleurs,
Le poète impuissant qui maudit son génie
À travers un désert stérile de Douleurs.

Fuyant, les yeux fermés, je le sens qui regarde
Avec l'intensité d'un remords atterrant,
Mon âme vide. Où fuir? Et quelle nuit hagarde
Jeter, lambeaux, jeter sur ce mépris navrant?

Brouillards, montez! versez vos cendres monotones
Avec de longs haillons de brume dans les cieux
Que noiera le marais livide des automnes,
Et bâtissez un grand plafond silencieux!

Et toi, sors des étangs léthéens et ramasse
En t'en venant la vase et les pâles roseaux,
Cher Ennui, pour boucher d'une main jamais lasse
Les grands trous bleus que font méchamment les oiseaux.

Encor! que sans répit les tristes cheminées
Fument, et que de suie une errante prison
Éteigne dans l'horreur de ses noires traînées
Le soleil se mourant jaunâtre à l'horizon !

— Le Ciel est mort. — Vers toi, j'accours ! donne, ô matière,
L'oubli de l'Idéal cruel et du Péché
À ce martyr qui vient partager la litière
Où le bétail heureux des hommes est couché,

Car j'y veux, puisque enfin ma cervelle, vidée
Comme le pot de fard gisant au pied d'un mur,
N'a plus l'art d'attifer la sanglotante idée,
Lugubrement bâiller vers un trépas obscur...

En vain ! l'Azur triomphe, et je l'entends qui chante

Dans les cloches. Mon âme, il se fait voix pour plus
 Nous faire peur avec sa victoire méchante,
 Et du métal vivant sort en bleus angelus!

Il roule par la brume, ancien et traverse
 Ta native agonie ainsi qu'un glaive sûr;
 Où fuir dans la révolte inutile et perverse?
 Je suis hanté. L'Azur! l'Azur! l'Azur! l'Azur!
 (Mallarmé, 1991, p. 40-42)¹²⁵

Neste caso, o sujeito poemático, mesmo clamando pelo sono e pelo esquecimento, é assombrado pelo item aterrorizante que confere título à produção. Apesar de suas diferenças quanto à outra obra francesa assinalada, identificamos, em ambas, a perspectiva de uma dimensão grandiosa, eterna, a qual, como tudo o que é desconhecido, apavora. Havendo despontado, também em “La mia sera”, um plano inaudito a partir do azul e da escuridão, julgamos pertinente trazer essas composições à baila, já que, com elas, refletimos, mais uma vez, sobre o processo de troca e influência que marca o dinamismo da literatura.

Levando-as em conta, poderíamos obtemperar que, enquanto o texto pascoliano se aproximaria um pouco mais do fascínio de “Les contemplations”, o de Gualtieri, reforçaria, até certo ponto, o pavor de “L'Azur” — promovido, em *Voci di tenebra azurra*, pelo pânico de indivíduos que, violentados, não (se) escutam. De qualquer forma, os poemas franceses sugerem maneiras de entrever a “escuridão azul” que caracteriza as vozes pascolianas-gualtierianas, apontando para tradições que, de algum modo, Gualtieri recupera.

Logo, em uma constelação poética que encontra no azul sombrio um espaço simbólico capaz de conjugar silêncio, estupefação, dor, mistério e deslumbramento, insere-se o novo olhar da poeta de Cesena. Suas vozes noturnas, fazendo da escuridão cerúlea um lugar de ressonâncias, nela se pronunciam com o intuito de reconduzir a coletividade à união, à lucidez e, para essas sejam possíveis, ao equilíbrio e à esperança.

¹²⁵ (O azul) De um infinito azul a serena ironia / Bela indolentemente abala como as flores / O poeta incapaz que maldiz a poesia / No estéril areal de um deserto de Dores. / Em fuga, olhos fechados, sinto-o que espreita, / Com toda a intensidade de um remorso aceso, / A minha alma vazia. Onde fugir? Que estreita / Noite, andrajos, opor a seu feroz desprezo? / Vinde, névoas! Lançai a cerração de sono / Sobre o límpido céu, num farrapo noturno, / Que afogarão os lodos lívidos do outono, / E edificaí um grande teto taciturno. / E tu, ó Tédio, sai dos pântanos profundos / Da desmemória, unindo o limo aos juncos suaves, / Para tapar com dedos ágeis esses fundos / Furos de azul que vão fazendo no ar as aves. / Que sem descaso, enfim, as tristes chaminés / Façam subir de fumo uma turva corrente / E apaguem no pavor de seus torvos anéis / O sol que vai morrendo amareladamente! / - O Céu é morto. - Vem e concede, ó matéria, / O olvido do Ideal cruel e do Pecado / A um mártir que adotou o leito da miséria / Ao rebanho feliz dos homens reservado, / Pois quero, desde que meu cérebro vazio, / Como um pote de creme inerte ao pé de um muro, / Já não sabe adornar a ideia-desafio, / Lúgubre bocejar até o final obscuro... / Em vão. O azul triunfa e canta em glória / Dentro dos sinos. Sim, faz-se voz para sus- / Pender-nos no terror de sua vil vitória, / Rompendo o metal vivo em angelus de luz! / Ele rola na bruma, antigo, lentamente / Galga tua agonía e como um gládio a sul- / Cá. Onde fugir? Revolta pérfida e impotente. / O Azul! O Azul! O Azul! O Azul! O Azul! O Azul! (Mallarmé, 1991, p. 41-43).

Em várias estrofes, além de notarmos a afirmação de um cenário onde prevalecem noções de extravio e descontentamento, percebemos, justamente, uma incitação à paz:

Ma adesso le gente mie
sono tutte in sbando. Chiedono
e nessuno sa ascoltare.
Sentiamo un'ombra avvolgente
cadere sulle nazioni del mondo.

Una generale scontentezza
sporge tutti i cuori verso quel luogo
dove tutto si rompe, dove il popolo muore.

Voi ordinate: non dire il nome di quello sfascio.
Non lo dirò.

Voi dite: metti nella testa
nel respiro un paesaggio di pace.
Mettiti dentro più che puoi una pace.
Mettila dentro i pensieri, appoggiala alla fronte,
e sulla testa come una brocca,
come una brocca porta la pace,
con quell'attenzione che non cada
che non si versi neanche una goccia di pace.

[...]

(Gualtieri, 2014)

Dessa maneira, assim como em “La mia sera”, as vozes propõem uma atmosfera de serenidade e conforto; na peça, entretanto, têm sua repercussão definitivamente ampliada: falam não mais a um ser específico, mas a toda a humanidade. Enquanto murmuram para o eu lírico do poema pascoliano em um momento de angústia, quando a transição do dia para noite gera, paulatinamente, um estado de quietude e recolhimento que permite tanto o aflorar da íntima dor quanto a percepção do outro, ressoam, também na obra gualtieriana, em um contexto de desolação.

Ademais, em ambas as conjunturas, é precisamente esse quadro de desconolo que leva à manifestação do complexo vocal, sendo a escuta e o diálogo ativados como recursos que facultariam superar as dificuldades vivenciadas. Na primeira situação, porém, abordam-se dificuldades mais individuais, ao passo que, na segunda, todos os povos beiram ao desmoronamento por não (se) ouvirem (“*chiedono e nessuno sa ascoltare*”), por terem esquecido o fato de que só podem existir caso se sintam, se respeitem e se acolham.

Convém sublinhar que esse acolhimento não só é apresentado como caminho para a reversão do quadro vigente, mas é também experimentado na própria peça, seja pela escuta das vozes de escuridão azul, seja pelo direcionamento da palavra — ainda que de forma implícita — ao sujeito poético de “La mia sera”. No terceiro monólogo, depois de trazer à

tona a imagem de um Deus que não amamenta e não ri, a poeta-atriz afirma, simbolizando resistência:

Guarda io rido. Da qui. Da questa
carne, così felice
d'essere la parte sanguinante
di partorire, d'essere
l'avamposto di grazia
sommigliante così alle stagioni
alla luna alle ondeggianti danze
delle piante. E tu? Quanto tremavi
lontano dalla mamma.

Anche per te io faccio un canto,
in quale direzione o strato
dei mondi, a quale divinità fra le tante immobili
o angelo invisibile o calda protettrice intatta.
Non so, non so, non importa.

Trasformare il dolore in bellezza.
Qualcuno c'è riuscito. Sempre sempre.
(Gualtieri, 2014)

Neste trecho, a voz do poema, mesmo consciente das agressões que dilaceram os corpos femininos — às quais se referiu anteriormente —, sorri. Não se trata, logicamente, de uma felicidade que se contenta com a dor da vida, mas que se mostra capaz de transformar essa dor em beleza, como declara o penúltimo verso. Neste, mais uma vez um processo de digestão: “*Trasformare il dolore in bellezza*”, é, na verdade, uma citação direta de Adam Zagajewski, poeta polonês cuja presença é solicitada na convocação da peça, junto com a de outros poetas — entre os quais Emily Dickinson, Arthur Rimbaud, Jalal-al Din Rumi e, em primeiro lugar, Giovanni Pascoli.

Extraída de “Try to Praise the Mutilated World” (2001) — poema publicado na revista norte-americana *The New Yorker*, logo após os atentados de 11 de setembro de 2001 —, essa citação se funda na ideia de que a poesia e a arte são capazes de converter o sofrimento em beleza, mesmo nas circunstâncias mais adversas. Já tendo sido lembrada em uma entrevista a *Il Bullone* (2020), a frase de Zagajewski ocupa um lugar significativo no trabalho de Gualtieri, para quem a dor, como um grande enigma, pode fornecer oportunidades de aprendizado e aprofundamento psíquico, mas sempre com um limite — em face do qual somente o poético e o artístico oferecem alternativa:

Mas sei bem que tudo isso tem um limite, além do qual me calo — não tenho palavras. Que palavras se podem dizer para as crianças de Auschwitz? Somente uma voz límpida e transbordante de amor como a de Etty Hillesum, que conseguiu lançar luz sobre aquela dor sem cair na retórica. Como diz um verso de Adam Zagajewski,

acredito que “transformar a dor em beleza” seja uma das tarefas mais elevadas da arte e da poesia (Gualtieri, 2020).

Nesta resposta, sobressai a visão de que, até quando as palavras faltam, no contexto de um grande trauma, ainda assim é possível encontrar refúgio. Diante dessa mesma perspectiva, desenvolvem-se desenvolvem as últimas estrofes apresentadas, em que, apesar de reconhecer os obstáculos inerentes à experiência do ser mulher, o sujeito poético se apoia na beleza — ainda que sangrenta — de gerar a vida por meio do seu corpo (“*d’essere la parte sanguinante / di partorire*”) e de conectá-lo à harmonia do universo (“*somigliante così alle stagioni / alla luna alle ondegianti danze / delle piante*”).

Não basta-lhe, porém, atestar a própria capacidade de resistir e sorrir: a voz do poema-peça é uma voz que se faz da alteridade, de uma existência que só se dá a partir do outro; de tal modo que, ao confirmar o seu poder de tornar diferente a própria realidade, ainda que por uma simples (“simples”) mudança na forma de encará-la, a poeta-atriz interroga: “*E tu? Quanto tremavi / lontano dalla mamma*”. Neste momento, por meio do vocativo “tu”, é estabelecida uma interlocução com o eu lírico de “La mia sera”, que sofria com a distância da figura materna, já integrada aos seus amados mortos.

A ele, o sujeito andrógino dedica um canto (“*Anche per te io faccio un canto*”) que, em certa medida, coincide com toda a peça. Sua principal referência é, então, exposta depois dessas estrofes, quando o monólogo — seria, realmente, um monólogo? — dá lugar à declamação do poema de Pascoli:

Il giorno fu pieno di lampi;
ma ora verranno le stelle,
le tacite stelle.
[...]
(Pascoli, 2006, p. 287-288 *apud* Gualtieri, 2014)

Aqui, especialmente aqui, “a memória ‘de cor’ entrega-se como uma oração” (Derrida, 2021, p. 114-115 *apud* Romão, 2022, p. 114) em *Voci di tenebra azzurra*. Pertencente a uma geração que teve contato com os textos pascolianos ainda na escola — integrando-os, assim, a uma espécie de memória coletiva —, Gualtieri pronuncia as palavras de *Canti* e, mais do que produzir a partir delas algum significado, produz presença.

Central, em uma cultura de presença, é justamente a magia do gesto de “tornar presentes coisas que estão ausentes e ausentes coisas que estão presentes” (Gumbrecht, 2010, p. 109). Neste caso, podemos dizer que as palavras ouvidas têm a presença de sua

materialidade e de sua decodificação relegada ao segundo plano, para que, no primeiro, o ausente se presentifique pela memória: é a lembrança de um poeta “ausente” na realidade imediata que renova a sua presença — assegurada, de igual modo, tanto por sua própria arte quanto pela arte que dele se nutre.

Nesse contexto, Gualtieri realiza, como leitora de Pascoli, o que se atrela à significação do verbo “ler” para os antigos, mencionada por Kristeva (1969, p. 181 *apud* Nitrini, 1997, p. 162) e retomada por Nitrini: “ ‘Ler’ era também recolher, colher, espiar, reconhecer os traços, tomar, roubar”. Por intermédio dessas práticas, a escritora de Cesena elabora *Voci di tenebra azzurra* mediante uma comunicação textual que, na verdade, configura o alicerce da linguagem literária/poética.

Nesta, “toda sequência está duplamente orientada: para o ato da reminiscência (evocação de uma outra escrita) e para o ato da somação (a transformação dessa escritura)” (Nitrini, 1997, p. 162). Portanto, “o escritor atinge sua identidade valendo-se dos exemplos dos outros”, e, ao mesmo tempo, “tem necessidade de se distinguir dos outros de qualquer maneira” (Nitrini, 1997, p. 134).

Essa ótica está na base do que Valéry designa por influência, a qual, sob o prisma sinalizado, em nada diminui a originalidade¹²⁶ de uma composição. De acordo com o filósofo (1960, p. 677), as duas concepções estariam relacionadas a um processo de nutrimento, e o segundo termo poderia até mesmo ser entendido como um “caso de estômago” (*apud* Nitrini, 1997, p. 135). Denota, nesse sentido, uma assimilação de substâncias alheias, de técnicas, palavras e temáticas, às quais, contudo, se acrescenta algo novo.

Na obra de Gualtieri, atestamos, exatamente, esse procedimento, e mostram-se patentes os atos de reminiscência e somação a partir do instante em que verificamos tanto uma evocação das vozes de “La mia sera” quanto uma transformação do modo como elas se reverberam. Vimos, à luz desses processos, que tal modo é dilatado porque os vocábulos proferidos alçam conotações mais globais. Para além disso, todavia, cabe-nos realçar que essa dilatação também decorre da performance vinculada à poesia gualtieriana.

A esse respeito, importa-nos trazer à tona a visão de Zumthor (2018) segundo a qual todo texto poético é performativo “na medida em que aí ouvimos, e não de maneira metafórica, aquilo que ele nos diz. Percebemos a materialidade, o peso das palavras, sua estrutura acústica e as reações que elas provocam em nossos centros nervosos” (p. 54). No entanto, embora textos dessa categoria impliquem, necessariamente, o corpo, efeitos distintos

¹²⁶ Estamos adotando, aqui, uma concepção de originalidade que se afina com a prevalecente no século XVI, isto é, que remete às particularidades de uma obra literária (Nitrini, 1997).

poderiam ser observados entre situações de leitura silenciosa e aquelas, por outro lado, de oralidade pura:

Em situação de oralidade pura, se mantém, de momento a momento, uma unidade muito forte, da ordem da percepção. Todas as funções desta (ouvido, vista, tato...), a inteligência, a emoção se acham misturadas simultaneamente em jogo, de maneira dramática, que vem da presença comum do emissor da voz e do receptor auditivo, no seio de um complexo sociológico e circunstancial único. [...] Ao ato de ler integra-se um desejo de restabelecer a unidade da performance, essa unidade perdida para nós, de restituir a plenitude por um exercício pessoal, a postura, o ritmo respiratório, pela imaginação (Zumthor, 2018, 66-67).

Haja vista as especificidades desta situação, defendemos que a pura oralidade, ao envolver mais direta e plenamente os sentidos corpóreos, robustece a dimensão performática da poesia, a qual, aliás, “nasce como evento sonoro (recitada a memória, cantada, declamada)”¹²⁷ (Gualtieri, 2022). Assim, é “como se fosse no curto-circuito do dizer” que ela descubrisse “sua força primária”¹²⁸ (Bongiorno, 2009), de modo que, ao deslocá-la para o campo teatral, em *Voci di tenebra azzurra*, Gualtieri oportunize o encontro do poema pascoliano com uma nova potência.

Segundo Rimei (2005 *apud* Bongiorno, 2009) o teatro é “aquele passo a mais através do qual um texto deixa de ser literatura e se torna outra coisa”¹²⁹. Em cena, as palavras alcançam uma transcendentalidade ao serem ativadas pela voz, que, por sua vez, rompe a clausura do corpo (Zumthor, 2018) e nos faz habitar, completamente, o espaço da linguagem, do sonoro e do encantamento. Durante sua escuta, estamos abertos “de fora e de dentro, portanto de um a outro, e de um no outro” (Nancy, 2013, p. 167), em uma comunhão que, no âmbito dramático, é revigorada pelo contato entre atores e espectadores.

Dessa maneira, os laços que a peça da poeta cesenate estabelece com o domínio teatral fazem de *Voci di tenebra azzurra* uma ocasião para que as vozes pascolianas alcancem novas projeções. Logo, a composição da escritora

potencializa a obra original, ampliando, ramificando, desviando o texto num sistema rizomático no qual não há hierarquia, não há contorno rígido, antes pode haver multiplicidade, transgressão, desdobramento, releitura, apropriação, recriação, reimaginação, reencenação, experimento, performance, e assim por diante (Abes, 2018, p. 38-39).

¹²⁷ “nasce appunto come evento sonoro, recitata a memoria, cantata, declamata” (Gualtieri, 2022).

¹²⁸ “[...] come se fosse nel cortocircuito del dire, o nel suo misterioso passaggio dallo scritto all’orale, che il teatro, ma anche la poesia, discoprano la loro fonte primaria.”

¹²⁹ “il teatro è quel passo in più per cui un testo smette di essere letteratura e diventa qualcos’altro.”

Essa frase de Gilles Abes concerne à tradução, que, ao ressuscitar um texto valendo-se dos meios explanados acima, pode, sob o ângulo do pesquisador, “torná-lo *um clássico* ou reanimar sua glória” (Abes, 2018, p. 39). A despeito de, nesta dissertação, não estarmos versando sobre a prática tradutória, consideramos essas observações pertinentes para se pensar a intertextualidade, em tons gerais, bem como o modo pelo qual Gualtieri usa fios da obra de Pascoli para tecer uma produção totalmente original.

Como coloca Nitrini (1997, p. 135), a partir de Valéry (1960), “a originalidade é assegurada, também, pela escolha feita pelo autor exposto a uma influência”, e, no caso da peça a que referimos, direcionamentos singulares foram conferidos às vozes remetidas. Aludindo-lhes, a artista romagnola contribui para a pervivência do poema em que se inspira, assegurando o lugar de Pascoli como poeta clássico¹³⁰ por renovar, em outra geração, “a significação e o alcance” de sua obra, enriquecendo-a, dela tomando posse, “sem dúvida porque essa obra não é perfeita, não é fechada sobre ela mesma, não é concluída” [...] (Compagnon, 2011, p. 04-05 *apud* Abes, 2018, p. 35).

Assim, os sussurros de “La mia sera” não cessam de ecoar, e essa poesia, seja pela oralidade que fortalece a palavra como evento, seja pelo fenômeno da intertextualidade, “acontece sempre agora”, “jamais velha, como água-viva *Turritopsis nutricula* que desce ao fundo do mar e ali se torna sempre jovem”¹³¹ (Gualtieri, 2022).

¹³⁰ No sentido proposto por Compagnon (2011) — de um texto que, lembrado, sempre se renova.

¹³¹ “Essa poesia. Accade sempre ora. Sempre ora. Lo passa il tempo con passo di Musa ed è sempre ora. Mai vecchia, come medusa *Turritopsis nutricula* che scende sul fondo del mare e lì torna giovane sempre”.

5 POESIA, TEATRO E UMA EFETIVA APOSTA NOS RITOS DO DIZER E DO ESCUTAR: “tutto viene a bere a questa fonte sonora, tutto viene abbracciato”

5.1. “ESTAR ABERTO DE FORA E DE DENTRO, PORTANTO DE UM A OUTRO, E DE UM NO OUTRO”: nas filigranas da voz e da escuta

Procuramos, no capítulo anterior, focar o fenômeno intertextual que alicerça a criação da peça *Voci di tenebra azzurra* (2014), por Mariangela Gualtieri, a partir do poema “La mia sera” (1900), de Giovanni Pascoli. Nesse sentido, observamos, entre outros aspectos, que a intertextualidade possibilitou não apenas a recuperação da composição pascoliana, mas também uma nova maneira de encará-la, vinculada às alternativas oferecidas pela poesia oral. Nesta última seção, buscaremos investigar essas alternativas e sondá-las nas mais diversas expressões da oralidade, as quais incluem até mesmo aquelas que se manifestam em textos escritos. Também nesses textos, essas expressões promovem um engajamento do corpo e, conseqüentemente, uma produção de presença, interessando-nos avaliá-la, com base em diferentes recursos, tanto na obra do escritor de San Mauro quanto na obra da poeta de Cesena.

Na poética pascoliana, efeitos que desencadeiam um envolvimento corporal desvelam-se de forma mais sutil, seja pela experiência acústica proporcionada pelo léxico, seja pelas sinestésias que o autor constantemente fomenta. Na poética de Gualtieri, por outro lado, a impactação de corpos humanos — que, segundo Gumbrecht (2010), caracteriza a mencionada produção de presença — é causada por um corpo em cena e, desse modo, acaba sendo mais evidente. Interessa-nos destacar que esse corpo exposto tem a ver com a profunda relação explorada pela autora entre a poesia e o teatro: ao se movimentar no círculo dramático, a artista mostra como esses domínios podem se enriquecer mutuamente e viabilizar, nessa interação, outros níveis de alcance da palavra — sobretudo pelas vias do sonoro. Em uma entrevista concedida a Marco Marino, declara:

Parece-me que a poesia e o teatro são feitos um para o outro. O teatro solicita uma linguagem festiva, vertical, pelo menos o teatro como o entendo junto a Cesare Ronconi, diretor dos nossos espetáculos: lugar de estupor e maravilha, de revelação e catarse. A poesia pede para viver oralmente, para sair da página escrita e fazer-se canto, e que isso aconteça diante de uma comunidade provisória à escuta. Eis aqui, então, irmanados, esses dois impérios; ambos abandonados, mas cheios de potência (Marino, 2021, tradução nossa).¹³²

¹³² “A me sembra che la poesia e il teatro siano fatti l’una per l’altro. Il teatro chiede una lingua festiva, verticale, almeno il teatro così come lo intendo insieme al regista dei nostri spettacoli, luogo di stupore e meraviglia, di

Tal excerto indica que o âmbito do teatro é contemplado pela poeta sob um prisma de fascínio e êxtase, o qual, por sua vez, também estaria atrelado à poesia. Não apenas em virtude desse prisma, mas também devido ao anseio por se fazer canto, esta [a poesia] tange fronteiras do texto teatral, que, de acordo com Alcione Araújo, “é uma fala escrita à espera de uma voz, uma intenção, um ritmo, uma emoção, enfim à espera de um ser humano que lhe empreste corpo e vida” (Leituras compartilhadas / ano 5, p. 44-45). Logo, uma aproximação entre as conjunturas poética e dramatúrgica ocorre, por exemplo, em razão de uma comum entrega à força da oralidade, cujos componentes residiriam na sustentação daquele “lugar de estupor e maravilha” igualmente partilhado. A esse respeito, Gualtieri deslinda:

A voz, como fenômeno acústico transcendente, a orelha, como via de conhecimento que conduz a grande profundidade, a palavra, através da qual tudo veio a ser, e a respiração, que pertence ao corpo sutil — isto é, todos os elementos fundantes da oralidade —, estão na base daquela revelação que a arte pretende e que a poesia, com uma energia tão penetrante, sabe fazer acontecer (Gualtieri, 2022, tradução nossa).¹³³

Esses elementos — a voz, o ouvido, a palavra e a respiração — constituem, na perspectiva da poeta italiana, a base da “revelação artística”, do encantamento que brota da poesia. Embora todos sejam discutidos em nossa pesquisa, sublinhamos, neste momento, a voz, que sobressaiu nas conexões até então exploradas entre Pascoli e Gualtieri. Pelo cânone filosófico e literário, “em seu paradigma videocêntrico e associado à escrita” (Romão, 2022, p. 122), a voz foi reduzida ao sentido, quase como se “não pudesse ser mais do que signo, remissão a outra coisa, função de uma realidade não vocálica. Ou seja, quase como se a esfera da *phoné* só pudesse ser medida pelo plano daquilo que ela é forçada a significar ou, pelo menos, satisfazer” (Cavarero, 2011, p. 51).

Essa ótica claramente se relaciona com as condições de produção do conhecimento no Ocidente, onde a adesão ao paradigma sujeito/objeto¹³⁴ leva-nos a pensar que ir além de toda e qualquer substância por meio da atribuição de valores semânticos é sempre um processo conveniente (Gumbrecht, 2010). Todavia, essa forma de interagirmos com as coisas do mundo

rivelazione e catarsi. La poesia chiede di vivere oralmente, di uscire dalla pagina scritta e farsi canto, e che ciò avvenga davanti ad una comunità provvisoria in ascolto. Eccoli dunque affratellati questi due imperi, per giunta entrambi derelitti ma carichi di potenze” (Marino, 2021).

¹³³ “La voce, come fenomeno acustico transcendente, l’orecchio, come via di conoscenza che conduce a grande profondità, la parola, attraverso la quale tutto è venuto in essere, e il respiro, che appartiene al corpo sottile — cioè tutti gli elementi fondanti dell’oralità —, sono alla base di questa rivelazione che l’arte persegue e che la poesia con tanta penetrante energia sa far accadere” (Gualtieri, 2022).

¹³⁴ Cf. *Prólogo*, p. 22.

obstrui a possibilidade de uma simples referência a elas, e, assim, como afirma a célebre frase de Gianni Vattimo, “é a ciência moderna, herdeira e remate da metafísica, que transforma o mundo num lugar onde (já) não há fatos, apenas interpretações” (*Beyond Interpretation apud Gumbrecht, 2010, p. 79*).

Nesse contexto da modernidade ocidental, em que são desconsiderados os elementos em si mesmos, fora do que as distinções culturais os fazem representar, observa-se até mesmo o menoscabo de nuances vocais que não se consomem, imediatamente, em significado. Refletindo sobre esse desprezo pela voz desvinculada de tramas semânticas, a slammer Luiza Romão esclarece a sua origem: provém da separação entre *logos* e *phoné* que sucede, principalmente, com o advento da filosofia platônica. Conforme a estudiosa e suas leituras de Cavarero (2011),

Essa dicotomia instaura o *logos* (*phoné semantiké*, ou seja, voz que significa) como espaço do saber, da racionalidade, da ciência e da política, enquanto a *phoné* se torna reduto da irracionalidade, do reino animal, das emoções perigosas e indecifráveis a serem evitadas e combatidas (Romão, 2022, p. 117).

Dessa forma, conectando este último conceito (*phoné*) a uma suposta irracionalidade, a cultura do Ocidente admite uma desvocalização do pensamento, a qual, segundo Cavarero (2011), também estaria ligada a uma “inclinação filosófica para a universalidade abstrata” (p. 23), que teria negligenciado a voz em decorrência de sua natureza subjetiva. Atreladas às singularidades dos corpos que as emitem, impressões vocálicas desafiam a busca por neutralidade no campo científico, sendo, por isso, relegadas a um lugar de desmerecimento. No tocante a esse quadro, a dissertação de Luiza Piccolo (2013) informa sua continuidade ao longo do século XX, quando uma série de movimentos — como os de contracultura e aqueles vinculados à revolução sexual — conferiu, no setor artístico, uma notabilidade ao corpo que, genericamente, ignorou seu constituinte vocal.

Ao tentarmos identificar possíveis motivos para essa suposta indiferença, entendemos que seria, na realidade, não um mero descuido, mas uma espécie de projeto político. Conforme explicou o pesquisador Amálio Pinheiro (2024), na conferência intitulada *Poéticas orais: culturas da voz, multiplicidade, tradução*¹³⁵, as oralidades foram progressivamente abandonadas no Ocidente, porquanto implicam uma complexidade que inibe princípios de

¹³⁵ Esta conferência encerrou o *VII Seminário Brasileiro de Poéticas Orais: cultura é memória e memória é cultura*, evento presencial que se insere na gama de encontros promovidos pelo Grupo de Trabalho (GT) de Literatura Oral e Popular da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Linguística e Letras (ANPOLL). A edição a que nos referimos ocorreu em 2024, na Universidade Federal do Mato Grosso (Cuiabá, MT).

dominação. A fim de justificar esse ponto de vista, o estudioso defendeu, retomando inclusive o que Giorgio Agamben teoriza sobre o controle dos corpos¹³⁶, que a fundação fascista da dominação opera, implicitamente, construindo um sistema operacional que repele a variação. Esse sistema, contudo, parece não ter impedido a amálgama de repertórios vocais que se exprimem na contemporaneidade, os quais nos convidam a uma renovação dos estudos sobre a voz.

Repensá-la parte do princípio de que a linguagem e todas as nossas ferramentas simbólicas exigem considerar não apenas a palavra, mas também os gestos de quem a enuncia, os silêncios que a precedem, que a seguem e que a habitam (Gualtieri, 2022), bem como “os significados e os afetos que circulam no e através do acento, do tom, do timbre, da rouquidão, do volume, do ritmo” (Romão, 2022, p. 122). Reconhecer a pertinência desses elementos seria fundamental, uma vez que correspondem a meios pelos quais se atinge o organismo diretamente, atravessando, como faz a música, “uma parte de nós que não é só a razão” (Gualtieri, 2017, p. 189).

Diante de tais ponderações, ressaltamos a capacidade que esses aspectos possuem de ocasionar uma espécie de arrebatamento, envolvendo-nos de maneira profunda e até ritualística. Sob esse ângulo, importa-nos chamar atenção, particularmente, para aquilo que integra camadas do sonoro, o qual, há muito, é associado a uma potência de encantamento. Como vimos a partir de Valéry (1991, p. 214 *apud* Romão, p. 115, 2022), essa potência resulta, na forma poética, tanto de uma indissolubilidade entre significado e som quanto de uma crença precípua na eficácia deste último. Ao explicar a importância dessa crença, o escritor francês destaca que “as fórmulas mágicas são frequentemente privadas de sentido”, e, estando a poesia imbricada aos “prodígios da antiga magia” pelos efeitos maravilhosos que produz, acaba demarcando um evento em que a forma se sobrepõe ao conteúdo.¹³⁷

Em harmonia com essa perspectiva, Giovanni Pascoli escreve poemas em que, não raro, as sonoridades das palavras adquirem maior relevância do que os seus pressupostos significados, evocando seres que, já privados de certas possibilidades expressivas, podem se fazer sentir pelos ouvidos, pela memória do corpo. Mariangela Gualtieri (2022), por sua vez, também aposta no valor do som, expondo que “a poesia pede libertação dos vínculos semânticos, pede por se fazer viva voz; quer ser tocada, ou cantada, assim como cada partitura

¹³⁶ Cf. AGAMBEN, Giorgio. *Homo sacer: o poder soberano e a vida nua*. Tradução de Henrique Burigo. Belo Horizonte: UFMG, 2002.

¹³⁷ Esta visão é compartilhada por muitos escritores e críticos literários, que, com base em uma longa tradição, diferem a poesia da prosa por sua dependência “mais de aspectos formais do que do sentido das palavras” (Britto, 2012, p. 122). Cf. BRITTO, P. H. *A tradução literária*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

musical, até chegar àquilo que Amélia Rosselli chamava ‘o encanto fônico’”. Esse encanto concebido por Rosselli refere-se à soltura do verso no ar, permitindo-lhe colidir com sua materialidade sonora. Tal fenômeno, por conseguinte, enseja a retomada da noção gumbrechtiana de presença, uma vez que sua produção remete, precisamente, ao impacto que uma materialidade exerce e intensifica sobre corpos humanos.

Essa intensificação pode ser medida quando quantificamos efeitos que não são quantificados em uma cultura de sentido, efeitos que estabelecem liames com as nossas emoções e até mesmo com o fascínio despertado pela substância acústica da palavra poética. Cabe acentuar que esse fascínio é alcançado quando somos atingidos por nos tornarmos um só com a presença tangível dos vocábulos escutados, apreendendo-os independentemente do que possam vir a simbolizar — afinal, como expressa Gumbrecht (2010), “se atribuirmos um sentido a alguma coisa presente, isto é, se formarmos uma ideia do que essa coisa pode ser em relação a nós mesmos, parece que atenuamos inevitavelmente o impacto dessa coisa sobre o nosso corpo e os nossos sentidos” (p. 14). Desse modo, abrir espaço para o deslumbramento poético solicita que fiquemos de mãos vazias para acolher o acontecimento das palavras antes de sua determinação por uma rede semântica.

Visto que, na obra gualtieriana, essa postura de acolhimento é assumida em composições frequentemente direcionadas para o teatro, convém acrescentar que, assim como a poesia nos coloca em tensão com uma busca pelo sentido, também o faz o texto teatral na contemporaneidade. Convergindo com a poética de Gualtieri pela similar entrega a uma realidade vocálica, o teatro também evidencia, no cenário hodierno, a negação de uma presumida obrigatoriedade do significado. Consoante Hans-Thies Lehmann,

O que caracteriza o novo teatro, assim como as tentativas radicais da ‘linguagem poética dos modernos’, pode ser entendido como tentativa de restituição (...) de um espaço e de um discurso sem télos, hierarquia, causalidade, sentido fixável e unidade. (...) Também na voz, no timbre e na vocalização se articula uma negatividade no sentido de uma rejeição do imperativo lógico-linguístico de identidade, a qual é constitutiva do discurso poético dos modernos. (...) A palavra se constitui em toda a sua amplitude e volume como sonoridade e como um ‘dirigir-se a’, como significado e apelo (Lehmann, 2007, p. 247 *apud* Piccolo, 2013, p. 19).

Nas vanguardas do século XX, portanto, o teatro não preconiza o estabelecimento de sentidos, apontando para a renúncia de um “imperialismo lógico-linguístico”. Segundo Livia Piccolo, essa renúncia remonta à crise da linguagem, da cognição e da percepção que ocorre ao final do século XIX, quando, em um mundo transformado pela urbanização e pela industrialização, as palavras parecem insuficientes para interpretá-lo. Dessa maneira, se no teatro burguês do Iluminismo o didatismo prevalecia — de forma que todos os componentes

da linguagem cênica fossem articulados para demonstrar os conteúdos da obra dramática —, revelou-se, mais adiante — em paralelo com o questionamento da tradição racionalista até então vigente —, certo descaso pela subordinação ao texto.

Nesse rumo, sobrepõe-se Antonin Artaud, que, ainda conforme Piccolo, defendia vislumbrar o léxico para além dos sentidos que habitualmente lhe são atrelados, a fim de considerá-lo também em sua sonoridade. Cabe-nos salientar, acerca disso, que a poética de Mariangela Gualtieri exibe uma proposta semelhante, e não surpreende que a romagnola tenha citado Artaud, na entrevista concedida a Peterle e Santi (2017), entre os autores que operam em sua escritura.

Mesmo quando não circula na esfera teatral, a obra gualtieriana manifesta uma busca por “fazer entender, através da palavra escrita, alguma coisa que diz respeito, por sua vez, à vida do nosso ouvido — acústica, impalpável, musical” (Gualtieri, 2022, tradução nossa).¹³⁸ A poeta explica que, por isso, optou por acolher uma língua “elementar”, “intuitiva” e “bizarra”, “na esperança de que a intuição guie a leitura e de que, a partir disso, nasça a vontade de tentar dizer a poesia” (Gualtieri, 2022, tradução nossa).¹³⁹

Com efeito, podemos suspeitar que essa vontade se manifeste inclusive em produções escritas, pois, como assinalamos no capítulo anterior, o texto poético, até mesmo nos casos em que não é oralizado, desencadeia reações em nossos centros nervosos por uma implicação corporal que garante, do ponto de vista zumthoriano (2018), a sua natureza performativa. Não obstante, defendemos, nesta dissertação, que, se recitado, esse texto alcança uma reverberação ampliada em função das particularidades concernentes a uma situação de oralidade pura, na qual percepção, emoção e inteligência encontram-se vinculadas de modo especial (Zumthor, 2018).

Essa unidade, como também já discorremos, é sempre requisitada, mas, existindo apenas na situação referida — quando todo o corpo é ativado, de maneira dramática, por uma efetiva apreensão do outro —, atribui grande relevância a declamações e a leituras em voz alta. Esses gestos demandam a eclosão do sonoro e, qual vimos, sendo ele pertencente à ordem do contágio (Nancy, 2013), abarcá-lo consentiria uma penetração coletiva e singular, o que, contudo, requer uma posição de escuta. Ainda a partir de Nancy, reiteramos que “estar à escuta é estar ao mesmo tempo no fora e no dentro, estar aberto de fora e de dentro, portanto de um a outro, e de um no outro” (Nancy, 2013, p. 167).

¹³⁸ “[...] fare intendere attraverso la parola scritta qualcosa che riguarda invece la vita del nostro orecchio — acustica, impalpabile, musicale” (Gualtieri, 2022).

¹³⁹ “Per questo la lingua che ho accolto è elementare, intuitiva, bizzarra, nella speranza che sia l’intuito a guidare la lettura, e da quello che nasca la voglia di provare a dire la poesia” (Gualtieri, 2022).

Sob essa ótica, atestamos que, ao ser verdadeiramente abraçado, o som estabelece uma relação de alteridade, a qual, por sua vez, também se firma no instante de sua emissão a partir do fato de que “a voz é uma forma arquetipal, ligada, para nós, ao sentimento de sociabilidade” (Zumthor, 2018, p. 86). Por meio dela, segundo Storolli (2009, p. 160), “nossas fronteiras se diluem. Adquirimos o poder de ressoar no outro, de contagiá-lo” (*apud* Piccolo, 2022, p. 101) e, inclusive, de nutri-lo pela palavra. No tocante a essa possibilidade, vale expor uma bela figura traçada por Gualtieri em *L’incanto fonico* (2022): “lança-se ao longe a voz, em alegre emanção de si mesma, em ampla sementeira. As sementes de palavra, as sementes da sílaba. Basta pensar em semear. Dizer — como lançando flores”¹⁴⁰.

Ao associar a repercussão da voz a um processo de sementeira, a imagem produzida pela autora nos leva a considerar a nuance de erotismo que atravessa sua poesia, ligada a um gesto de oferta e penetração simbólica. O corpo colocado em cena por essa poesia fecunda, em seu interlocutor, espaços sensíveis à ressonância e ao afeto, penetrando-o tanto pela voz quanto pelas palavras que ela projeta.

A sensação provocada em quem a ouve é a de que cada articulação vocal saboreia os vocábulos, evocando impressões sensoriais que, como aquelas desencadeadas pelos movimentos de comer e beijar, materializam a troca entre interioridade e exterioridade. Levando em conta essa sensação, assim como a realidade de que, quando a voz vibra, a língua e suas papilas gustativas são estimuladas¹⁴¹, atestamos a dimensão corpórea da experiência vocal e sugerimos que, como outras poéticas da oralidade, a poética de Gualtieri aciona o prazer gustativo do corpo, tangenciando as margens do erótico.

5.2. O EROTISMO DE UMA LÍNGUA QUE FLORESCE CONSTANTEMENTE REMOÇADA

Podemos dizer que a poesia de Giovanni Pascoli também resvala essas margens, não o fazendo, contudo, mediante um corpo em cena; nessa poesia, os sentidos humanos e os prazeres relacionados às suas percepções são instigados apenas pelo corpo da língua. No primeiro capítulo, destacamos o emprego de termos dialetais e de onomatopeias nas composições do autor, elementos que nos possibilitam refletir sobre a importância dos significantes e dos sons na urdidura de seus textos. Pontuamos, em diversos fragmentos, que

¹⁴⁰ “Si lancia lontano la voce, in gioiosa emanazione di sé, in larga semina. I semi parola, i semi sillaba. Solo pensare alla semina. Dire — come lanciando fiori.”

¹⁴¹ Cf. MALLARMÉ, Stéphane. Les mots anglais. In: MALLARMÉ, Stéphane. *Divagations*. Paris: Gallimard, 1945. (Collection Blanche).

essa importância se sobrepõe, amiúde, à relevância do significado. Mais do que enfocá-lo, a obra do romagnolo chama atenção para as formas e para as sonoridades das palavras, produzindo presença ao gerar impacto em seus leitores através dessa substância lexical. O corpo da língua que aciona os sentidos humanos pode, dessa maneira, ser identificado nessa substância, a qual, todavia, não representa o único meio de vislumbrá-lo.

Também no primeiro capítulo, salientamos, durante a análise de “Il gelsomino notturno”, que esse corpo linguístico envolve plenamente aqueles que leem a composição graças às sinestesias que ele desperta. Versamos, ao decorrer da análise referida, sobre a construção de uma atmosfera caracterizada pela mistura de sons, cores e cheiros, realçando-se, nesse ambiente, a aproximação visual e olfativa impulsionada pelo cheiro dos morangos vermelhos (“l’odore di fragole rosse”).

Recapitulamos essa imagem porque, em paralelo com uma discussão sobre o erotismo que pulsa na obra gualtieriana a partir da palavra falada, interessa-nos investigar a possibilidade de entrever veias eróticas na poesia de Pascoli. Nessa poesia, entretanto, tais veias não são sobressalentes, embora consigamos apreendê-las em conjunturas sinestésicas e perante as sonoridades dos itens lexicais.

Convém acentuar que, em raras ocasiões, vincula-se ao eixo poético central um véu de sensualidade, o que ocorre em “Il gelsomino notturno” — com a difusão do contexto nupcial na esfera geral da produção — e talvez em um seleto grupo de outros poemas, entre os quais localizamos somente “Digitale purpurea”. Nesse texto, publicado pela primeira vez em 1898, na revista *Il Marzocco*, e, posteriormente, na segunda edição de *Poemetti* (1900) e em *Primi poemetti* (1904)¹⁴², as amigas Maria¹⁴³ e Rachele relembram a infância em um convento.¹⁴⁴

Enquanto compartilham recordações observando as freiras de longe, trazem à tona a lembrança da flor que intitula a composição, uma planta misteriosa que lhes havia sido apresentada no mosteiro como fonte de perigo. Ao decorrer das estrofes, essa periculosidade vai sendo compreendida por uma associação com a morte e com um traço de erotismo, o qual pretendemos frisar após a exibição integral dos versos:

¹⁴² “Publicada em 1904, pela editora Zanichelli, a obra tem origem em uma publicação de 1897 (*Poemetti*), posteriormente dividida neste volume e em *Nuovi poemetti* (1909). Especificamente, as líricas da coletânea em pauta, escritas em *terzine dantesche*, evocam o simples cotidiano de Rosa e Viola, as quais teriam sido inspiradas em Ida e Maria Pascoli” (Bellei, 2023).

¹⁴³ Neste poema, Maria refere-se não somente a uma figura textual, mas também à irmã favorita de Pascoli, com quem o poeta buscou reconstituir o “ninho” desmantelado em San Mauro na vila de Castelvecchio.

¹⁴⁴ Trata-se do convento de Sogliano al Rubicone, onde as irmãs do poeta de San Mauro viveram parte da infância. O espaço referido corresponde a essa instituição religiosa porque o texto parte de um relato feito por Maria Pascoli, estabelecendo vínculos com situações experimentadas em sua realidade (Ghirimoldi, s.d.).

DIGITALE PURPUREA

I

Siedono. L'una guarda l'altra. L'una
esile e bionda, semplice di vesti
e di sguardi; ma l'altra, esile e bruna,

l'altra... I due occhi semplici e modesti
fissano gli altri due ch'ardono. "E mai
non ci tornasti?" "Mai!" "Non le vedesti

più?" "Non più, cara." "Io sì: ci ritornai;
e le rividi le mie bianche suore,
e li rivissi i dolci anni che sai;

quei piccoli anni così dolci al cuore..."
L'altra sorrise. "E di': non lo ricordi
quell'orto chiuso? i rovi con le more?

i ginepri tra cui zirlano i tordi?
i bussi amari? quel segreto canto
misterioso, con quel fiore, fior di...?"

"morte: sì, cara". "Ed era vero? Tanto
io ci credeva che non mai, Rachele,
sarei passata al triste fiore accanto.

Ché si diceva: il fiore ha come un miele
che inebria l'aria; un suo vapor che bagna
l'anima d'un oblio dolce e crudele.

Oh! quel convento in mezzo alla montagna
cerulea!" Maria parla: una mano
posa su quella della sua compagna;

e l'una e l'altra guardano lontano.

II

Vedono. Sorge nell'azzurro intenso
del ciel di maggio il loro monastero,
pieno di litanie, pieno d'incenso.

Vedono; e si profuma il lor pensiero
d'odor di rose e di viole a ciocche,
di sentor d'innocenza e di mistero.

E negli orecchi ronzano, alle bocche
salgono melodie, dimenticate,
là, da tastiere appena appena tocche...

Oh! quale vi sorrise oggi, alle grate,
ospite caro? onde più rosse e liete
tornaste alle sonanti camerate

oggi: ed oggi, più alto, Ave, ripete,
Ave Maria, la vostra voce in coro;
e poi d'un tratto (perché mai?) piangete...

Piangono, un poco, nel tramonto d'oro,
 senza perché. Quante fanciulle sono
 nell'orto, bianco qua e là di loro!

Bianco e ciarliero. Ad or ad or, col suono
 di vele al vento, vengono. Rimane
 qualcuna, e legge in un suo libro buono.

In disparte da loro agili e sane,
 una spiga di fiori, anzi di dita
 spruzzolate di sangue, dita umane,

l'alito ignoto spande di sua vita.

III

«Maria!» «Rachele!» Un poco più le mani
 si premono. In quell'ora hanno veduto
 la fanciullezza, i cari anni lontani.

Memorie (l'una sa dell'altra al muto
 premere) dolci, come è tristo e pio
 il lontanar d'un ultimo saluto!

«Maria!» «Rachele!» Questa piange, «Addio!»
 dice tra sé, poi volta la parola
 grave a Maria, ma i neri occhi no: «Io,»

mormora, «si: sentii quel fiore. Sola
 ero con le cetonie verdi. Il vento
 portava odor di rose e di viole a

ciocche. Nel cuore, il languido fermento
 d'un sogno che notturno arse e che s'era
 all'alba, nell'ignara anima, spento.

Maria, ricordo quella grave sera.
 L'aria soffiava luce di baleni
 silenziosi. M'inoltrai leggiera,

cauta, su per i molli terrapieni
 erbosi. I piedi mi tenea la folta
 erba. Sorridi? E dirmi sentia: Vieni!

Vieni! E fu molta la dolcezza! molta!
 tanta, che, vedi... (l'altra lo stupore
 alza degli occhi, e vede ora, ed ascolta

con un suo lungo brivido...) si muore!»
 (Pascoli, 1897, p. 28-30)

Antes de mais nada, sublinhamos que existe uma certa narratividade neste poema — à qual se adequa o uso do metro hendecassílabo¹⁴⁵ — e, em sua primeira parte, estão incluídos elementos fundamentais no cerne de uma narrativa: personagens, bem como circunstâncias de

¹⁴⁵ Tradicional na poesia italiana, o hendecassílabo é um verso de onze sílabas métricas cuja extensão e maleabilidade favorecem um ritmo mais narrativo e discursivo.

tempo e lugar. O convento, “*quel convento in mezzo alla montagna cerulea!*”, é contemplado de longe (“*l’una e l’altra guardano lontano*”) por Maria e Rachele quando já são adultas, não mais situadas nos doces anos da infância (“*quei piccoli anni così dolci al cuore...*”). A leitura deste último verso revela um tom afetuosos e nostálgico na fala de Maria, igualmente presente na sua referência às freiras do mosteiro como suas, como “*le mie bianche suore*” (grifo nosso). Por outro lado, colhemos do discurso de Rachele um tom distinto, erótico, sendo não só essa, mas também outras diferenças usadas para contrapor as amigas em diálogo.

Antes de serem identificadas pelos seus nomes, elas são apresentadas com base no que as contrasta: uma loira de modesta aparência, outra morena de olhos ardentes. Esta, que representa Rachele, recupera, com um sorriso, a imagem de um horto fechado (“*quell’orto chiuso*”), onde, em um enigmático canto (“*quel segreto canto*”), há uma determinada flor. Vale ressaltar que esse canto é encontrado entre silvas (*i rovi*), amoras (*le more*) e zimbros (*i ginepri*), em meio a grasnidos de tordos.

Destaca-se, nessa descrição, o emprego de palavras técnicas e específicas para se referir aos elementos naturais, que mostra não apenas um conhecimento de botânica, mas, inclusive, de um verbo altamente singular: *zirlare*. Além de enriquecer a composição com seu valor onomatopéico, esse verbo exemplifica a precisão lexical da poesia pascoliana, sendo utilizado, particularmente, para se referir aos sons agudos emitidos por tordos (Zirlare, 2025).

Esses pássaros, como dissemos, integram o espaço caracterizado por Rachele, onde está a flor que adquire prestígio nas reminiscências do passado. Essa flor é lembrada por Maria como algo que desperta a morte, uma vez que, segundo relatos, possui “um mel que intoxica o ar; um vapor que banha / a alma com um doce e cruel esquecimento” (7ª estrofe). Interessa-nos perceber os efeitos do oxímoro presente na combinação dos adjetivos “doce” (*dolce*) e “cruel” (*crudele*), que sugere, no esquecimento provocado pela planta, uma tensão entre o desejável e o indesejável. Essa ambivalência remete à perspectiva batailleana do erotismo como experiência limítrofe, em que a superação da individualidade rumo ao êxtase do contato com o outro beira a morte, uma espécie de prazer devastador.

A tensão que advém desse prazer acaba se manifestando de maneira mais expressiva ao final do texto, quando Rachele compartilha sua experiência no contato com a *Digitalis Purpurea*.

Figura 3 — *Digitalis purpurea* (fotografia).



Fonte: Guerra, 2023.

Inferimos que a flor misteriosa corresponda a essa erva — a qual, em razão de sua similaridade com dedais, é frequentemente chamada “dedaleira” — porque, para além do título do poema, lemos, em sua segunda parte, a descrição de uma espiga vegetal que se assemelha a dedos humanos, “*dita spruzzolate di sangue*”. Chama nossa atenção o adjetivo *spruzzolate* [salpicados], já que os sons de “s” e “z” dessa palavra reforçam a ideia por ela suscitada de que algo foi espirrado, pulverizado. Nesse caso, os “dedos” vegetais teriam sido manchados com sangue, o que cria uma imagem aterrorizante e oposta, de certa forma, à doçura ligada à planta.

Essa doçura, no entanto, ao atingir na morte um ponto extremo — conforme sinalizam os versos da última estrofe —, não se dissocia completamente do horror, inibindo um simples paradoxo. Na verdade, a atmosfera poética explora aquela tensão entre desejável e indesejável em uma espécie de *continuum*, que se relaciona, ao que tudo indica, com a complexidade inerente à descoberta do sexo.

Diversos elementos nos induzem a conectar o enigma da *Digitalis Purpurea* ao desconhecido que essa descoberta permite vislumbrar, o qual, apesar de ansiado, é temido. O receio diante do que se ignora é reforçado pela imagem dos “dedos” ensanguentados, pelo perigo associado à erva e pelo tabu pressentido nas referências que lhe são dirigidas. O seu enfoque, no diálogo, gerou suspensões — evidenciadas, por exemplo, nas reticências de “*quel fiore, fior di...*” —, tremores (“*un suo lungo brivido*”), assim como o aperto de mãos e as exclamativas que introduzem a terceira porção textual. Embora esses aspectos possam corroborar nuances de proibição e medo, também podem ser atrelados a uma inquietação que nasce do conflito entre uma vontade e a necessidade de reprimi-la.

Por meio do imperativo *Vieni!*, a planta realiza um chamado e encoraja aspirações, as quais, no entanto, devem ser controladas por causa da suposta periculosidade intrínseca à flor. À medida que as estrofes se desenrolam, o entendimento dessa periculosidade ultrapassa o dimensionamento dos riscos ligados às toxinas da *Digitalis Purpurea*, apontando também para as ameaças de uma certa tentação erótica. Fortalece essa perspectiva, entre outras imagens, aquela do horto fechado, porquanto, segundo Ghirimoldi (s.d.), remete à metáfora utilizada no *Cântico dos Cânticos*¹⁴⁶ para salientar a exclusividade e os mistérios do corpo feminino em uma relação íntima com seu parceiro. Assim como Torquato Tasso, nos cantos XVI e XVII de seu célebre poema épico *Gerusalemme Liberata* (1581), Pascoli se apropria dessa referência bíblica para criar uma atmosfera em que o desejo e o dever moral de reprimi-lo entram em conflito — como o desejo e o dever heróico de Rinaldo no Jardim de Armida (Tasso, 2010).

Nesse canteiro de sedução, destaca-se também a imagem do ardente sonho noturno citado por uma das amigas. Essa vivência é motivada por um “languido fermento”, expressão que destacamos pelas conotações do adjetivo “lânguido” — comumente empregado na literatura para inspirar doçura e voluptuosidade — e pelos sons que intensificam tais conotações. A nasalidade do termo remete ao gerúndio e à sensação de algo vivido sem pressa, com uma lentidão típica da fraqueza e da suavidade que o adjetivo mencionado pode sinalizar.

Assim, a expressão “lânguido fermento” propõe sutis toques de erotismo, construído, ao longo do poema, pela ativação de todos os sentidos humanos nas recapitulações memoriais de Maria e, sobretudo, de Rachele. Quando esta última revive a cena de contato com a sombria flor, recupera o cheiro de rosas e violetas trazido pelo vento, a sensação dos pés imersos na relva e um elemento altamente sinestésico: a luz de itens silenciosos soprada pelo ar. Esses aspectos facultam uma implicação de todo o corpo, assim como aqueles apresentados na segunda seção. Nesta, as litânicas e a voz em coro repetindo a “Ave Maria” instigam os ouvidos; de outro modo, o incenso e os pensamentos “perfumados” com inocência e mistério aguçam o olfato — sendo referente a outra sinestesia a mistura desse sentido com o eixo cognitivo dos pensamentos.

Ressaltamos ainda, no tocante a essa segunda parte, que o envolvimento corporal provocado pela recordações é nítido, principalmente, em sua terceira estrofe, onde se declara que os ouvidos, as bocas e as mãos das amigas são despertados pelas melodias escutadas —

¹⁴⁶ O *Cântico dos Cânticos* é um texto poético que remonta ao século IV a.C. Inserido no Antigo Testamento e atribuído ao rei Salomão (1011 a.C.- 931 a.C.), esse texto compara a figura da “noiva” a um “jardim fechado”, a “uma fonte selada” (4,12), exibindo potente metáfora erótica (Ghirimoldi, s.d.).

seja no instante do diálogo, seja nas camadas da memória. Convém realçar, nesse fragmento, o uso de *ronzano*, palavra de valor onomatopéico que, pelo significado a ela atribuído, denota um som contínuo e baixo, análogo ao zumbido de insetos. Essa ideia é evocada pelo próprio significante, cuja pronúncia gera uma espécie de ronronar prolongado, ampliando a bagagem sensorial da produção. Outro item lexical que, pela forma, já aponta para a vibração dos sussurros que indica é *mormora*, usado para caracterizar a fala de Rachele que revela seu contato passado com a *Digitalis Purpurea*. Esses exemplos nos permitem verificar a possibilidade de vivenciar, com o corpo da língua, as sensações experimentadas pelas figuras poéticas, o que é potencializado pela teatralidade do texto.

Essa teatralidade, por sua vez, é assegurada pelo fato de que a conversa entre Maria e Rachele constrói um espaço compartilhado com os leitores e manifesta uma carga de oralidade que contribui para a natureza performativa da poesia. O excesso de pontos exclamativos e interrogativos, aliado à repetição de termos e a paralelismos sintáticos, reforça a dimensão oral que permeia a composição. Ressaltamos, na primeira parte, a reiteração de *l'una e l'altra*, assim como a estrutura gramatical semelhante observada nos versos “*e le rividi le mie bianche suore, / e li rivissi i dolci anni che sai*”. Já no que diz respeito à segunda parte, sublinhamos a anáfora estilística promovida pelo emprego da forma *Vedono* no início das duas primeiras estrofes. Além disso, considerando a totalidade textual, destacamos os paralelismos estabelecidos em “*pieno di litanie, pieno d'incenso*” (10ª estrofe) e em “*e vede ora, ed ascolta*” (penúltima estrofe), evidenciados pelos nossos grifos. Também sublinhamos as repetições de *appena* (12ª estrofe), *oggi* (13ª e 14ª estrofes) e, nos últimos grupos de versos, de *Vieni!* e *molta*.

No caso de *Vieni!*, a inserção do vocábulo ao final de uma estrofe e no início da subsequente gera uma espécie de eco, conferindo magnetismo e um ar de sedução ao presumido chamado da flor. Essa ressonância provoca um engajamento direto da audição, assim como a repetição do *Ave*, na 14ª estrofe, e os elementos presentes na estrofe começada por “*Bianco e ciarliero*”. Este segundo adjetivo, utilizado para uma referência aos “burburinhos” emitidos pelas freiras do convento, pode ser traduzido como “falador” ou “tagarela” e merece realce em nossa análise devido a suas qualidades sonoras. Sua forma sugere uma leve associação com ruídos de falas contínuas, especialmente pelos sons desencadeados pelo uso do “r” e pelo fragmento “ciar”, que lembra murmúrios.

Logo após esse adjetivo, a expressão “*Ad or ad or*” [de tempos em tempos] e a passagem “*col suono di vele al vento, vengono*” também se destacam pelas sonoridades. Enquanto a primeira cria um efeito rítmico cadenciado e oscilante, que se harmoniza com “vai

e vem” das velas ao vento, a segunda exhibe a aliteração do fonema [v]. Essa aliteração acaba fortalecendo o viés erótico do texto, uma vez que o som de [v] é vibrante, suave e contínuo, sendo muitas vezes percebido como sedutor. Além disso, ele se realiza por um leve contato entre o lábio inferior e os dentes superiores, causando uma sensação tátil que pode ser interpretada como íntima e sugestiva. Assim, esse fonema e outros aspectos sonoros colaboram para mobilizar o corpo do leitor.

Trazemos à tona essas análises porque examinar a dimensão do corpo e dos sentidos é fundamental para compreendermos o erotismo presente na obra pascoliana, o qual, em “Digitale Purpurea”, firma elos com a própria imagem da flor e com a tensão que ela estabelece entre um prazer almejado e uma tentação censurável. De qualquer forma, esse erotismo temático se desvela em poucas ocasiões; afinal, Giovanni Pascoli é frequentemente associado à imagem de um poeta celibatário, que, como acontece em “Il gelsomino notturno”, pode somente testemunhar, de fora, o prazer sexual alheio. No poema referido, o eu lírico se encontra definitivamente excluído do espaço de intimidade doméstica, imaginando segredos eróticos que não consegue acessar. Esse impedimento de acesso é comumente abordado por estudos psicanalíticos da obra do romagnolo, nos quais não nos aprofundaremos nesta dissertação.

Baseamo-nos, todavia, na perspectiva exposta por Elio Gioanola (2000), em *Sentimenti filiali di un parricida*, para apresentar, em tons gerais, a visão de que o sujeito poético das composições pascolianas é tido como incapaz de assumir o papel viril do casamento devido ao trauma que advém do assassinio paterno. A dificuldade de elaborar o luto acaba influenciando o desenvolvimento psíquico do autor, que cultiva a vontade de permanecer na infância e de “regressar ao ventre materno” (Gioanola, 2000 *apud* Buffoni, 2012). Essa vontade transborda para a criação literária, de modo que tanto o escritor quanto a voz de seus textos estejam assombrados pelo fantasma do pai morto e pelos defuntos que posteriormente se despedem do “ninho” familiar. O recorrente desejo de reconstrução desse ninho parece ofuscar o que poderia emergir de uma maturação nas vivências eróticas. Estas, no entanto, espalham matizes que colore apenas alguns poemas, podendo ser entrevistas, sutilmente, no engajamento corporal que se dá pelas sinestésias e pelas sonoridades das palavras.

Em contrapartida, o erotismo é expressivo na obra de Mariangela Gualtieri, na qual não só o corpo da língua é mostrado, mas também o corpo da própria poeta-atriz. Considerar a relação entre esses elementos é crucial em uma reflexão sobre a potência de Eros na poesia gualtieriana, onde essa potência se afirma, inclusive, para além do humano. Na composição

“La polvere dell’impollinata”, inserida em *Le Giovani parole* (2015), essa irrestricção do erótico é louvada e claramente reconhecida no início da segunda estrofe, com a afirmação de que “não é só para nós o obscuro e doce poder atormentador de Eros”. Segue o texto na íntegra:

La polvere dell’impollinata
 è fatta di microscopiche sfere
 trasparenti. Ognuna colma
 d’una sostanza che poi nell’intimo del fiore
 – nello stimma –
 rende feconda la pianta.
 E così a marzo siamo immersi
 in un’aria ingravidante
 dentro l’enorme gittata
 di sperma delle piante
 dentro la spalancata attesa
 di ovari vegetali
 ricettacoli e loculi e pistilli
 a più non posso gonfi e tesi.

Non è solo per noi
 l’oscura tormentosa dolce potenza di Eros –
 pervade e pompa – spinge
 seduce ogni tronco
 ogni filo d’erba lo abbellisce
 d’un verde, d’un infiammata
 a cui nessuno può fare resistenza.

La città annusa appena
 l’incanto che propulsa le sue
 polveri feconde e traveste
 e adorna e ammanta il secco
 in veste di baldanza dentro una luce

che ogni giorno avanza in pompe.

E cresce la mancanza - e tutto tutto
 seduce l’un l’altro ogni vivente
 adempie la bellezza assegnata
 splendendo un poco, abbagliando
 col bianco col celeste sul prato.

Ascolta ora l’alleanza della terra col sole
 il sodalizio con l’aria e dimmi tu
 se non c’è in tutto questo
 fiducia, una contentezza
 di tutti i respiranti d’esserci ancora
 d’esserci adesso
 dentro la primavera.
 (Gualtieri, 2015, p. 129)

Neste texto, o mundo das plantas nos insere “em um ar grávido” (“*in un’aria ingravidante*”): “ovários vegetais” (*ovari vegetali*) aguardam “o enorme jato de esperma vegetal” (“*l’enorme gittata di sperma delle piante*”) que tudo bombeia e seduz. Os termos

empregados pela autora infundem uma sensualidade na linguagem e insinuam uma conexão entre a flora e uma atmosfera sexual que é geralmente associada ao humano, expandindo-se, nesse caso, para abarcar todos os seres vivos. A harmonia entre esses seres é contemplada, no poema, não só em face da beleza que caracteriza o meio natural, mas principalmente através do erotismo que o abrange, entrelaçando seus componentes. Esse erotismo simboliza, portanto, não só uma potência de vida, mas também de união, podendo ser entendido dessa forma não só em *La polvere dell'impollinata*, mas também nas várias performances da poeta de Cesena.

No concernente a essa composição, não temos acesso a uma performance oral da autora, mas nos interessa a possibilidade de imaginar sua declamação por meio de sugestões sonoras diversas. É de se conjecturar, por exemplo, uma cadência natural na leitura da primeira estrofe, construída, inclusive, por um tom explicativo, que ganha força com o uso de travessões em “— *nello stima* —”. Aos poucos, todavia, parece ocorrer uma desaceleração, sobretudo a partir do verso “E così a marzo siamo immersi”. Neste, a conjunção “e” que sucede ao ponto final do verso anterior promove uma ruptura, introduzindo uma espécie de conclusão sobre o fenômeno reprodutivo brevemente assinalado. Nessa conclusão, outros termos contribuem para um ritmo mais arrastado, como a palavra *ingravidante* e o paralelismo construído nos versos “*dentro l'enorme gittata / di sperma delle piante / dentro la spalancata attesa / di ovari vegetali*”. Nessa passagem, o uso repetido da preposição *dentro* associado à origem do adjetivo *ingravidante* no particípio presente — isto é, em uma forma nominal que expressa um estado em curso — provoca a sensação de que os leitores são, aos poucos, mergulhados nessa atmosfera.

A vagareza insinuada nesse processo não só repercute em uma dinâmica de leitura mais demorada, como também evoca a frouxidão de uma esfera lânguida, moldada, inclusive, pela aliteração do “l”. Essa figura de linguagem é notável já no primeiro verso do poema (“*La polvere dell'impollinata*”), o qual, entretanto, parece estar ligado a uma pronúncia mais enérgica devido às palavras que o seguem, vinculadas a sons duros e secos. Estes são produzidos graças à plosivas surdas /t/ e /k/ em *fatta*, *microscopiche* e *trasparenti* (grifos nossos), bem como à fricativa /s/, que torna a sonoridade do fragmento mais rígida e incisiva. Depois de “*E così a marzo siamo immersi*”, como dissemos, essa sonoridade é dissolvida em um fluxo de fala supostamente mais mole e leve, ao qual se contrapõe a presumida aceleração do verso “*ricettacoli e loculi e pistilli*”.

Neste, a leitura parece oscilar em um compasso cantado, cujas subidas e descidas são interpoladas pelos sons repetidos do conectivo *e*. Reiterada, essa conjunção cria uma ideia de

acúmulo que parece incidir sobre a velocidade do verso. Notamos que essa interferência tem a ver, porém, com as palavras ligadas por esse conector, uma vez que, se em “*pervade e pompa*” o ritmo também aparenta ser mais rápido, em “*e adorna e ammanta*”, o efeito não é o mesmo. Neste último fragmento, o *e* tende a produzir uma alternância suave entre os frutos gerados pelo encanto da vida vegetal, uma vez que a palavra *ammanta* se filia a um som prolongado, que se reforça pela rima interna com *baldanza*. Já em “*Pervade e pompa*”, os vocábulos iniciados pelo som [p], uma plosiva bilabial surda, vêm acompanhados do termo *spinge*, que começa com fricativa surda [s]. Esses sons são capazes de gerar uma repercussão sonora enfática, atrelada, por sua vez, ao vigor dos movimentos conotados por *pompa* [pulsar] e *spinge* [empurrar].

Logo em seguida, porém, a dinâmica de ascensão relacionada ao emprego desses verbos é provavelmente substituída por uma progressão lenta. O verso “*seduce ogni tronco*” aponta para uma ideia de sedução que se vincula a um andamento mais demorado, promovido pela repetição do adjetivo *ogni*, assim como da preposição *de* em “*d’un verde, d’un infiammata*”. Ligada à noção do irresistível sinalizada pela última parte da estrofe, essa palavra, *infiammata* [incendiada], colabora para potencializar o contexto de atração e encantamento. Nesse sentido, também contribui a forma verbal *abbellisce* [embeleza], que, com a consoante dupla “bb” e o som de /ʃ/ produzido pelo “sc”, induz um som suave e sussurrado que fortalece a languidez da esfera textual. A partir do que discorremos, é possível atestar que essa languidez é sugerida tanto no plano semântico quanto no plano rítmico.

Para continuarmos focalizando este segundo plano, destacamos que uma alternância entre aceleração e lentidão aparenta ser constante, e, assim, a forma poética envolve os leitores no balanço de uma recitação que conseguimos perfazer mesmo sem a voz da autora. Sublinhamos, acerca disso, que se “*e adorna e ammanta*” motiva uma leitura mais pausada, mantida com o verso isolado “*che ogni giorno avanza in pompe*”, a penúltima estrofe estimula um aumento da velocidade enunciativa. Em “*E cresce la mancanza — e tutto tutto / seduce l’un l’altro ogni vivente*” a primeira ocorrência da conjunção *e* fomenta uma ideia de eclosão, que, seguida do tom ascendente de *cresce*, bem como da repetição de *tutto* e da alternância proposta pela expressão “*l’un l’altro ogni*”, promove uma aceleração.

Os versos finais dessa estrofe, contudo, retomam um fluxo mais demorado, seja por meio do gerúndio de *splendendo* e *abbagliando*, seja pela reiteração de *col* (“*col bianco col celeste sul prato*”). A calma que se manifestaria na verbalização desses elementos corrobora a delicadeza da passagem em que estão inseridos, usada para apresentar a forma como se exprime a beleza da natureza. Essa beleza é, finalmente, colocada como ferramenta para o

dimensionamento da confiança e da alegria experimentadas na primavera. Captar essas sensações requer perceber a harmonia do mundo, o que a voz poética nos convida a realizar através da escuta (“*Ascolta ora*”). Desse modo, o corpo do leitor é convocado, sendo até mesmo a sua fala solicitada pelo sujeito lírico (“*dimmi tu*”).

Escolhendo corresponder a essas exortações, o espectador da poesia se abre ao vivenciado na estação primaveril, o que exige uma espécie de comunhão com o estado de presença sugerido pelas expressões “*d’esserci ancora*” e “*d’esserci adesso*”. O paralelismo entre elas e a disposição da segunda em um verso independente incitam uma cadência pausada, que reforça a condição de estar presente. Essa condição é também demarcada pelos significados veiculados tanto pela associação entre o verbo *essere* [ser/estar] e o pronome *ci* — que, como dêitico de lugar, aponta para o “aqui” — quanto pelas palavras *ancora* [ainda] e *adesso* [agora], as quais, juntas, trazem uma noção de permanência. O que está em jogo é uma plena adesão ao entorno, uma situação que, já assumida no passado, se mantém no presente. A importância de uma atenção a esse tempo é frisada pela inserção do termo *adesso* ao final de um verso avulso, conferindo ao advérbio maior visibilidade.

Essa e outras estratégias parecem ter sido utilizadas pela autora para fazer com que a composição produzisse um efeito visceral, capaz de envolver os possíveis leitores por diferentes caminhos: seja pela disposição dos elementos lexicais, seja pelos sentidos a que as palavras aludem ou mesmo pelas suas sonoridades. Como fizemos em relação à obra de Pascoli, apresentamos um poema de Gualtieri para exemplificar a possibilidade de identificar, na produção da escritora, textos em que a eroticidade não só constrói o tema central, mas também é construída pela própria substância da linguagem. Vale ressaltar, entretanto, que temos o objetivo de assinalar a sua presença não só em um poema específico, mas, de modo geral, na maneira como cada autor interage com a poesia.

No que tange às composições pascolianas, acentuamos a materialidade da língua — especialmente, sua materialidade sonora — e, no concernente às composições gualtierianas, sublinhamos o mergulho do poético em um ambiente construído na voz e pela performance. Todos esses traços são importantes para pensar a produção de presença que as criações desses artistas realizam e a carga erótica vinculada a essa produção, sendo o erotismo abordado nesta pesquisa como resultante de um impacto corporal que aciona o prazer dos sentidos físicos.

Esse impacto é marcante na obra da romagnola, porque, nela, não só a língua desperta os sentidos humanos, mas também um corpo em cena, o qual se expõe por inteiro e se projeta para fazer reverberar o que apreende. Esse corpo não é o de uma simples atriz, mas é, inclusive, o corpo *escancarado* da poeta, aquela fenda que acolhe e relança graças à sua

capacidade de escutar (Gualtieri, 2017, p. 184). Efetivamente, a escuta está relacionada ao acolhimento, a uma total sintonia com os elementos circundantes, uma vez que, segundo Zumthor (2018, p. 86-87), a audição, como “um sentido privilegiado, o primeiro a despertar no feto”, é aquele que “capta diretamente o espaço ao redor”. Convém dizer, porém, que não estamos abordando, aqui, um mero atributo corporal, mas sobretudo uma disposição que é voluntariamente assumida — aproximando-se, na obra de Gualtieri, daquela “postura quase franciscana de humildade [...] que se faz transparente para melhor aderir às coisas” (Bongiorno, 2009)¹⁴⁷ — e que permite a irrupção da palavra poética como acontecimento.

A despeito de tal acontecimento ser crucial para a germinação desse tipo de palavra — visto que, como afirma Derrida, “não há poema sem acidente” (2001, p. 115) —, só é facultado quando “estamos vazios, claramente, à espera” (Gualtieri, 2017, p. 188), como aqueles *escancarados* que se abrem, por exemplo, à recepção do verbo. Embora este já seja, por natureza, simbólico, *relança-lo*, finalmente, por meio da oralidade garantiria um duplo simbolismo, já que, de acordo com Zumthor (2018), “a voz é o lugar simbólico por excelência” (p. 83). Utilizá-la, então, para ativar as palavras tonificaria a ressonância do texto poético e do teatro, o qual, apesar de quase inevitavelmente envolvê-la, deve explorar suas diferentes modulações a fim de expandir seus efeitos.

Interessa-nos trazer à baila, diante disso, uma citação de Décio de Almeida Prado (1992), para quem “os verdadeiros dramaturgos, os nomes que realmente contam, mostram-se sempre capazes de elaborar um estilo pessoal e artístico a partir das sugestões oferecidas pela palavra falada” (p. 96). Ao ponderar sobre a dramaturgia, essa declaração se revela especialmente interessante em uma análise da obra de Gualtieri, mas, ao tratar de um estilo que abarca as sugestões da palavra falada, também pode nos conduzir a uma reflexão acerca da poética de Pascoli. Ambos os autores evidenciam esse estilo, fazendo ressoar os ecos da língua usada no cotidiano das pessoas de sua região e em seus círculos familiares. Contudo, observamos que, na produção pascoliana, a escolha de uma língua atravessada por onomatopeias e termos dialetais — logo, vinculada a operações da fala — não parece suficiente para atingir as mesmas dimensões que alça o léxico a partir do momento em que é vocalizado.

Ao pensar a poesia, Gualtieri insiste que sua plenitude frutifica nos contornos do oral, dado que aquela “implora um respiro que a diga. Ser dita. Dita como deve ser, em seus ritmos

¹⁴⁷ “una postura quasi francescana d’umiltà, che vuole ‘parole gloriose da dire in ginocchio’, che si fa trasparente, per aderire maggiormente alle cose” (Bongiorno, 2009).

e melodias e timbres e internos silêncios” (Gualtieri, 2022, tradução nossa).¹⁴⁸ Dinamizados pela voz, os versos alcançariam sua vitalidade máxima (Gualtieri, 2022), sendo acordados como se houvesse uma música que os aticasse misticamente. Nessa circunstância, seria oportunizado o encontro do poético com sua força originária, haja vista o fato de que ele nasce como evento sonoro — recitado a memória, cantado, declamado (Gualtieri, 2022). Dizê-lo, então, faria com que praticamente ressuscitasse a cada instante, tal qual propõe aquela imagem da água-viva *Turritopsis nutricula*.

Nesse contexto, portanto, a língua floresce constantemente remoçada, como se as palavras fossem descobertas e ditas pela primeira vez. A instância performática do dizer abre espaço, assim, para mais uma aproximação entre Pascoli e Gualtieri, já que, nessa instância, a relação estabelecida com a poesia é semelhante àquela firmada pelo menino: uma relação primigênia de desvendamento e surpresa. Em *Voci di tenebra azzurra* (2014), o segundo monólogo e o fragmento intitulado “Voce fuori campo” são bastante expressivos no que diz respeito ao uso da poesia para fundar uma espécie de primeiro contato com o mundo. No segundo monólogo, o sujeito poético emprega a interjeição *ciao* [olá] para cumprimentar os elementos ao seu redor, como vemos já nos cinco versos iniciais: “*Ciao mondo. Ciao facce belle del mondo. / Ciao facce piccole senza rughe. / Faccine nuove nuove. Ciao rughe / di facce pensierose. Facce grandi / con segreti pensieri e lontananze*” (Gualtieri, 2014).

Além de saudar as crianças (“*facce piccole senza rughe*”) e os adultos (“*facce grandi con segreti pensieri e lontananze*”), esboçando uma reflexão sobre a passagem do tempo que continua na estrofe seguinte, a voz do poema-peça também acena para aqueles que sorriem (“*Ciao facce bellissime che ridete*”), enaltecendo a sua luminosidade, para os animais-humanos (“*Ciao noi, animali noi, teste ragionanti*”), lamentando nossos pensamentos atormentados e denunciando nossa tendência de arruinar a beleza do planeta, para as árvores e para os animais, ambos violentados (“*Ciao alberi sfiniti, ciao / imbarazzati tristi alberi / con corpi piccoli appesi. [...]*”; “*Ciao animali sbigottiti. Dolore del mondo / ciao. Animali macellati*”) e para, entre outras entidades, a terra, mãe adorada que se enraivece diante de tanta ignorância e violência (“*Ciao terra — ti sento rabbrivire —*”).

Nesse monólogo¹⁴⁹, portanto, os elementos do mundo são captados e, por mais que seja exibido um conhecimento sobre eles — que, aliás, desencadeia tonalidades progressivamente mais críticas —, é possível perceber um olhar análogo àquele do

¹⁴⁸ “Ogni poesia implora un respiro che la dica. Essere detta. Detta per bene in sua ritmica e melodia e timbrica e interni silenzi” (Gualtieri, 2022).

¹⁴⁹ A análise detalhada do monólogo foi desenvolvida no capítulo anterior.

menininho, que contempla cada detalhe ao seu redor. Esse olhar, entretanto, torna-se mais evidente em “Voce fuori campo”, excerto no qual, mais do que observar os componentes de seu entorno, o eu poético procura defini-los, fazendo perguntas que remetem à curiosidade infantil:

VOCE FUORI CAMPO

Che cosa è l'ira?
Esercito senza comandante

Che cos è l'acqua?
Pensa l'acqua come
intelligenza. Voce che dice apri,
cresci, effatà, porta frutto.
[...]
(Gualtieri, 2014)

A essas duas primeiras estrofes seguem-se outras onze, que também começam com questionamentos: “*Che cosa è il vento?*”; “*Che cosa è la città?*”; “*Che cosa è il seme?*”; “*Cosa sono gli alberi?*”; “*Che cosa è la notte?*”; “*E il sole? che cosa è?*”; “*Che cosa è la terra?*”; “*Che cosa è il fuoco?*”; “*Che cosa è la poesia?*”; “*Che cosa è l'Amore?*”; “*La parola amore, chi l'ha inventata?*” (Gualtieri, 2014). Em todas essas interrogativas, atestamos um desejo de saber, uma inquietação que, segundo a visão pascoliana do menininho, nutre a poesia. Em *Voci di tenebra azzurra* (2014), então, Gualtieri não só retoma as vozes de “La mia sera”, mas também a forma como Pascoli encara o fazer poético: não como simples inspiração, como sugere a crítica idealista¹⁵⁰, mas, principalmente, como descoberta e construção.

Sob essa perspectiva, acolher o poético requer aceitar o inesperado, render-se a uma posição de descontrole que exorta a seguir passos mais uma vez sinalizados pela poeta de Cesena: abandonar inteligência calculante, esvaziar-se e

Estar com cada verso — penetrar em seu esplendor intrínseco. Aquilo que é depois — é aventura de depois. Aproveitar cada, cada verso. Na sorte das potentes palavras, corpo a corpo com cada onda-palavra, cada faca-palavra, pólvora pírca — palavra. Bálsamo palavra. Viático palavra (Gualtieri, 2022, tradução nossa).¹⁵¹

¹⁵⁰ Desenvolvida principalmente entre o final do século XIX e o início do século XX, com raízes no Idealismo Alemão, essa abordagem teórico-filosófica da arte — que a compreende como expressão do espírito — tem como grande representante, na Itália, o crítico Benedetto Croce.

¹⁵¹ “Stare con ogni verso — penetrare in suo splendore intrinseco. Ciò che è dopo — è avventura di dopo. Godere di ogni, ogni verso. Nel fortunale delle potenti parole, corpo a corpo con ogni onda-parola, ogni coltello-parola, polvere pírca-parola. Balsamo parola. Viatico parola” (Gualtieri, 2022).

Experienciar cada enunciado, abdicando a racionalidade e um domínio excessivo da língua, permitiria o vazio inerente àquela condição de *escancarado*, o acidente poemático que se cumpre quando “se para de apanhar a palavra e, ao invés disso, se é apanhado pela palavra” (Gualtieri, 2017, p. 188). Na qualidade desse tipo de acontecimento, a poesia se liga, então, ao imprevisível, desvinculando-se de um império do significado, que a obriga a apontar para percursos específicos. Nela, além de sentidos deslizantes e por vir, circulam outras categorias de saber e não saber, inclusive aquelas que ultrapassam a palavra e são mediadas pela dimensão vocal.

No que diz respeito a essa dinâmica, interessa-nos sublinhar, em relação às últimas estrofes apresentadas, a concepção de água do sujeito poético galtieriano: uma inteligência, voz que nos convida a agir no mundo. Essa definição acaba reforçando a ótica de que a inteligência não tem necessariamente a ver com a produção de ideias, podendo estar relacionada à produção de presença que se dá na e pela voz. Sob esse prisma, a próxima seção se dedica a tecer outras considerações sobre a voz e sobre os efeitos de presença que ela pode produzir.

5.3. TEMOS FOME DE QUÊ?

A fim de tecer outras considerações sobre a voz e sobre o modo como ela produz presença, recapitulamos a noção gumbrechtiana de que o termo “presença” “refere-se a uma relação espacial com o mundo e seus objetos” (Gumbrecht, 2010, p. 13). Essa relação é estabelecida por meio da voz a partir do fato já apresentado no segundo capítulo de que o presente sonoro se projeta no espaço e, além disso, abre um espaço próprio, ligado à sua ressonância. Dessa maneira, quando um poema é vocalizado, o tempo de sua declamação inaugura um lugar de partilha, no qual o público à escuta é invadido pelo território que a oralidade molda. Nesse sentido, faz-se pertinente retomar que, para Nancy (2013), “escutar significa entrar nessa espacialidade pela qual, ao mesmo tempo, eu sou penetrado [...]” (Nancy, 2013, p. 167). Dessa forma, o *presente* sonoro nos conduz a uma equivalente *presença*, a um modo de estar no mundo consciente e vigilante, que nos proporciona “aproveitar cada, cada verso” (Gualtieri, 2022).

Conforme Gumbrecht, um estado perfeito de presença está realmente associado à “intensidade de querer ser e de estar ali, sem quaisquer efeitos de distância” (Gumbrecht, 2010, p. 169), o que, no campo da poesia, leva-nos a estar “corpo a corpo” com as palavras, a “habitar a linguagem”, como diz Zumthor (2018) a respeito da voz. Esta, segundo o crítico

literário, “dirigindo-se a mim, exige de mim uma atenção que se torna meu lugar, pelo tempo dessa escuta” (p. 84). O desenvolvimento dessa atenção, por sua vez, requer um afinamento das vias perceptivas, muito atrelado, de acordo com Souza (2024), às exortações do saber oriental e ameríndio.

As explanações do professor no *VII Seminário Brasileiro de Poéticas Orais: cultura é memória e memória é cultura* partiram de experiências vivenciadas no contato com povos da etnia Huni Kuin, os quais alimentam rituais em que cantos contribuem para a “miração”, isto é, para uma espécie de viagem a outras dimensões.¹⁵² Ao reportar esse cenário, o pesquisador ressalta que só a atenção aos cantos basta, não é preciso saber a sua língua, o que salientamos aqui por estar muito relacionado à construção das poéticas de Pascoli e Gualtieri. Nestas, como discorreremos, as palavras não precisam, necessariamente, ser captadas por nuances de sentido, mas, de todo modo, devem ser ouvidas em suas tonalidades rítmicas. Logo, reconhecer uma conexão entre as obras desses autores exige a verificação de uma crença no sonoro que, embora se manifeste por caminhos nem sempre compatíveis, mostra-se relevante com pesos afins.

Ambos os escritores italianos encontram maneiras de habitar a linguagem por meio do som, da voz, cedendo a uma entrega singular na qual, entretanto, falta confiança:

Tem-se pouca confiança nesse rito do dizer e do escutar, rito em que a terra vem e se lava, em que animais invisíveis de eras longínquas, de mundos longínquos, debruçam-se, com focinhos com pernas, convocados pela potência delicada e geradora do verso. Espectros de árvores e de potente relva. Águas inteligentíssimas. Cumes sobre os quais brilham fogos antigos. Anjos. Caros mortos. Que nos amaram. De seu desconhecido não ser, debruçam-se no banquete das palavras. O tudo, tudo vem beber nesta fonte sonora, tudo é abraçado (Gualtieri, 2022, tradução nossa).¹⁵³

Nesse trecho de *L'incanto fonico*, Gualtieri enfatiza o que os ritos do dizer e do escutar ensejam, mesmo sendo tão descredibilizados no âmago da cultura ocidental moderna. Possibilitam-nos, por exemplo, uma situação de comunhão com tudo o que existe — com a terra, com os animais, com os mortos —, uma conjuntura reivindicada em diversos poemas da autora e, inclusive, em *Voci di tenebra azzurra* (2014). Ao conversar com as vozes aludidas pelo título dessa obra, o sujeito do poema-peça concorda que todas as vidas existem em união,

¹⁵² Cf. POLARI, Alex. *A miração*. [S. l.]: Casa de Cura Ris, [20--]. Disponível em: <https://www.casadecuraris.com.br/novo/ritual/a-miracao/>. Acesso em: 1 ago. 2025.

¹⁵³ “Si ha poca fiducia in questo rito del dire e dell’ascoltare, rito in cui la terra viene e si lava. Animali invisibili da ere lontane da mondi lontani si affacciano, con musi con zampe, convocati dalla potenza delicata e generante del verso. Spettri di alberi e di potente erba. Acque intelligentissime. Vette su cui brillano fuochi antichi. Angeli. Cari morti. Che ci hanno amati. Dal loro sconosciuto non essere si affacciano al banchetto delle parole. Il tutto tutto viene a bere a questa fonte sonora, tutto viene abbracciato” (Gualtieri, 2022).

que todos os seres seguem juntos: “*Tutti insieme andiamo, come unico petto / alla corrente. Unica falcata*” (Gualtieri, 2014).

Logo após essa declaração, porém, uma quebra na harmonia aparentemente construída é anunciada pela conjunção adversativa “mas”: “*Ma guardate la specie: è a capo chino ora. / Internamente piena di una oscurità che si ammassa in lei*” (*Ibidem*, grifo nosso). Esse drástico quadro, onde estamos curvados e obscurecidos, tem a ver com a desordem de um contexto em que abandonamos a escuta, conforme indicado pelo seguinte trecho, já comentado: “*Ma adesso le genti mie / sono tutte in sbando. Chiedono / e nessuno sa ascoltare*”. Há, então, insuficiente confiança no rito do escutar, embora seja a sua associação com o rito do dizer aquilo que, segundo Gualtieri, permite o envolvimento de tudo no seio da poesia.

Alinhada às perspectivas da escritora italiana, “tentando chegar à palavra por outros meios que não o da desvocalização do pensamento” (p. 122), Luiza Romão (2022) elabora a significativa hipótese de que “a foné, enquanto [...] potência não decodificada pela racionalidade ocidental, talvez seja o lugar por excelência do acidente poemático” (*Ibidem*, p. 122). Coadunando com essas artistas, procuramos, neste capítulo, ressaltar, mormente, o aspecto sonoro a fim de propor, entre outras questões, a relevância da voz no campo da poesia. Não obstante essa relevância, verificamos que nuances vocais foram notadamente ignoradas pelo cânone filosófico e literário. Assim, cabe-nos explicar o seguinte alerta de Gualtieri: “privando-nos da vida oral da poesia ou frequentando-a pouco e sem a devida atenção, nós nos privamos de uma experiência fundamental, ousar pensar, colocada na raiz da nossa ascensão como espécie” (Gualtieri, 2022, tradução nossa).¹⁵⁴

Conquanto essa enunciação possa parecer exagerada, precisamos nos lembrar de que é por intermédio da voz que somos não apenas perpassados com mais intensidade pelas palavras — instrumentos que, certamente, participam de nossa construção enquanto humanidade — mas, inclusive, melhor conectados a outras criaturas, uma vez que, “a voz, que temos em comum com os animais mamíferos e os pássaros, se dá como anterior às diferenciações filogenéticas. Ela se situa entre o corpo e a palavra [...]” (Zumthor, 2018, p. 85). Essa conexão com outros seres, por seu lado, também embasa o desenvolvimento de nossa espécie em sua essência plural, atrelada à harmonia de toda a natureza. Dessa forma, ao entoarmos uma poesia, resgatamos a memória daquilo que nos constitui e que até mesmo nos origina. Nessa lógica, enfatizamos o que diz Cavarero (2011) sobre o fato de nossa primeira

¹⁵⁴ Privandoci della vita orale della poesia, o frequentandola così poco e senza la giusta cura, noi ci priviamo di un’esperienza fondamentale che io oso pensare collocata alla radice della nostra ascesa di specie (Gualtieri, 2022).

comunicação ser vocal, exteriorizando-se, no vagido do nascimento, como um apelo à outra voz.

Naquele instante, “ainda não há nada a comunicar, salvo a comunicação mesma em sua pura vocalidade. Acima de tudo, a voz significa, ela mesma, nada além de um vocábulo relacional que já está implícito” (Cavarero, 2011, p. 199). Assim, não remete a noções forçadas, produzidas, mas, simplesmente, a uma necessidade de contato com o outro. De igual modo, a escuta do som emitido rompe com a obrigatoriedade de se fixar um significado preciso, já que, consoante Nancy (2013), “estar à escuta é sempre estar na borda do sentido, ou em um sentido de borda e de extremidade, [...] cujo senso supõe-se encontrar na ressonância, e apenas nela se encontrar (p. 163).

Logo, o sonoro coloca a linguagem ininterruptamente disponível a acepções que estão sempre por vir. Esse processo se destaca na esfera da poesia, a qual, como potência do dizer, permite-nos tocar os itens lexicais até mesmo na fenda que faz deles um elemento “faca”, “onda”, movediço e receptivo a diversas possibilidades de reboar. Nos espaços das poéticas que, escritas ou ditas, se vinculam à modalidade oral de uso da língua, a materialidade desses vocábulos, bem como a realidade da voz que os profere, requer um esforço para se “captar ou para surpreender muito mais a sonoridade do que a mensagem” (Nancy, 2013, p. 162); em outros termos, exige que nos deixemos habitar pelos ecos das palavras.

O entranhar-se delas em nosso corpo tem a ver, aliás, com a noção derridiana de poema, a qual, conforme já elucidado, diz respeito a uma espécie de ditado que nos atravessa, penetra as camadas da memória e enfim se entrega à semelhança de uma oração (Romão, 2022). Com efeito, o fascínio produzido pelo texto poético é reforçado por sua memorização — como acontece em *Voci di tenebra azzurra* (2014) —, uma vez que “entre não saber a poesia de cabeça e sabê-la” existe “um salto, enigmático disparo. Passagem quase de um hemisfério a outro hemisfério cerebral. Do campo da razão ao campo largo do canto” (Gualtieri, 2022, tradução nossa).¹⁵⁵

Podemos dizer que esse fascínio também é reforçado pelo sonoro, o qual, de acordo com Nancy (2013), alarga as formas que traz consigo. Assim sendo, através dele, poéticas que valorizam as nuances da oralidade tornam-se especialmente envolventes, entrando-nos não apenas pelos olhos — no caso de poesias escritas —, mas também pelos ouvidos. Vale realçar, nessa ótica, que o som estabelece um elo tanto com os espaços externos quanto com aqueles

¹⁵⁵ “Fra non sapere la poesia a memoria e saperla: un salto, enigmatico scatto. Passaggio quasi da un emisfero ad altro emisfero cerebrale. Dal campo della ragione al campo largo del canto” (Gualtieri, 2022).

internos aos sujeitos, fazendo-lhes sentir ressonâncias em/de cada órgão, cavidade e líquido (Storolli, 2009 *apud* Piccolo, 2013).

Desse modo, somos conclamados a uma atenção absoluta e descongestionada, a uma percepção até mesmo dos silêncios que nos permeiam e que, longe de representarem um vazio ou uma mera supressão acústica, correspondem, na verdade, ao plano virtual onde todas as sonoridades são possíveis.¹⁵⁶ Trata-se — como declara Romão (2022), mediante seus estudos de Anja Kanngieser (2011) — de uma força criativa que, integrada ao jogo da voz, torna-se significativa, e, enquanto lugar onde tudo pode acontecer, abre margem para o inesperado e se adequa à imprevisibilidade da instância performática.

Nessa instância, segundo a slammer já referida, “os contornos e as fronteiras da obra perdem sua exatidão” (Romão, 2022, p. 137) e, portanto, onde a performance se faz crucial, como no teatro, existe uma certa “movência”, para utilizarmos um termo de Zumthor.¹⁵⁷ No caso da poesia oral, por exemplo, não há uniformidade e homogeneidade de tempo e espaço, sendo esses elementos variáveis em suas representações.

Logo, ao circularem, oralmente, no campo cênico, os textos gualtierianos adquirem novas proporções, dilatando-se para significar não apenas por meio das palavras, mas, inclusive, por meio do som, da voz, dos objetos que compõem o cenário, dos esquemas de luz e sombra, das movimentações corporais dos atores e do contato com público. Dessa maneira, não existem limites para as composições que se apresentam no contexto dramático, e, de fato, conforme Gualtieri, “o teatro é aquele passo além pelo qual um texto deixa de ser literatura e se torna outra coisa” (Rimei, 2005 *apud* Bongiorno, 2009).¹⁵⁸

Haja vista a complexidade das discussões que elucubram sobre a natureza do teatro, não discutiremos, neste trabalho, a medida em que ele se confunde com o literário, integrando-o ou não. De todo modo, pareceu-nos relevante expor a citação acima porque, a partir dela, conseguimos, novamente, entrever o fato de que o círculo dramaturgico guia as palavras rumo a outras dimensões viáveis. Acessá-las, a nosso ver, seria factível sobretudo por intermédio do sonoro, “como se fosse no curto-circuito do dizer [...] que o teatro, mas também poesia, descobrissem a sua fonte primária” (Bongiorno, 2009, tradução nossa).¹⁵⁹ Ambos

¹⁵⁶ Essa noção acerca do silêncio também foi explanada por Terra, em suas pesquisas sobre a obra de John Cage. Cf. TERRA, Vera. *Acaso e aleatório na música: um estudo da indeterminação nas poéticas de Cage e Boulez*. São Paulo: EDUC, 2000.

¹⁵⁷ Com este termo, o crítico literário suíço designa a instabilidade radical do poema. Cf. ZUMTHOR, Paul. *Introdução à poesia oral*. Tradução de Jerusa Pires Ferreira, Maria Lúcia Diniz Pochat e Maria Inês de Almeida. São Paulo: Editora Hucitec, 1997.

¹⁵⁸ “il teatro è quel passo in più per cui un testo smette di essere letteratura e diventa qualcos’altro” (Rimei, 2005 *apud* Bongiorno, 2009).

¹⁵⁹ “come se fosse nel cortocircuito del dire, o nel suo misterioso passaggio dallo scritto all’orale, che il teatro, ma anche la poesia, discoprano la loro fonte primaria” (Bongiorno, 2009).

nascem, como vimos, na condição de eventos ligados a uma solicitação pela voz e, provavelmente considerando o negligenciamento desse aspecto, Gualtieri afirma: “Parece-me que seja cada vez mais necessário dar voz viva à poesia, difundi-la como se dá pão aos famintos, porque cada vez mais a desnutrição é psíquica e interior. Há espera” (Gualtieri, 2022, tradução nossa).¹⁶⁰

Em *Voci di tenebra azzurra*, a desnutrição referida também é apresentada, como fica evidente a partir do excerto a seguir, já citado: “*Precipita l’umano, dentro / una fame guasta / di roba che non nutre*” (grifo nosso). Nessa atmosfera de penúria, manifesta-se uma incompreensão quanto ao que vivemos, o que pode ser atestado, exemplificativamente, diante da passagem abaixo:

Dove siamo ora in questa mappa
fatti a pezzi, nell’assedio generale.
Da che parte pendiamo coi nostri anelli?
Per quale errore ci siamo meritati
la debolezza di ora? Per quale distrazione
o tradimento non siamo abbracciati
a tutti?
(Gualtieri, 2014)

Notamos, em face dessa passagem, que o delineamento do cenário no qual estamos inseridos, descrito como “um mapa despedaçado”, envolve separação, o fato de não nos abraçarmos, de não estarmos todos unidos. Vimos que, na peça de Gualtieri, a escuta é sugerida como um instrumento para a dissolução desse quadro e, mediante o excerto de *L’incanto fonico* exibido há pouco, também identificamos na voz uma ferramenta para que essa dissolução seja cumprida: é “cada vez mais necessário dar voz viva à poesia, difundi-la como se dá pão aos famintos”. Estamos famintos, desnutridos, mas temos fome de quê? Existe algo em falta, ou melhor, a impressão é de que tudo falta:

Tutto è lontano ora.
E **tutto manca**. In me — la straniera
torna a misurare la distanza,
**la differenza di tutto
dalla sostanza del cuore.**

Di cosa è fatto il cuore, vi chiedo,
se **tutto manca**, se **tutto ad esso manca**. Particelle aggregate
d’altro mondo, voi dite, fiorite d’altre stagioni
gonfiano la sua piena.
(Gualtieri, 2014)

¹⁶⁰ “Mi pare sia sempre più necessario dare voce viva alla poesia, diffonderla come si dà pane agli affamati, perché sempre più la denutrizione è psichica e interiore. C’è attesa” (Gualtieri, 2022).

A falta relatada é também expressa sob a forma de uma lacuna que nos distancia da “substância do coração”, substância que poderia estar relacionada à nossa condição emocional, à nossa capacidade de sentir o outro. Ao longo de toda a obra poética/teatral, essa capacidade é requisitada, uma vez que o diálogo estabelecido com as vozes de escuridão azul consiste em um meio para escutar essas vozes, para senti-las, para acolher a sua sabedoria. Esta, como versamos, não se trata de uma sabedoria que só pode ser assimilada caso traduzida em experiência lógica de significado, afinal as vozes *parecem* responder ao sujeito do poema-peça (“*le voci sembrano rispondere*”), expressando-se de uma maneira que, pouco convencional (“um pouco de lado, um pouco de cima”), apenas abre um escancarado, um vazio, um campo de contingências; isso porque as palavras que utilizam “são palavras que *se abrem*, que nos impulsionam a erguer o olhar, a alargá-lo até o outro, para sentir sua presença partícipe, a comum viagem no cosmo” (Gualtieri, 2014, tradução nossa).

Depreendemos, então, que esses vocábulos se abrem como feridas, e, nessa abertura, existe a ideia da fenda, do vácuo, de um lugar para a ressonância daquilo que é não apenas som, mas tampouco significado. Sob essa perspectiva, as vozes se aproximam da definição blanchoniana de literatura, já que parecem convergir com o que “não se verifica e não se justifica jamais diretamente, aquilo de que só nos aproximamos desviando-nos, que só se capta indo para além [...]”. No cerne desta dissertação, entendemos esse desvio mencionado por Blanchot como um afastamento necessário para a percepção dos ecos das palavras, de suas sonoridades, de seus pesos, e não do que as fazemos significar. Seria, a nosso ver, um deslocamento para ganhar espaço em relação à cadeia semântica na qual estão enraizados nossos pensamentos, um tipo de retirada para ganhar fôlego. Estamos cansados de sempre termos por objetivo fazer um pouco mais de sentido. E temos fome. Mas temos fome de quê?

Não temos fome de sentido, mas, certamente, conforme declara Gumbrecht (2010), temos fome de presença. Afirma o autor: “Aquilo de que, pelo contrário, sentimos falta no mundo tão saturado de sentido e, portanto, aquilo que se transforma num objeto principal de desejo [...] são fenômenos e impressões de presença” (Gumbrecht, 2010, p. 134). Com base nessa ótica, o professor alemão também frisa que

[...] Quanto mais perto estamos de cumprir os sonhos da onipresença e quanto mais definitiva parece ser a subsequente perda dos nossos corpos e da dimensão espacial da nossa existência, maior se torna a possibilidade de reacender o desejo que nos atrai para as coisas do mundo e nos envolve no espaço dele (Gumbrecht, 2010, p. 172).

Assim, hoje, com a predominância de uma cultura centrada no sujeito e na sua aptidão para dominar o universo ao seu redor por meio do intelecto e daquilo que este fabrica, acredita-se em uma presumida invencibilidade do indivíduo. Com as várias tecnologias, por exemplo, conseguimos ocupar (ao menos temos a impressão de que ocupamos) diversos espaços ao mesmo tempo e parecemos estar cada vez mais próximos de uma planejada onipresença. Entretanto, as capacidades que adquirimos na contemporaneidade não bastam para nos sentirmos completos, pois quanto mais nos envolvemos em objetos construídos para gerar a sensação de que tudo podemos penetrar, menos penetramos a nossa realidade imediata e, por isso, sustentamos um desejo de presença.

Esta, de acordo com Gumbrecht, tem a ver com o corpo, com os impactos por ele exercidos em outros corpos e com as sensações advindas de tais impactos. Sob esse ângulo, é possível argumentar que, com uma aposta na substância fônica das palavras, e não necessariamente nos significados que lhes são conferidos, tanto Pascoli quanto Gualtieri apontam, em suas obras, para uma produção de presença. A ênfase em uma materialidade sonora implica ouvido e, logo, corpo, o qual, por sua vez, também é reclamado pelas vozes que se reverberam nas poéticas de que estamos tratando.

Para acolhê-las em sua concretude, somos convidados ao que Nancy designa por “estender a orelha filosófica”, isto é, somos convidados a direcionar nossa atenção para aquilo que “sempre em menor medida solicitou ou representou o saber filosófico do que isso que se apresenta à vista – forma, ideia, quadro, representação, aspecto, fenômeno, composição –, e que se eleva sobretudo no acento, no tom, no timbre, na ressonância e no ruído” (Nancy, 2013, p. 161).

Pertinente se faz observar que somos chamados a “estender” a orelha, o que pressupõe não abandonar o que já abarca: a ideia, a representação. De fato, o que propusemos, em nossa pesquisa, não foi deixar de lado um interesse pela interpretação dos poemas analisados, até porque interpretá-los é um dos caminhos de que dispomos para analisá-los. O que buscamos evidenciar, contudo, é que interpretá-los não é a única via para a análise, já que, por vezes, efeitos de presença parecem estar mais salientes do que efeitos de sentido. Essa é, afinal, uma das especificidades da experiência estética: a oscilação que promove entre tais efeitos, os quais, porém, nem sempre assumem o mesmo grau de importância em uma obra de arte. Desse modo, convém direcionar-lhes uma concentração relativamente distinta, visto que parece não ser factível ampreendê-los igualmente. A fim de exemplificar essa incontornável distribuição de foco entre os itens assimiláveis, Gumbrecht (2010) explana:

quem tenta captar a complexidade semântica que faz tão melancólicas as letras do tango privar-se-á do prazer completo que pode surgir da fusão dos movimentos do tango com o seu corpo. [...] enquanto dançam, mesmo os mais perfeitos bailarinos não conseguem captar a complexidade semântica das letras do tango (Gumbrecht, 2010, p. 138).

Em vista desse comentário, defendemos que, assim como na esfera formada pelas letras e pelas danças do tango, também no âmbito da poesia a intenção de desvendar e de elaborar significados nos tolhe o prazer completo de experimentar o que, em sua construção, existe para além de um regime estético da semântica: os espaços em branco na página, os díspares tamanhos das letras, as (ir)regularidades na disposição dos versos, os balanços induzidos pelos diferentes acentos das sílabas métricas, e, no caso da poesia oral, os gestos e as expressões do enunciador, os timbres da voz, as velocidades empregadas na pronúncia dos termos etc. Contemplar todos esses elementos é, decerto, o que nos faculta realmente saborear um poema, o qual, para Gumbrecht (2010), nos confronta com uma tarefa que gera os seguintes questionamentos: “[...] Será que o processo pelo qual o poema fala só deve ser conduzido por uma intenção de sentido? Não existe ao mesmo tempo uma verdade na sua performance?” (Gumbrecht, 2010, p. 89).

O desassossego que a experiência estética nos incute se relaciona, justamente, com essa tensão entre o significado — entre aquilo que torna as coisas culturalmente específicas — e o que, por vezes, escapa a essa especificidade, afastando-se de determinações históricas e sociais do mundo cotidiano. Com efeito, a experiência a que nos referimos oportuniza “sensações de intensidade” não testemunhadas nesse mundo, e, segundo Gumbrecht, “essa é a razão por que, vista de uma perspectiva histórica ou sociológica, a experiência estética pode funcionar como sintoma das necessidades e dos desejos pré-conscientes que existem em determinadas sociedades” (Gumbrecht, 2010, p. 128).

Levando em conta esse apontamento e o que desenvolvemos até agora sobre *Voci di tenebra azzurra*, podemos obtemperar que, promovendo um apelo às nossas faculdades gerais por meio da palavra vocalizada e de uma disponibilidade à escuta das vozes de “La mia sera”, essa obra parece realmente corresponder a desejos pré-conscientes do universo ocidental moderno, assolado por “um processo gradual de abandono e esquecimento da presença” (Gumbrecht, 2010, p. 15).

A peça de Gualtieri, retomando as nuances de presença verificadas na obra pascoliana — associadas ao misticismo e à importância dos efeitos produzidos pela materialidade fônica das palavras e dos versos —, amplia tais nuances por intermédio do teatro e da situação de oralidade pura inerente às suas performances. Ao insistir em perfazer suas composições em

uma conjuntura teatral e performática, essa autora certamente almeja que nós, interlocutores de sua poesia, sejamos afetados por um impacto que está longe de ser exclusivamente racional, até porque

[...] manifestações orais de uma poesia destinada a uma produção oral, mesmo quando ligada ao texto escrito, implica uma primazia do ritmo sobre o sentido, da ação sobre a representação, da atitude sobre o conceito, tendem a uma identificação da poesia e da dança (Zumthor, 1997).

Assim, a poesia de Gualtieri, destinada a uma produção oral, mira efeitos de presença, e não de sentido. A voz de suas composições, assim como a voz da poeta/atriz que as compartilha, encontra-se no campo medial entre som e significado, não sendo uma ressonância qualquer, mas a indicação de um “querer-dizer”. Essa vontade de falar está, enfim, ligada ao vazio, ao que sem estruturar um discursos fixos, abre-se a um tipo de conhecimento que não é acúmulo de conteúdos, mas uma esfera de possibilidades.

Adotando essa ótica, Gualtieri se coloca próxima ao Oriente, “que não concebe o conhecimento como a aquisição de novas informações, mas antes como o aperfeiçoamento dos canais perceptivos” (Gualtieri, 2012, p. 53). Sob esse ponto de vista, a poeta de Cesena associa sua concepção de saber tanto com a ideia daumalniana de que “é poder e é prever” quanto com a visão da cultura hindu de que “é tornar-se e é transformar”, estabelecendo um contato emocional entre o ser humano e as leis universais (Gualtieri, 2012, p. 53).

Trata-se, no fim das contas, de um saber que se constrói na e pela alteridade, sem estar definido, porém sempre aberto ao que o impacto da presença alheia pode desencadear. A importância do apelo ao outro desvela-se inclusive na escolha da fala vocalizada, que o convoca para diálogo. De acordo com Cavarero (2011), o poder dessa fala está mesmo ligado ao acolhimento do que transcende, pois, assim como “o preço da eliminação do caráter físico da voz é, em primeiro lugar, a eliminação do outro” (p. 65), a solicitação dessa matéria sonora cria condições para o acolhimento desse outro.

O desejo pela voz, nesse caso, escancara uma sede pelo corpo, pela “coisidade” do mundo, pelo que emerge de uma conexão com o espaço ao redor. Manifestando esse desejo, a poética gualtieriana funda-se em uma cultura de presença, na qual “os seres humanos querem relacionar-se com a cosmologia envolvente” e o fazem “por meio da inscrição de si mesmos, ou seja, de seus próprios corpos, nos ritmos dessa cosmologia” (Gumbrecht, 2010, p. 109). Como uma dança, essa poética não é senão isto: uma busca pelo movimento, pela relação, pelo balanço sonoro que dilui fronteiras entre o sujeito lírico e o campo de sua reverberação.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Feito este longo percurso, chegamos às considerações finais desta dissertação, que, voltada para a sondagem dos possíveis diálogos entre as obras poéticas de Giovanni Pascoli e Mariangela Gualtieri, propôs diferentes eixos de relação entre essas produções. Tomando como referência central a peça *Voci di tenebra azzurra* (2014), a pesquisa também recorreu a outras composições para abordar temas que perpassam os trabalhos de ambos os escritores, como negatividade, vazio, escuta, voz, som e presença.

Como vimos, os dois poetas romagnoli exploram a potência do *não* que marca a linguagem, admitindo sua capacidade de instaurar um vazio que, por sua vez, constitui um espaço de descobertas, experimentações, ressonâncias e contingências. Ao final do século XIX, Pascoli já pressente a crise da linguagem que caracterizará as vanguardas do século XX, afastando-se do Positivismo e da lógica racional para urdir textos em que curiosidade infantil dita a poesia. É o menininho que tudo vê e cria o grande responsável, no poeta, por brincar com a palavra e com os sons que do mundo consegue apreender.

Nasce, à vista disso, uma linguagem originária, mais relacionada ao fascínio da criança do que à tentativa de produzir sentido; uma linguagem que, seja pelo dialeto, seja pelas onomatopeias, abdica-se da necessidade de culminar em significados imediatamente apreensíveis, dando lugar à quietude e ao mistério. Somados ao recolhimento, esses aspectos são entendidos pelo autor como fundamentais tanto para a poesia quanto para a religião (Pascoli, 1914), sendo aquela desta aproximada pela dimensão sagrada que envolve.

Como explica Enrico Testa, a poesia e a oração restam como as únicas práticas simbólicas de relação e diálogo com os mortos (Peterle; Santi, 2015), evidenciando uma função ritual que a fazem tangenciar o sagrado. Na obra pascoliana, essa função não poderia ser mais nítida, uma vez que o poema consiste na única alternativa encontrada pelo sujeito lírico para resgatar os seres defuntos que compõem. O trauma gerado por sua distância se esculpe no silêncio, naquilo que pode tornar audíveis as vozes recuperáveis pela memória.

Também em Gualtieri, esse silêncio configura ocasião de escuta, propiciando uma condição meditativa que muito se nutre de ensinamentos orientais. Nessa ocasião, em que impera a “la forza somma del non fare del non dire del non avere del non sapere”, o eu poético se cala para acolher o que vem do fora, como as vozes de escuridão azul.

Ao usarem modos de expressão que fogem ao convencional — até porque parecem advir de uma realidade outra —, essas vozes igualmente encorajam uma linguagem nascente: interagindo com elas, o sujeito do poema-peça percebe que as deve colher não como quem

conhece o seu significado, mas como quem cede a um movimento da alma para buscar representá-las (Agamben, 2014). Assim, esse sujeito não as esclarece, mas explora a função estética da literatura para preservá-las no enigma. Para isso, usa palavras que abrem, quem nascem, a todo instante, na tentativa de simbolizar o mistério trazido pela amálgama vocal.

Os sons que dela provém não se dirigem, portanto, a uma produção de sentido, mas à produção de presença que se dá pelo envolvimento dos sentidos físicos na dinâmica de captação e de projeção dessas vozes. O corpo do ser andrógino é ativado pela audição e pela fala, mobilizando os sistemas respiratório e fonador, bem como a língua, os lábios e outros articuladores, para impactar os corpos de quem assiste à peça. Estes, por sua vez, são despertados pela visão e também pela audição, integrando a teia de apelos sensoriais construída nas ressonâncias do vazio.

Vazio: ao priorizarem uma linguagem estética, e não pragmática — abrindo o signo linguístico, ao invés de fechá-lo —, as vozes de escuridão azul ecoam no silêncio. Nele, não comunicam ideias, mas “a comunicação mesma em sua pura vocalidade” (Cavarero, 2011, p. 199), um vocálico relacional que “convoca a presença de outre para o diálogo” (Romão, 2022, p. 118). Nesse gesto, alheiam-se ao campo da razão e orientam-se para o “campo largo do canto” (Gualtieri, 2022).

As vozes talvez nada digam, porém cantam: como aquela bela imagem da “cantilena fúnebre” obstinada a sobreviver mais do que qualquer moribundo (Franzin, 2017), essas vozes resistem e novamente ecoam na peça da poeta de Cesena. Nesse texto, porém, fazem um novo convite: se, em “La mia sera” (1900) cantavam “Dormi!”, é quase como se, na composição de 2014, cantassem “Acorda!”. Em ambos os casos, todavia, dedicam-se ao acolhimento — seja do eu poético, seja de toda a humanidade — e apontam caminhos para a dissolução das chagas vividas.

No poema de *Canti*, o sofrimento pode ser esmaecido no contato com os mortos que fazem parte do sujeito lírico: o adormecimento é uma alternativa para acessar a esfera transcendente em que eles se encontram. Em *Voci di tenebra azzurra*, por outro lado, a dor pode ser transformada em beleza, caso os seres humanos enfim compreendam a urgência de estarem juntos — entre si e com outros seres — para conseguirem proteger a própria espécie. Perdida, resta a essa espécie uma entrega à alteridade que lhe é inerente — “uma marca de alteridade ficará para sempre em nós” (Coccia, 2020, p. 52-52).

Talvez seja essa alteridade, enfim, o grande ponto de intersecção entre as obras de Pascoli e Gualtieri. Mesmo agora, nas considerações finais, continuamos a pergunta de como essas obras se tangenciam: por estarem entre som e sentido, priorizando a magia daquele, em

detrimento da lógica? Pelo fato de, entre som e sentido, ocuparem um entrelugar, uma negatividade ou, para sermos fiéis aos nossos termos, o vazio? Pelo fato de esse vazio, que não é preenchido por significado, haver o silêncio (do trauma ou da meditação)? Pelo fato de esse silêncio instigar a escuta e permitir que sejam ouvidas as vozes de escuridão azul? Mas, afinal, não seriam essas vozes apenas uma metáfora do desejo de estar com o outro?

Diante de todos esses questionamentos, talvez seja mesmo a alteridade o melhor caminho para pensar a dialética relacional entre as produções pascolianas e gualtierianas. O desejo do outro começa logo pelo desejo de retomar as vozes que ressoam na tessitura poética alheia, lugares amados aos quais se retorna “para se reconhecer, para repousar, para se incendiar” (Gualtieri, 2017, p. 186). Essas vozes, por sua vez, indicam outras vias de hospitalidade caras aos escritores, ligadas à importância do estar junto com a natureza, especialmente em Gualtieri, e junto com os mortos, especialmente em Pascoli.

Tanto nas composições de um quanto nas composições do outro, insinua-se uma consciência de que:

É o sopro de um outro que se prolonga no nosso, o sangue de um outro que circula em nossas veias, é o DNA que um outro nos deu que esculpe e cinzela nosso corpo. Se nossa vida começa bem antes do nosso nascimento, ela termina bem depois da nossa morte. Nosso sopro não vai esgotar-se em nosso cadáver: vai alimentar todos aqueles que encontrarem nele uma ceia para celebrar (Coccia, 2020, p. 14).

Extraído do livro *Metamorfoses* (2020), de Emanuele Coccia, esse trecho exprime a sensibilidade cosmológica que caracteriza a visão do filósofo. Coadunando com a perspectiva ameríndia do multinaturalismo — segundo a qual todos os seres compartilham uma mesma vida, diferindo-se apenas na corporalidade —, o pensador italiano defende que todas as formas vitais são intercambiáveis. Trazemos à tona essa ótica porque se relaciona diretamente com a poética gualtieriana, que, por sua vez, ressalta a urgência de nos identificarmos como “*unico petto / alla corrente unica falcata*” (Gualtieri, 2015, p. 132). Nesse sentido, a ideia de mesmo sopro e de um mesmo sangue tem como correspondente, em sua poética, a valorização de uma continuidade entre o humano e o não-humano, a qual, aliás, insere sua poética no seio das culturas de presença.

Nestas, segundo Gumbrecht (2010), os indivíduos “consideram que seus corpos fazem parte de uma cosmologia (ou de uma criação divina)” (p. 106-107) e querem se relacionar com ela “por meio da inscrição de si mesmos, ou seja, de seus próprios corpos, nos ritmos dessa cosmologia” (p. 109). Na arte de Gualtieri, essa inscrição de si ocorre no âmbito da palavra falada, da performance que expõe o corpo da poeta-atriz e lança a voz “em ampla

semeadura” (Gualtieri, 2022). É assim que o sopro coletivo não se esgota na individualidade, alimentando “todos aqueles que encontrarem nele uma ceia para celebrar” (Coccia, 2020, p. 14).

Por mais que Pascoli esteja muito distante dessa sensibilidade cosmológica de Coccia e Gualtieri — amplamente discutida nos recentes debates filosóficos —, manifesta, nas camadas subterrâneas de sua obra, uma fé de que o eu não pode ser senão com os outros. O sujeito de seus poemas encontra uma ceia para celebrar justamente no sopro que emana de cadáveres sem neles se encerrar, perpassando o eu lírico que se compõe desses defuntos. Em razão dessa natureza plural, a ceia não deixa de ser servida — a poesia e os seres que nela se colocam insistem em pôr a mesa:

Diziam para ela: – Menina!
nunca deixes colocada,
desde a noite até a matina,
mas a mantenha guardada,
a toalha branca, ao findar,
sem demora, do jantar!
Atenta, chegam os mortos!
os tristes, pálidos mortos!

Entram, arfantes, calados.
Como nunca fadigando!
E detêm-se ali sentados
de noite em torno do branco
de noite em torno do branco.
Esperam lá que amanheça,
por entre as mãos a cabeça,
sem que ali se escute nada,
sob a lanterna apagada –

Já está grande a menina;
e mantém a casa agora:
a cozinha em sua rotina,
deixa tudo como outrora.
Pensa em tudo, hábil e presta
mas a mesa posta resta.
Deixa que venham os mortos,
os bons, os míseros mortos.
(Pascoli, 2006, p. 179-180)¹⁶¹

Neste poema, como explica Patricia Peterle (2020), em suas reflexões sobre a tradução, a crença popular romagnola de que a mesa deve ser tirada para que os mortos — os quais se deve afastar — não sejam atraídos pelas migalhas de pão e retornem é contrariada pela figura de uma menina. Ignorando os conselhos que recebe e a tradição de sua comunidade, essa jovem opta por manter a mesa posta, preservando esse espaço que é, por

¹⁶¹ Tradução de Peterle (2020, p. 187-188).

excelência, “de partilha, de convívio e de comunhão” (Peterle, 2020, p. 191). Os seres defuntos, descritos como “tristes”, “pálidos”, “arfantes”, “calados” e míseros, aos poucos ganham outro aspecto no lugar de intimidade conservado pela mocinha, que no silêncio de sua casa os deixa estar. Em seu gesto de tornar os “ausentes” presentes, a obra pascoliana mais uma vez afirma a sua inserção em uma cultura de presença, que, como vimos, também envolve a poética de Gualtieri.

Como uma menina-mulher que, de igual modo, teima em pôr a mesa, a poeta de Cesena continua o gesto de Pascoli, consentindo agora que o próprio escritor de San Mauro venha entre os seus mortos. Neles, “que fazem da morte um lugar habitado” (Gualtieri, 2015, p. 117, tradução nossa), a artista encontra vozes que reúne com as de poetas ainda vivos para construir a história de recorrências inerente à sua escritura — para fazer desta uma restituição de amor (Valduga, 2018). Assim, Gualtieri canaliza essas vozes em uma poesia-canto, que clama por uma comunidade à escuta.

Pascoli, por sua vez, não deixa de cantar: os ritmos bárbaros dos grilos, do mundo greco-latino e da cultura popular da Romagna promovem a união da poesia e da música, que, num só tempo, eram uma única coisa (Pascoli, 2002). Encarnando um cego aedo que tem como alternativa o canto, conforme sinaliza a etimologia da palavra — deriva do verbo grego ᾄδω / aeidō, que significa “cantar” —, o escritor explora os sons da palavra e da natureza para evocar aqueles que já se foram em uma espécie de ritual. Como Orfeu, usa de sua melodia para resgatá-los, mas se vê na tentativa de recuperar o que, senão pelos símbolos e pela palavra enquanto som (Muñoz, 2004, p. 131), mostra-se irrecuperável.

Mas Eurídice não está perdida para sempre: qual aqueles que acreditavam “no poder da palavra e muito mais na eficácia do som dessas palavras do que em seu significado” (Valéry, 1991, p. 214), Pascoli aposta no erotismo da língua para dilatar a sensorialidade do corpo, alargando-o de modo que perpetue a escuta do que a memória se recusa a abandonar. Em Gualtieri, essa memória vem de cor, como uma oração que traz o outro de volta à vida para, enfim, devorá-lo:

Figura 4 — *O impossível*
(escultura em bronze).

Fonte: Martins, 1945.



Em sua obra, o erotismo não só está vinculado ao pleno uso dos sentidos físicos para a vocalização da palavra, mas, inclusive, ao desejo de digerir o outro. Na escultura *O Impossível* (1945), de Maria Martins, essa ideia se torna visualmente palpável: entre os dois corpos representados — que podem ser animais ou vegetais —, parece haver um anseio pela absorção alheia, a qual, contudo, não se concretiza. Por mais que tentem se tocar, esses corpos permanecem separados por um vazio, responsável por suspender a fusão aspirada na tensão erótica do desejo. Oriunda, portanto, desse vazio, a tensão faz dele mecanismo para a potência da criação artística, como acontece nas poéticas de Pascoli e Gualtieri.

Na lacuna do estar entre som e sentido, as palavras desses poetas restam como contingências, “na experiência amorosa como vontade de saber” (Agamben, 2006) e de ser com o outro. Em *Voci di tenebra azzurra* (2014), o ápice dessa vontade se manifesta quando, no imo da paixão de trazer à ressonância as vozes de “La mia sera” (1900), a poeta de Cesena busca agarrá-las, deparando-se, no entanto, com a sua metamorfose. No êxtase literário da apropriação e da desapropriação, as vozes se transformam, e, no loureiro da peça gualtieriana, a poesia continua...

Figura 5 — *Apollo e Dafne* (escultura em mármore).



Fonte: Bernini, 1622-1625.

REFERÊNCIAS

- ABES, Gilles Jean. Tradução, autoria e original: potências do rizoma. *Revista da Anpoll*, [s. l.], v. 1, n. 44, p. 25-40, 2018.
- ADORNO, Theodor W. Crítica cultural e sociedade. In: ADORNO, Theodor W. *Prisma*. Tradução de Donaldson Garschagen e Maria Helena R. G. Martins. São Paulo: Ática, 1995. p. 11–30.
- ADORNO, Theodor W. *Teoria estética*. Tradução de E. de Angelis. Torino: Einaudi, 1977.
- AGAMBEN, Giorgio. *A linguagem e a morte: um seminário sobre o lugar da negatividade*. Tradução de Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.
- AGAMBEN, Giorgio. *Categorias italianas*. Tradução de Vinicius Nicastro Honesko e Carlos Eduardo Schmidt Capela. Florianópolis: Editora da UFSC, 2014.
- AGAMBEN, Giorgio. *Estâncias: a palavra e o fantasma na cultura ocidental*. Tradução de Selvino Assmann. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012. Disponível em: [https://topofilosofia.net/pesquisa/psicanalise/PDFs_Topologia/Agamben/Giorgio%20Agamben-Est%20ncias%20-%20A%20palavra%20e%20o%20fantasma%20na%20cultura%20ocidental-Editora%20UFMG%20\(2012\).pdf](https://topofilosofia.net/pesquisa/psicanalise/PDFs_Topologia/Agamben/Giorgio%20Agamben-Est%20ncias%20-%20A%20palavra%20e%20o%20fantasma%20na%20cultura%20ocidental-Editora%20UFMG%20(2012).pdf). Acesso em: 28 jul. 2025.
- AGAMBEN, Giorgio. *Homo sacer: o poder soberano e a vida nua*. Tradução de Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.
- AGAMBEN, Giorgio. Notas sobre o gesto. Tradução de Vinicius Nicastro Honesko. *Artefilosofia*, Ouro Preto, v. 3, n. 4, p. 9-14, jan. 2008.
- AGAMBEN, Giorgio. *O fogo e o relato*. Tradução de Patricia Peterle e Andrea Santurbano. São Paulo: Boitempo, 2018.
- AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. Tradução e apresentação de Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007.
- ALIGHIERI, Dante. *A divina comédia*. Edição bilingue. Tradução e notas de Italo Eugenio Mauro. São Paulo: Editora 34, 2022.
- ALVES, Cláudia; DORNELLES, Nirvana; LOSSO, Simone Maria; NETTO, Geraldo; OLIVEIRA, Luciano. Mariangela Gualtieri e a tradução do poema “A esta hora da noite”. *Marcas Páginas: um blog sobre estudos literários*. [S. l.], 1 set. 2021. Disponível em: <https://www.blogs.unicamp.br/marcapaginas/2021/09/01/mariangela-gualtieri-e-a-traducao-do-poema-a-esta-hora-da-noite/>. Acesso em: 30 jul. 2025.
- ARAÚJO, Alcione. Dramaturgia, educação e cidadania. *Leituras compartilhadas*, Rio de Janeiro, ano 5, fascículo especial, p. 43-46, 2009.
- BÀRBERI SQUAROTTI, Giorgio. *Simboli e strutture della poesia del Pascoli*. Messina-Firenze: D’Anna, 1966.

BARCHIESI, Alessandro. Alguns pontos em um mapa de naufrágios. *In*: PRATA, Patricia; VASCONCELLOS, Paulo. (org.) *Sobre intertextualidade na literatura latina: textos fundamentais*. São Paulo: Editora Unifesp, 2019. p. 119-140.

BARTHES, Roland. *A aula*. Tradução e posfácio de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 2013.

BASEI, Matilde. “I miei versi, più che letti, sono fatti per essere cantati”: Giovanni Pascoli e la musica vocale da camera di Guido Alberto Fano. *Quaderni Veneti*, v. 5, n. 1, p. 69-84. jun. 2016. Disponível em: <https://phaidra.cab.unipd.it/api/object/o:499980/diss/Content/get>. Acesso em: 02 jul. 2024.

BELLEI, Júlia; SANTI, Elena. Poesia e tradução como vias de encontro: a escuta do outro que se faz ressoar. *In*: CECHINEL, Fernanda Moro; MAFFIA, Gesualdo; GASPARI, Silvana de (org.). *O Brasil encontra a literatura italiana: traduções, edições, percursos*. 1. ed. Campinas, SP: Pontes Editores, 2024. p. 113-130.

BELLEI, Júlia. Canti di Castelvecchio. *In*: *Dicionário bibliográfico da literatura italiana traduzida no Brasil* (DBLIT). [S. l.]: Universidade Federal de Santa Catarina, 2023. Disponível em: <https://dblit.ufsc.br/>. Acesso em: 02 jul. 2024.

BELLEI, Júlia. Myricae. *In*: *Dicionário bibliográfico da literatura italiana traduzida no Brasil* (DBLIT). [S. l.]: Universidade Federal de Santa Catarina, 2023. Disponível em: <https://dblit.ufsc.br/>. Acesso em: 24 fev. 2025.

BELLEI, Júlia. Primi Poemetti. *In*: *Dicionário bibliográfico da literatura italiana traduzida no Brasil* (DBLIT). [S. l.]: Universidade Federal de Santa Catarina, 2023. Disponível em: <https://dblit.ufsc.br/>. Acesso em: 27 mai. 2025.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. *In*: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 8. ed. São Paulo: Brasiliense, 2012. (Obras escolhidas, v. 1).

BENJAMIN, Walter. Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem dos homens. *In*: BARRENTO, João (ed.). *Linguagem, tradução, literatura: filosofia, teoria e crítica*. 1. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2018.

BERNINI, Gian Lorenzo. *Apollo e Dafne*. Roma: Galleria Borghese, 1622-1625. Escultura em mármore.

BLANCHOT, Maurice. *A parte do fogo*. Tradução de Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

BLANCHOT, Maurice. *O Espaço Literário*. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. Tradução de Leyla Perrone-Moysés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BONGIORNO, Giorgia. Una luce “senza ristoro d’ombra”: la poesia di Mariangela Gualtieri. *Italies*, p. 445-466, 2009. Disponível em: <https://journals.openedition.org/italies/2734?lang=it>. Acesso em: 09 out. 2022.

BORGES, Jorge Luis. *Nova antologia pessoal*. São Paulo: Difel, 1983.

BREVINI, Franco. Pascoli e la poesia dialettale del Novecento. In: BATTISTINI, A.; GORI, G.; MAZZOTTA, C. (org.). *Pascoli e la cultura del Novecento*. Venezia: Marsilio, 2007. p. 179-188.

BUFFONI, Franco. Diario pubblico/2 (La verità su Pascoli). *Le parole e le cose*, [s.l.], 2012. Disponível em: <https://www.leparoleelecose.it/?p=6478>. Acesso em: 23 jul. 2025.

CAMPANA, Dino. *Canti orfici: die tragödie des letzten germanen in italien*. Marradi: F. Ravagli, 1914. Disponível em: https://it.wikisource.org/wiki/Canti_Orfici/Notturni/Il_canto_della_tenebra. Acesso em: 31 mai. 2024.

CAPRONI, Giorgio. *A porta morgana: ensaios sobre poesia e tradução*. Tradução de Patricia Peterle e prefácio de Enrico Testa. São Paulo: Rafael Copetti, 2017.

CASSIN, Barbara. *Elogio da tradução: complicar o universal*. Tradução de Simone Christina Petry e Daniel Falkemback. São Paulo: Martins Fontes, 2022.

CAVARERO, Adriana. *Vozes plurais: filosofia da expressão vocal*. Tradução de Flavio Terrigno Barbeitas. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

CERAGIOLI, Fiorenza. Prefácio e comentário crítico. In: CAMPANA, Dino. *Canti Orfici*. Firenze: Vallecchi, 2011.

CHELLA, Anna. Il seme dell’inquietudine da Pascoli a Caproni. *Rivista pascoliana*, 2014, p. 111-136. Disponível em: <https://flore.unifi.it/handle/2158/899382>. Acesso em: 01 ago. 2025.

CHIOCCETTA. In: TRECCANI. *Vocabolario della lingua italiana*. Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana, [2025]. Disponível em: <https://www.treccani.it/vocabolario/chioccia>. Acesso em: 30 jul. 2025.

CHIUMMO, Carla. Per un Pascoli Europeo. In: EBANI, Nadia (org). *Per Giovanni Pascoli nel primo centenario dalla morte: atti del Convegno di Studi Pascoliani*. Verona: Edizioni ETS, 2012. p. 93-113.

COCCIA, Emanuele. *Metamorfoses*. Tradução de Madeleine Deschamps e Victoria Mouawad. Rio de Janeiro: Dantes, 2020.

CONTINI, Gianfranco. Il linguaggio di Pascoli. Conversazione tenuta a San Mauro nel 1955. In: BALDINI, A. et al. *Studi Pascoliani*. Faenza: Lega, 1958. p. 219-245.

CONVERSA selvagem – Ailton Krenak e Emanuele Coccia. [S. l.: s. n.], 2020. 1 vídeo (1h). Publicado pelo canal Selvagem: ciclo de estudos sobre a vida. Disponível em:

<https://www.youtube.com/live/0LvAauH3tfw?si=qrI2F7hPL5OGC806>. Acesso em: 13 abr. 2025.

DANTAS, Marta; PINEZI, Gabriel. Experiência literária e morte em Blanchot: teoria do gênio como ontologia da linguagem. *Letrônica*, Porto Alegre, v. 6, n. 2, p. 716-734, jul./dez., 2013. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/letronica/article/view/14873>. Acesso em: 09/10/2022.

DERRIDA, Jacques. Che cos'è la poesia?. Tradução de Tatiana Rios e Marcos Siscar. *Inimigo Rumor*, n.10, p. 113-116, 2001.

EBANI, Nadia (org.). *Per Giovanni Pascoli nel primo centenario dalla morte: atti del Convegno di Studi Pascoliani*. Verona: Edizioni ETS, 2012.

ESPOSITO, Roberto. *Unfinished Italy: paradigma para um novo pensamento*. Tradução de Patricia Peterle e Andrea Santurbano. São Paulo: Rafael Copetti Editor, 2019.

FACCIO, Luiza Kaviski. *O contato com o outro na poesia de Enrico Testa*. 2020. Dissertação (Mestrado em Literatura) — Centro de Comunicação e Expressão, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2020.

FONOSIMBOLICO. In: TRECCANI. *Vocabolario della lingua italiana*. Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana, 2022. Disponível em: <https://www.treccani.it/vocabolario/fonosimbolico/>. Acesso em: 5 jun. 2022.

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. Tradução de Salma Tannus Muchail. 8. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

FRANZIN, Fabio. Gesto de amor, não como ato subversivo. [Entrevista cedida a] P. Peterle e E. Santi. In: PETERLE, Patricia; SANTI, Elena (org.). *Vozes: cinco décadas de poesia italiana*. Rio de Janeiro: Comunità, 2017. p. 397-405.

GARFAGNANA. In: TRECCANI. *Vocabolario della lingua italiana*. Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana, [2025]. Disponível em: <https://www.treccani.it/enciclopedia/garfagnana/>. Acesso em: 30 jul. 2025.

GHIRIMOLDI, Luca. *Pascoli, "Digitale purpurea": parafrasi del testo*. WeSchool, [20--]. Disponível em: <https://library.weschool.com/lezione/poemetti-digitale-purpurea-giovanni-pascoli-parafrasi-testo-9303.html>. Acesso em: 27 abr. 2025.

GUALTIERI, Mariangela. A poesia é uma palavra que mantém consigo também o silêncio. [Entrevista cedida a] Patricia Peterle e Elena Santi. In: PETERLE, Patricia; SANTI, Elena. *Vozes: cinco décadas de poesia italiana*. Rio de Janeiro: Comunità, 2017. p. 184-191.

GUALTIERI, Mariangela. *Fuoco centrale e altre poesie per il teatro*. Torino: Einaudi, 2003.

GUALTIERI, Mariangela. Il non sapere: entrevista a Mariangela Gualtieri. [Entrevista cedida a] Marisa Zattini. In: *Ciò che ci rende umani*. Cesena: Il vicolo editore, 2012. Disponível em:

<https://www.teatrovaldoca.org/media/IntervistaaMariangelaGualtieri.pdf>. Acesso em: 01 ago. 2025.

GUALTIERI, Mariangela. Entrevista a Mariangela Gualtieri: tra arte e ripartenza. *Il bullone*, 22 set. 2020. Disponível em: <https://bullone.org/2020/09/22/intervista-a-mariangela-gualtieri-tra-arte-e-ripartenza/>. Acesso em: 22 jul. 2025.

GUALTIERI, Mariangela. *Le giovani parole*. Torino: Einaudi, 2015.

GUALTIERI, Mariangela. *L'incanto fonico: l'arte di dire la poesia*. Torino: Einaudi, 2022. E-book. 152 p. (Gli Struzzi). ISBN: 9788806254469. Disponível em: <https://www.einaudi.it/catalogo-libri/critica-letteraria-e-linguistica/filologia-e-critica-letteraria/lincanto-fonico-mariangela-gualtieri-9788806254469/>. Acesso em: 29 jan. 2024.

GUALTIERI, Mariangela. *Poesie fatte per restare*. Entrevistada por Chiara Spadaro. *Altreconomia*, 1 mar. 2019. Disponível em: <https://altreconomia.it/mariangela-gualtieri-poesie/>. Acesso em: 1 ago. 2025.

GUALTIERI, Mariangela. Nome che stai al centro. In: DALLAGIOVANNA, Emanuela (org.). *Nei leoni e nei lupi*. Soveria Mannelli [CZ]: Rubbettino; Cesena: Teatro Valdoca, 2003. p. 109-130.

GUALTIERI, Mariangela. *Senza polvere senza peso*. Torino: Einaudi, 2006.

GUALTIERI, Mariangela. *Voci di tenebra azzurra*. Direção: Cesare Ronconi. Cesena: Teatro Valdoca, 2014.

GUALTIERI, Mariangela. *Voci di tenebra azzurra*. 1 vídeo (14 min). Itália: Teatro Valdoca, 2014. Disponível em: <https://youtu.be/7YMcArIHuA?si=s7PQOOOp7d1YppgK4>. Acesso em: 21 jul. 2025.

GUERRA, Yara. Plantas dedaleiras podem fazer mal ao coração: entenda o porquê. *Revista Casa e Jardim*, Rio de Janeiro, 2023. Disponível em: <https://revistacasaejardim.globo.com/paisagismo/noticia/2023/12/plantas-dedaleiras-podem-fazer-mal-ao-coracao-entenda-o-porque.ghtml>. Acesso em: 2 ago. 2025.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Produção de Presença: o que o sentido não consegue transmitir*. Rio de Janeiro: Editora PUC-Rio, 2010.

HUGO, Victor. *Les Chansons des rues et des bois*. [S. l.]: Blackmask online, 2001. E-book. Disponível em: https://ebooksgratuits.org/blackmask/hugo_chanson_des_rues.pdf. Acesso em: 29 mar. 2025.

HUGO, Victor. Magnitudo parvi. In: HUGO, Victor. *Les contemplations*. [S. l.]: Nelson, 1911. Disponível em: https://fr.wikisource.org/wiki/Les_Contemplations/Magnitudo_parvi. Acesso em: 03 jul. 2024.

JENNI, A. Pascoli tecnico. In: *Studi per il centenario della nascita di Giovanni Pascoli pubblicati nel cinquantenario della morte*. Bologna: Biblioteca Comunale l'Archiginnasio, 1962. 3 v.

KRISTEVA, Julia. *Pour une sémiologie des paragrammes*. Paris: Seuil, 1969.

LAVEZZI, Gianfranca. Prefácio, comentário crítico e pós-fácio. In: PASCOLI, Giovanni. *Myricae*. Milano: RCS Libri, 2015. (BUR Classici moderni).

LOI, Franco. Prefácio. In: GUALTIERI, Mariangela. *Antenata*. Milano: Crocetti Editore, 2020.

LORENZINI, Niva. *La poesia del Novecento*. Bologna: Il Mulino, 1999.

MAGALHÃES, Danielle. De cor: uma leitura de *Che cos'è la poesia?*, de Jacques Derrida. *Outra Travessia*, Florianópolis, n. 31, p. 55-79. 1º sem. 2021. Programa de Pós-Graduação em Literatura – Universidade Federal de Santa Catarina. Disponível em: <https://doi.org/10.5007/2176-8552.2021.e83881>. Acesso em: 2 ago. 2025.

MALLARMÉ, Stéphane. L'Azur. In: CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo de (orgs.). *Mallarmé*. São Paulo: Perspectiva, 3. ed., 1991. p. 41-43.

MARINO, Marco. Poesia, palavra mágica: entrevista a Mariangela Gualtieri. *Atlante*, 18 abr. 2021. Disponível em: https://www.treccani.it/magazine/atlante/cultura/Poesia_parola_magica.html. Acesso em: 09 out. 2022.

MARTINS, Maria. *O Impossível*. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ), 1945. Escultura em bronze.

MONTALE, Eugenio. *Ossi di seppia*. Milano: Mondadori, 2014.

MONTALE, Eugenio. *Ossos de Sépia*. Tradução, prefácio e notas de Renato Xavier. Coleção Prêmio Nobel. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

MORETTI, Ilaria. La frontiera del corpo-parola in Voci di tenebra azzurra di Mariangela Gualtieri. *Fantascienza femminista: immaginare il genere*, 2022. Disponível em: <https://hal.science/hal-03834624v1/document>. Acesso em: 12 nov. 2025.

MUÑOZ, Aurora. Ancora su Pascoli e l'uso del novenario: analisi de La Voce. *Cuadernos de Filología Italiana*, vol. 11, p. 113-142, jan. 2004. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/39290382_Ancora_su_Pascoli_e_l'uso_del_novenario_analisi_de_La_Voce. Acesso em: 06 jul. 23.

NANCY, Jean-Luc. À escuta. Tradução de Carlos Eduardo Schmidt Capela e Vinícius Nicastro Honesko. *Outra travessia*, n. 15, 2013. p. 157-172.

NANCY, Jean-Luc. *Demanda*. Tradução de João Camillo Penna, Eclair Antonio Almeida Filho e Dirlenvalder do Nascimento Loyolla. Florianópolis; Chapecó: Editora UFSC; Argos, 2016.

NAVA, Giuseppe. Prefácio, comentário crítico e pós-fácio. In: PASCOLI, Giovanni. *Canti di Castelvecchio*. Ariccia: Legatoria del Sud, 2006.

NITRINI, Sandra. Conceitos fundamentais. In: NITRINI, Sandra. *Literatura Comparada: história, teoria e crítica*. São Paulo: EdUSP, 1997.

OTTONIERI, Tommaso. O poeta age... é o plasmador... o agente/ator. Entrevistado por Patricia Peterle e Elena Santi. In: PETERLE, Patricia; SANTI, Elena. *Vozes: cinco décadas de poesia italiana*. Rio de Janeiro: Comunità, 2017. p. 345-353.

PASCOLI, Giovanni. *Canti di Castelvecchio*. Ariccia: Legatoria del Sud, 2006.

PASCOLI, Giovanni. *Il fanciullino*. Progetto Manuzio, 1997. E-book (21 p.). Disponível em: https://www.rai.it/dl/doc/2019/05/17/1558090419520_il_fan_p.pdf. Acesso em: 02 jul. 2024.

PASCOLI, Giovanni. Lettera al Chiarini. In: *Poesie e prose scelte*. Vol. II. Milano: Mondadori, 2002, p. 202-203.

PASCOLI, Giovanni. *Myricae*. A cura di Gianfranca Lavezzi. Milano: RCS Libri, 2015. (BUR Classici moderni).

PASCOLI, Giovanni. *O menino*. Pensamentos sobre a arte. Tradução de Patricia Peterle. São Paulo: Rafael Copetti Editor, 2015.

PASCOLI, Giovanni. *Primi poemetti*. Castelvecchio di Barga: Fondazione Giovanni Pascoli, 1897. Disponível em: http://www.fondazionepascoli.it/poesie/PRIMI_POEMETTI/index_primipoemetti.html#:~:text=Il%20ricordo%20%C3%A8%20del%20fatto,Ptr%C3%B2%20significarla%20altrui%3. Acesso em: 02 jun. 24.

PASCOLI, Giovanni. Un poeta di lingua morta. In: PASCOLI, Giovanni. *Pensieri e discorsi*. Bologna: Nicola Zanichelli, 1914. Disponível em: https://it.wikisource.org/wiki/Pensieri_e_discorsi/Un_poeta_di_lingua_morta/Introduzione. Acesso em: 23 jul. 2025.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. Literatura comparada, intertexto e antropofagia. In: *Flores da escrivantina*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

PETERLE, Patricia. *À escuta da poesia: ensaios*. Belo Horizonte: Relicário, 2023.

PETERLE, Patricia. Contatos necessários: uma reflexão sobre a tradução de “A toalha” de Giovanni Pascoli. *Aletria: revista de estudos de literatura*, [S. l.], v. 30, n. 4, p. 177–199, 2020. DOI: 10.35699/2317-2096.2020.21882. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/21882>. Acesso em: 1 ago. 2025.

PETERLE, Patricia. Nove março de dois mil e vinte de Mariangela Gualtieri. *Literatura Italiana Traduzida*, v. 1., n. 4, abr. 2020. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/209890>. Acesso em 21 mar. 2025.

PETERLE, Patricia; SANTI, Elena. *O fio das relações humanas: entre rasgos e remendos*. Anuário de Literatura, Florianópolis, v. 20, n. 2, p. 192–203, 2015.

PETERLE, Patricia; SANTI, Elena. *Vozes: cinco décadas de poesia italiana*. Rio de Janeiro: Comunità, 2017.

PICCOLO, Livia. *No interior da palavra: reflexões sobre voz, som e silêncio a partir da Cia. Club Noir*. 2013. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) — Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27155/tde-28022014-112331/>. Acesso em: 10/04/2023.

PIMENTEL, Davi. A morte enquanto linguagem nos escritos de Maurice Blanchot. *Revista Virtual de Letras*, v. 5, n. 1, p. 232-245, jan./jul. 2013. Disponível em: <http://revlet.com.br/artigos/184.pdf>. Acesso em: 09 out. 2022.

PRADO, Décio. A personagem no teatro. In: CANDIDO, Antonio; ROSENFELD, Anatol; PRADO, Décio; GOMES, Paulo Emílio. *A personagem de ficção*. 9. ed. São Paulo: Perspectiva, 1992.

POLARI, Alex. A miração. [S. l.]: *Casa de Cura Ris*, [20--]. Disponível em: <https://www.casadecuraris.com.br/novo/ritual/a-miracao/>. Acesso em: 1 ago. 2025.

PUCHEU, Alberto. *Pelo colorido para além do cinzento: a literatura e seus contornos interventivos*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2007.

RELLA, Franco. *Limiares: entre arte e filosofia*. Tradução de Patricia Peterle e Andrea Santurbano. São Paulo: 7Letras; Rafael Copetti Editor, 2021.

ROMÃO, Luiza. *Microfone em chamadas: slam, voz e representação*. 2022. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária e Literatura Comparada) — Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2022. DOI:10.11606/D.8.2022.tde-04012023-121226. Acesso em: 29/01/2024.

SANTI, E.; GHISI, A. A sedução da língua de Patrizia Valduga: desafios da tradução. *Darandina revisteletrônica*, Juiz de Fora, v. 15, n. 1, 2022. DOI: 10.34019/1983-8379.2022.v15.43002. Disponível em: <https://periodicos.ufjf.br/index.php/darandina/article/view/43002>. Acesso em: 2 ago. 2025.

SANTI, Elena. *Il modernismo tra Rubén Darío e Giovanni Pascoli*. 2014. Tesi di laurea (Letterature comparate) - Università di Bologna, Bologna, 2014.

SANTI, Elena. *Movimenti nella poesia di Giovanni Raboni*. 2019. Tese (Doutorado em Literatura) — Centro de Comunicação e Expressão, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2019.

SERENI, Vittorio. *Gli strumenti umani*. Torino: Einaudi, 1975.

SILVA, Brás José da. *A fraternidade cósmica na perspectiva do Cântico das criaturas: uma contribuição de São Francisco de Assis para a teologia mística*. 2010. Tese (Doutorado em

Teologia) — Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010. Disponível em: https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/37870/37870_1.PDF. Acesso em: 30 jul. 2025.

SOUZA, Lynn Mário Trindade Menezes de. Mesa-redonda: Linguagem, língua e identidade. *In: Seminário Brasileiro de Poéticas Oraís*, 7., 2024, Cuiabá. Cultura é memória e memória é cultura. Cuiabá: UFMT, 2024.

SPETTACOLO di musica e poesia con Jovanotti e Mariangela Gualtieri al Teatro Bonci. [S. l.: s. n.], 2015. 1 vídeo (64 min). Publicado pelo canal Matteo Asioli. Disponível em: https://youtu.be/tT63e-S8V9A?si=UJfJXkl9yDOiQV_n. Acesso em: 30 jul. 2025.

SZYMBORSKA, Wislawa. *Um amor feliz*. Tradução de Regina Przybycien. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

TASSO, Torquato. *Gerusalemme liberata*. Milano: BUR, 2010.

TESTA, Enrico. *Jardim de Sarças*. Tradução de Patricia Peterle, Andrea Santurbano e Luiza Faccio. Rio de Janeiro: 7Letras, 2019.

TESTA, Enrico. *O fio das relações humanas*. [Entrevista concedida a] Patricia Peterle e Elena Santi. *In: PETERLE, Patricia; SANTI, Elena. Vozes: cinco décadas de poesia italiana*. Rio de Janeiro: Comunità, 2017. p. 299-313.

TESTA, Enrico. “Vozes trazidas por alguma coisa”: a solidão da linguagem. *In: PETERLE, Patricia; SANTURBANO, Andrea. Resíduos do humano - Residui dell'umano*. Florianópolis: Rafael Copetti Editor, 2018. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/212572>. Acesso em: 28 jul. 2025.

VALDUGA, Patricia. *Poesie erotiche*. Turim: Einaudi, 2018.

VALÉRY, Paul. *Lettre sur Mallarmé: adressée à Jean Royère*. L'agora, Une Agora Et Une Encyclopédie, 25 fev. 2003. Disponível em: http://agora.qc.ca/documents/Stephane_Mallarme--Lettre_sur_Mallarme_par_Paul_Valery. Acesso em: 31 mai. 2024.

VALÉRY, Paul. Poesia e pensamento abstrato. *In: Variedade*. São Paulo: Ed. Iluminuras, 1991.

VALLADOLID. A carriça, rainha das aves. *Adiante*, [S. l.], 14 fev. 2019. Disponível em: <https://adiante.gal/a-carrica-rainha-das-aves/>. Acesso em: 13 abr. 2025.

ZIRLARE. *In: TRECCANI. Vocabolario della lingua italiana*. Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana, [2025]. Disponível em: <https://www.treccani.it/vocabolario/zirlare/>. Acesso em: 30 jul. 2025.

ZUMTHOR, Paul. *Introdução à poesia oral*. Tradução de Jerusa Pires Ferreira et al. São Paulo: Hucitec; Educ, 1997.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Ubu, 2018.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. Tradução de Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Educ, 2007.