



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE COMUNICAÇÃO E EXPRESSÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA

LUIZA KAVISKI FACCIO

O CONTATO COM O OUTRO NA POESIA DE ENRICO TESTA

FLORIANÓPOLIS

2020

Luiza Kaviski Faccio

O CONTATO COM O OUTRO NA POESIA DE ENRICO TESTA

Dissertação submetida ao Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina para obtenção do título de Mestre em Literatura.
Orientadora: Prof. Dra. Patricia Peterle

Florianópolis
2020

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,
através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Universitária da UFSC.

Faccio, Luiza

O contato com o outro na poesia de Enrico Testa / Luiza Faccio ; orientadora, Patricia Peterle, 2020.
137 p.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão, Programa de Pós Graduação em Literatura, Florianópolis, 2020.

Inclui referências.

1. Literatura. 2. Literatura. 3. Poesia italiana. 4. Relação. 5. Enrico Testa. I. Peterle, Patricia. II. Universidade Federal de Santa Catarina. Programa de Pós Graduação em Literatura. III. Título.

Luiza Kaviski Faccio

O contato com o outro na poesia de Enrico Testa

O presente trabalho em nível de mestrado foi avaliado e aprovado por banca examinadora composta pelos seguintes membros:

Prof.^a Maria Aparecida Barbosa, Dr.^a

Universidade Federal de Santa Catarina

Prof. André Fiorussi, Dr.

Universidade Federal de Santa Catarina

Prof.^a Elena Santi, Dr.^a

Universidade Federal de Juiz de Fora

Certificamos que esta é a **versão original e final** do trabalho de conclusão que foi julgado adequado para obtenção do título de mestre em Literatura.

Prof. Dr. Marcio Markendorf

Coordenador do Programa

Prof.^a Dr.^a Patricia Peterle

Orientadora

Florianópolis, Junho de 2020.

AGRADECIMENTOS

Início o agradecimento, pela minha orientadora Profa. Dra. Patricia Peterle que durante todos esses anos de pesquisa sempre me deu todo o suporte e apoio para que eu realizasse minha pesquisa da melhor forma; incentivou-me e dedicou seu tempo a me ensinar. Agradeço a parceria e por confiar em mim para fazer parte de tantos projetos realizados nesses anos.

Agradeço ao Prof. Dr. Andrea Santurbano que me acompanhou também durante estes anos de estudo e pesquisa, sempre contribuindo para a minha formação, com suas aulas, com seu apoio em estágios e projetos. E se demonstrou sempre solícito.

Agradeço também ao CNPq pela bolsa de estudos que me permitiu durante esses dois anos uma trajetória mais serena de estudo.

À Universidade Federal de Santa Catarina, fundamental para os meus anos de formação, na qual participei de diferentes projetos que são de suma importância para os estudantes e a comunidade e por isso devem ser sempre preservados.

Às professoras e professores que foram também fundamentais à minha formação e que contribuíram com suas aulas para muitas das reflexões apresentadas nessa pesquisa.

Ao próprio poeta Enrico Testa pela disponibilidade de diálogo e por se demonstrar sempre solícito. Por suas aulas na UFSC, importantes para esta pesquisa.

Agradeço aos meus pais e minha irmã, que estão sempre presentes para me apoiar em tudo e de forma incondicional e aos quais sou grata por prezarem pela minha educação todos esses anos. Eu amo vocês.

Agradeços aos meus amigos e amigas: Fabiana, Helena, Agnes, Elena, Lucas, Izabel, João, Murilo, Pietra, Monique, Geruza, Greyce, Dezena, Vítor, Hendrick, Ana, Milena e Maria Eugênia, pelos almoços, pelas risadas, pelas conversas, pelos desabafos e pelo apoio, parceria e cumplicidade. Vocês, de formas diferentes, sempre me apoiaram e fizeram com que esses anos fossem mais leves e melhores.

Ao Núcleo de Estudos Contemporâneos de Literatura Italiana (NECLIT), pelos diálogos e por proporcionar um espaço de trocas e reflexões.

A todas as pessoas que de forma direta e indireta contribuíram para a feitura e conclusão desta pesquisa.

RESUMO

O termo relação pode ser considerado central para refletir acerca da poética de Enrico Testa e torna-se, portanto, o fio condutor desta pesquisa e de seus desdobramentos que perpassam por outros temas, tais como a morte, a memória, a linguagem, o gesto e a tradução. Para desenvolver esta temática, propõe-se refletir como a relação se apresenta ao longo dos poemas de Testa, trazendo também para observação suas obras ensaísticas que auxiliam na análise de sua poesia. Estando essa em uma constante busca pelo contato com o outro e com o fora, se faz relevante observar de que forma se dá essa abertura ao exterior. Um ponto que corrobora para esse diálogo é a presença em suas coletâneas de outros escritores como Virginia Woolf, Thomas Hardy e Philip Larkin, com os quais o poeta italiano apresentará um forte elo. Com foco nos temas apresentados, será explorado de que modo algumas temáticas se mantêm durante suas publicações e ao mesmo tempo evoluem, modificando-se a forma com a qual foram abordadas por Testa, com reflexões mais aprofundadas acerca da linguagem e da escrita poética. De modo a contribuir para uma análise mais profícua, bem como ao desenvolvimento do trabalho, buscou-se o suporte teórico de alguns autores: Giorgio Agamben, Emmanuel Lévinas e Walter Benjamin.

Palavras-chave: Relação. Memória. Linguagem. Poesia italiana. Enrico Testa.

ABSTRACT

The term relation can be considered central to reflect on the poetry of Enrico Testa and therefore becomes the guiding thread of this research and its unfolding that permeates other themes related to it, such as death, language, gesture and translation. To develop this theme, it is proposed a reflection upon how the relation appears throughout Testa's poetic works, also bringing to the dialogue his essay works that corroborate to an analysis of his poems. Being his poetry in a constant search for contact with the other and with the outside, it is relevant to observe how this opening to the outside takes place. A point that supports this dialogue is the presence in his collections of other poets such as Virginia Woolf, Thomas Hardy and Philip Larkin, with whom the Italian poet will have a strong link. Focusing into the related thematics, it will be explored how some themes remained constant during Testa's publications and at the same time evolved, changing the way in which they were approached by the poet, with more in-depth reflections on language and poetic writing. In order to contribute to a more fruitful analysis, as well as to the development of this work, we sought theoretical support from some authors such as Giorgio Agamben, Emmanuel Lévinas and Walter Benjamin.

Keywords: Relation. Memory. Language. Italian Poetry. Enrico Testa.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Capa livro 1.....	15
Figura 2 - Capa livro 2.....	15
Figura 3 - Capa livro 3.....	15
Figura 4 - Capa livro 4.....	16
Figura 5 - Capa livro 5.....	16
Figura 6 - Capa livro 6.....	16
Figura 7- Capa livro 7.....	16
Figura 8 - Venere degli Stracci.....	70
Figura 9 - Mrs. Dalloway Mapping Project.....	95

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
CAPÍTULO 1 - “RAMMENDARE LA CUCITURA CHE CEDE”	13
CAPÍTULO 2 - “VIVIAMO SENZA CAPIRNE NIENTE.....	46
2.1 A palavra que explode como granada.....	46
2.2 “Podemos começar mesmo sem início”: reverberações.....	64
2.3 Gestos: contatos com o outro por meio dos “quadros comuns”	78
CAPÍTULO 3 - CONTATOS E PERMEAÇÕES: O EXPOR-SE AO OUTRO E A NECESSIDADE DO OUTRO.....	87
3.1 Virginia Woolf e Enrico Testa: a morte do outro como morte primeira.....	87
3.2 A relação entre culturas e literaturas: Enrico Testa e Philip Larkin.....	103
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	124
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	127
ANEXOS.....	133

INTRODUÇÃO

Herdeiro de uma geração genovesa, e não só, de poetas, Enrico Testa (Gênova, 1956) professor, ensaísta e poeta, nasceu na mesma cidade que encanta e é cenário das prosas e versos de *Genova per me* (2004) de Edoardo Sanguinetti. A produção poética de Enrico Testa tem início nos anos 80, período em que outros reconhecidos poetas italianos, como Valerio Magrelli e Patrizia Valduga também começaram a publicar. Neste período, não somente na Itália, mas na Europa, um diálogo e abertura a uma poesia mais inclusiva, que já vinha da geração anterior, está se consolidando. Uma poesia que pode ser vista a partir do título da primeira antologia de Testa, publicada pela Einaudi em 2005, *Dopo la lirica*, que se apresenta, com versos mais livres, com temas mais cotidianos, trazendo para o texto poético os detalhes mais simples que compõem o mundo. Um exemplo dessa poesia de *Dopo la lirica* é a de Milo de Angelis, poeta da mesma geração de Testa, que traz para os seus versos o espaço do seu dia a dia; sendo ele professor do cárcere de segurança máxima em Milão, torna parte de sua poesia esse lugar excluído, esquecido e marginalizado.

Enrico Testa, por sua vez, como De Angelis, mas em um contexto diferente, compartilha com seu leitor vivências que mais do que pessoais, podem ser sentidas e igualmente experienciadas pelo outro. É um poeta que dialoga com o fora e com outras vozes; e que nas temáticas de sua poesia aborda reflexões sobre morte, vida e a própria existência e suas relações humanas, trazendo para este embate referências que são caras ao poeta, de nomes que se destacam na literatura, tais como Eugenio Montale, Giorgio Caproni, Virginia Woolf e Philip Larkin. Seus versos são muitas vezes “secos e de sabor doce-amargo”, como caracteriza Patricia Peterle na quarta capa de sua tradução de *Páscoa de neve* (2016) e apresentam-se, a cada coletânea, com um tom mais crítico e direto, pensando a sociedade, o homem e suas convenções, bem como a poesia e seus escritores.

Suas obras poéticas, até o momento, são seis: *Le faticose attese* (1988), *In controtempo* (1994), *La sostituzione* (2001), *Pasqua di neve* (2008), *Ablativo* (2013) e *Cairn* (2018), que contam com traduções para o português e espanhol. No Brasil, todas as suas obras foram traduzidas por Patricia Peterle, tanto de poesia quanto ensaísticas, com a participação eventual de outros tradutores: Andrea Santurbano, Silvana de Gaspari e Luiza Faccio. A primeira a ser traduzida foi *Ablativo* (2014), seguida de *Páscoa de neve* (2016) e

Jardim de sarças (2019). Esta última publicação não corresponde a uma tradução integral de uma das obras publicadas na Itália, mas reúne seis poemas de *Cairn* junto a quatro poemas inéditos, inclusive no cenário italiano.

Como fio condutor desta dissertação, o termo “relação” parece se destacar como núcleo para refletir sobre os textos poéticos e ensaísticos de Testa. Ao olhar para essa questão, outros temas circundantes e por meio dos quais essa relação se apresenta, foram analisados, tais como a morte, a memória, o cotidiano, a abertura ao fora e as questões referentes à linguagem e a palavra. Sendo Testa um poeta que se constrói a partir do contato com o outro e por meio de uma linguagem que ele mesmo denomina de *Stile Semplice*, buscando uma língua simples do cotidiano, esses núcleos temáticos são essenciais para a compreensão de seus versos e sua posição enquanto um poeta das coisas simples do dia-a-dia.

No primeiro capítulo, um panorama geral de sua poesia é apresentado, tendo como principal fio para observar a relação, o tema da morte e da memória, que está presente desde *Le faticose attese* até *Cairn*. Nessa discussão, Lévinas, filósofo francês, se torna fundamental, sendo ele uma das referências para Testa quando pensa a questão da morte. Lévinas sobre este tema diz, brevemente: “Eu sou responsável pelo outro pelo fato de ele ser mortal. A morte do outro é a morte primeira” (*apud* TENÓRIO, 2011, p.66), ou seja, ele vê a morte em uma relação indissociável com o outro. O diálogo entre sobrevivente e morto, como permanente, que é carregado por esse que sobrevive a essa morte de um terceiro como uma sombra, através da memória e de objetos que guardam essas lembranças. Nas relações humanas, a memória faz a costura entre o que se foi e o que fica, na tentativa de manter esses laços, assinalados pelos versos do poema sem título de *Ablativo*: “e as tarefas domésticas atribuídas pelos outros: / cozinhar, lavar, agulha e linha para os remendos. / Não sei por que / mas estou certo de que ele, lá onde está, / continua a emendar também para mim / os rasgos esgarçados da memória” (TESTA, 2014, p. 185).

Nesse sentido, o remendar as memórias, e o texto poético como um espaço para trazer e manter estas relações são pensados no segundo capítulo, na temática da linguagem e como ela se reflete na poesia de Testa, poeta que olha para essas relações, para a morte, para o cotidiano. Qual a posição do poeta genovês frente a palavra e a língua com as suas limitações e possibilidades? Testa é um poeta leitor de Montale e Caproni, que tinham uma posição bastante determinada e forte quanto à palavra e sua negatividade. Contudo, o poeta

mais jovem vai além desta ideia da palavra como negativa e enganosa, para entender que mesmo na impossibilidade de ela dar conta do que se deseja dizer em sua totalidade, continua sendo instrumento principal e necessário para as relações humanas. E, uma vez que a poesia de Testa tem justamente em sua base, em sua coluna vertebral as relações, ela é também indispensável como o meio para fazê-la. Entretanto, tal aspecto não impede o poeta de refletir sobre as limitações que a linguagem apresenta, de forma que mesmo percebendo essa necessidade, procura meios de subverter e brincar com essa língua que pode trazer um engessamento ao texto.

Uma definição da poesia de certa geração genovesa de poetas (Montale, Sanguineti e Caproni - este último não sendo genovês de nascença, mas que nutria grande afetividade pela cidade, sendo ela sua principal referência não só de vida, mas de seus escritos) é, de fato, a de uma poesia inclusiva: “Montale diz, justamente, que os poetas de hoje não excluem mais nenhum argumento” (TESTA, 2016a, p. 6). Aspecto que se reflete também nos próprios versos de Testa e na poesia de algumas de suas referências apresentadas em seus livros, dentre elas Thomas Hardy e Philip Larkin. Uma poesia que abraça as possibilidades, abre-se também para o contato com vozes externas, chamando para o diálogo escritores e poetas de culturas e tempo diferentes do seu. É com esse olhar que no último capítulo desta dissertação se pensará as relações Testa-Woolf e Testa-Larkin.

Desde o segundo livro do poeta italiano, *In controtempo* (1994), ao final da obra, tem-se uma nota de referências em que o poeta assinala algumas citações ou recordações feitas em alguns versos à poemas ou narrativas de outros autores. Essas marcações permitem ao leitor - mais do que ver essas citações no texto, que muitas vezes passam despercebidas na leitura - conhecer e ter o contato com as leituras que o próprio poeta faz. É um meio de entender e visualizar quais são as redes, os fios, que tecem e permeiam a escrita de Testa. Outro dado que contribui para pensar essas relações e referências são as traduções de Larkin feitas pelo escritor italiano, inseridas em suas coletâneas finais: *Pasqua di neve*, *Ablativo* e *Cairn*. O poeta, fazendo algumas modificações métricas, acrescenta versos e corta os poemas de Larkin, traduz estes para o italiano e os coloca como parte de suas obras. Há, então, dois movimentos que serão analisados no terceiro capítulo: o primeiro é o de Testa-Woolf, relação que o leitor visualiza e conhece por meio das referências dentro dos poemas de Testa e cotadas nas notas finais dos livros. E o segundo,

por sua vez, é a relação Testa-Larkin, que se dá, sobretudo, por meio da tradução dos poemas do escritor inglês.

Por fim, cabe ressaltar que como este é um texto que dialoga tanto com o idioma italiano quanto com o inglês, preferiu-se manter os poemas no idioma original dentro do corpo do texto e em nota de rodapé foi disponibilizada a tradução em português; com uma única exceção no caso de o idioma ser outro que não os focados aqui (italiano e inglês), neste caso inverte-se a lógica mantendo a tradução no corpo do texto e o original em nota de rodapé. Já no que diz respeito aos poemas e citações que não indicam um tradutor, esses foram traduzidos com fins exclusivamente de compreensão do texto e por isso, são traduções de consultas, que, em sua elaboração, não consideraram elementos importantes e estruturais como rimas, sílabas poéticas, dentre outros.

CAPÍTULO 1: “RAMMENDARE LA CUCITURA CHE CEDE”

Gênova é berço de nomes importantes e representativos da poesia italiana do século XX, tais como Camillo Sbarbaro (1888-1967), a quem Montale dedicou alguns poemas, o próprio Eugenio Montale (1896-1981), Edoardo Sanguineti (1930-2010) – professor de Literatura Italiana na Universidade de Gênova –, Giorgio Caproni (1912-1990) - que mesmo nascendo na cidade também portuária de Livorno, tem Gênova como sua cidade do coração, ou em suas palavras: “città dell’anima” - e o poeta dialetal, Edoardo Firpo (1889-1957), lembrado por Pasolini em *Passione e ideologia*.¹ É, portanto, nessa trama poética e cultural que se insere a figura de Enrico Testa (1956), já no final da segunda metade do século XX. Sem dúvida, um herdeiro dos nomes citados acima que marcaram a escrita poética do século passado, mas também um dos importantes nomes quando se pensa em crítica literária e, segundo Zublena (2005, p.563), um dos maiores estudiosos italianos de estilística. Enrico Testa (1956)² se formou na Universidade de Gênova, doutorou-se com Maria Corti, na Universidade de Pavia e é atualmente professor titular em Gênova, onde ensina História da Língua Italiana. Seu volume *L’Italiano nascosto. Una storia linguistica e culturale* (Torino, Einaudi, 2014), que propõe um outro olhar a partir de documentos estudados no que concerne a relação e o uso de língua e dialeto, ganhou o prestigioso Premio Mondello em 2014.

Autor do “poderoso volume”, assim denominado por Asor Rosa (2013), a antologia *Dopo la lirica. Poeti italiani 1960-2000* (Torino: Einaudi, 2005), foi curador de dois significativos *Quaderni di traduzioni*, um de Giorgio Caproni (Torino: Einaudi, 1998) e outro de Eugenio Montale (Gênova: Il Canneto Editore, 2018), sobre o qual dedicou

¹ Esses são somente alguns nomes, para não falar da circulação e dos intelectuais que colaboravam com importantes revistas como *Circoli* e *Riviera Ligure*.

² São ainda poucas as teses e dissertações desenvolvidas sobre a poesia de Enrico Testa. No Brasil ainda não temos nenhum trabalho de pós-graduação, embora muitos artigos e estudos sobre o poeta já tenham sido publicados em periódicos e livros, além de traduções de seus livros de poesia e crítica literária, todos traduzidos por Patricia Peterle e alguns com parcerias de outros tradutores como Andrea Santurbano e Silvana de Gaspari. Na Itália, até o presente momento, tem-se o conhecimento de uma Tesi di Laurea de Sebastiana Savoca, da Università degli Studi di Padova, intitulada *Il rapporto tra metro e sintassi nelle poesie di Enrico Testa*, 2016/2017. Alguns de seus livros publicados no Brasil são: *Páscoa de neve* (São Paulo: Rafael Copetti Editor, 2016), *Ablativo* (São Paulo: Rafael Copetti Editor, 2014), *Heróis e figurantes* (Florianópolis: Rafael Copetti Editor, 2019). Duas edições são exclusivas brasileiras, não tendo correspondência na Itália: *Jardim de Sarças* (Rio de Janeiro: 7Letras, 2019) que reúne poemas já publicados em *Cairn*, bem como poemas inéditos e *Cinzas do século XX: três lições sobre a poesia italiana* (Rio de Janeiro: 7Letras, 2016) que reúne três lições dadas por Enrico Testa na Universidade Federal de Santa Catarina em 2014, como Professor Visitante CNPq. Ainda na América Latina, duas edições em espanhol: *Lento viaje de la sombra* (Bolívia: Editorial Gente Común, 2010) e *Vacío de horas* (Venezuela: Estilete, 2016).

também outro livro de referência, intitulado propriamente *Montale* (Milão: Mondadori, 2016)³. Portanto, um poeta que fala de outros poetas, que faz escolhas e com elas vai perfilando e deixando rastros de seus próprios passos. De fato, a antologia *Dopo la Lirica*, que é hoje uma referência fundamental para quem estuda a poesia italiana da segunda metade do século XX, poderia entrar na categoria de “antologia de autor”, como são as anteriores feitas por Quasimodo, Sanguineti e a de Pasolini para a poesia dialetal. Essas primeiras coordenadas, além da atividade de tradutor - que será trabalhada mais para frente -, perfilam por si só uma figura complexa que, como os demais escritores citados, olha para o fenômeno poético de dentro para fora e de fora para dentro.

Nas vestes de poeta, seu primeiro livro *Le faticose attese*, de 1988, é publicado na cidade de Gênova pela editora San Marco dei Giustiniani, que durante os anos 80 era reconhecida como uma das mais receptivas à nova geração de poetas italianos (STROPPIA, 2016, p.183). Porém, é em 2001, com *La sostituzione* (Torino: Einaudi) que ganhará maior destaque no panorama da poesia italiana contemporânea, como apontado pelo poeta Giovanni Giudici (1924-2011): “I sette anni che intercorrono fra *La sostituzione*, sua recente raccolta, e la precedente *In controtempo*, ne hanno segnato una ulteriore maturazione” (GIUDICI, 2001, p. 33).

Ao longo dos anos Testa foi amadurecendo sua escrita poética, traço percebido pela crítica e que se consolidou com os prêmios conquistados com as publicações mais recentes. *Pasqua di neve* (Torino, Einaudi, 2008), obra que segue *La sostituzione*, foi vencedora, no mesmo ano de sua publicação, do Premio Letterario Dino Campana. *Ablativo* (Torino: Einaudi, 2013) recebeu o famoso Premio Viareggio-Rèpaci, e sua coletânea mais recente, de 2018, *Cairn* (Torino: Einaudi) foi vencedora do Premio Nazionale Letterario di Pisa. Ressalta-se ainda que no Festival de Chiasso Letteraria de 2019, realizado em Chiasso, na Suíça, Enrico Testa foi o poeta italiano convidado. Nessa ocasião, Fabio Pusterla⁴, poeta da Suíça italiana, conduziu o debate de apresentação e leitura de alguns poemas de *Cairn*⁵, apresentando Testa como um poeta que não vai em busca da estética e do belo, mas de uma poesia que constantemente se questiona acerca da linguagem e das formas poéticas. Se a

³ A edição pela Mondadori é uma reedição, com revisões e acréscimos, sem videocassete, da primeira publicada em 2000 pela editora Einaudi. Junto à edição de 2000 havia também uma fita de vídeo.

⁴ Fabio Pusterla foi um dos 33 poetas entrevistados no livro *Vozes: cinco décadas de poesia italiana* (2017), publicado pela editora Comunità italiana, e também está presente em *Dopo la lirica* de Enrico Testa.

⁵ TESTA, E; PUSTERLA, F. *Fabio Pusterla & Enrico Testa Chiasso Letterario 2019*. 2019. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Wk6W5uiBm1E>. Acesso em 28 jan. 2020.

primeira obra de 1988 é publicada por uma editora relativamente pequena, mas de grande repercussão e prestígio no campo da poesia, todos os outros livros poéticos são publicados pela celebrada coleção Bianca [Branca] da famosa editora Einaudi. Essa coleção de poesia, lançada em 1964, é conhecida pela sua típica capa, idealizada pelo artista e escritor Bruno Munari⁶. Elegância e simplicidade são dois traços que a caracterizaram ao longo das mais de quatro décadas. A capa, como é possível ver abaixo, é minimalista. O fundo branco – daí ser conhecida como Bianca – hospeda na parte superior o nome do autor, o título, e quando necessário, o nome do organizador. Então tem-se uma linha e sob ela um poema escolhido para representar o livro, que é também um primeiro contato oferecido ao leitor. A antologia *Dopo la lirica* e outras organizadas sob o título de *Nuovi poeti italiani* também fazem parte dessa coleção, assim como o *Quaderno di Traduzioni*.⁷

Figura 1 - Capa livro



Figura 2 - Capa livro



Figura 3 - Capa livro



⁶ Bruno Munari (Milão, 1907 - Milão, 1998) foi um artista e designer italiano. Recebeu diversos prêmios ao longo dos anos por suas obras e contribuiu muito no estudo do campo das artes visuais. Em 2019, teve no Brasil uma mostra dedicada ao seu trabalho no Museu da Casa Brasileira em São Paulo, intitulada “Bruno Munari: a mudança é a única constante no universo”.

⁷ Para se ter uma ideia da variedade dessa coleção que acolheu e acolhe grandes nomes da poesia, indica-se os autores publicados em seu primeiro ano: Fedor Ivanovic Tjtcev, traduzido por Tommaso Landolfi, com prefácio de Angelo Maria Ripellino; Samuel Beckett, traduzido por Juan Rodolfo Wilcock; Bertolt Brecht, traduzido por Roberto Fertonani; *Quaderno di traduzioni* di Ippolito Nievo, organizado por Iginio De Luca; Samuel Taylor Coleridge, traduzido por Beppe Fenoglio; Euripide, traduzido por Camillo Sbarbaro.

Figura 4 - Capa livro



Figura 5 - Capa livro

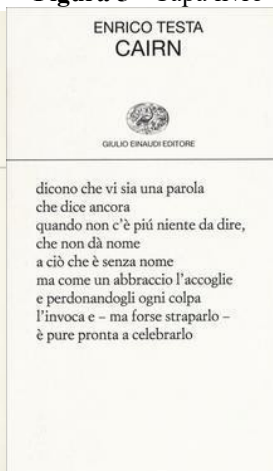
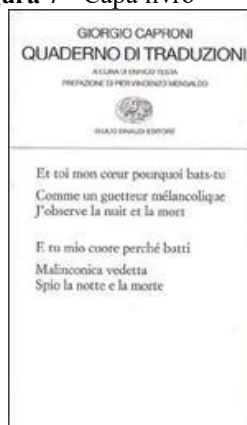


Figura 6 - Capa livro



Figura 7 - Capa livro



Fonte das imagens: Editora Einaudi⁸.

Numa leitura atenta das seis obras poéticas publicadas, um dos temas centrais parece se configurar ao redor do termo *relação*, e este será um dos eixos para pensar a escrita poética de Enrico Testa. De fato, a ideia de relação, que será desenvolvida ao longo do trabalho, também pode ser pensada numa reflexão acerca de suas obras críticas, como por exemplo, *Per interposta persona. Lingua e poesia nel secondo Novecento* (Roma, Bulzoni, 1999) e *Eroi e figuranti. Il personaggio nel romanzo* (Torino, Einaudi, 2009). A relação e o diálogo com o mundo, as presenças e as ausências, com suas camadas mais evidentes (mas nem sempre percebidas por todos) e com as micropartículas invisíveis aos olhos, que podem estar tanto na esfera do privado como do público, estão presentes tanto nos versos quanto na escrita ensaística de Testa.

Sendo ele grande estudioso da poesia italiana do *Novecento*⁹, dialoga com uma tradição que vai de Montale, Caproni a Sereni, perpassando por poetas como Giovanni

⁸ Todas as fotos são do site da editora Einaudi. Disponível em: <https://www.einaudi.it/risultati-ricerca/?search=enrico+testa>. Acesso em 31 jan. 2020.

Giudici e Cesare Viviani (1947) – deste último escreveu o prefácio da edição *Poesie (1987-2002)*, publicada em 2003 pela Mondadori. É indubitável que Giorgio Caproni se faz presente na escrita de Testa, sendo uma das vozes reverberantes durante a primeira fase de sua poética, como se pode perceber na leitura de sua fortuna crítica (Giovanni Giudici, Paolo Zublena, Andrea Cortellessa e Patricia Peterle) que dá um importante destaque a essa relação, que também se confirma com o prefácio escrito por Caproni ao seu primeiro livro *Le faticose attese*. Por ser Testa um estudioso do autor de *Il Muro della terra* e “trattandosi qui di un poeta ligure, non dovrà suonare comunque limitativo evocare il nome di Caproni, più che un modello, un Maestro” (GIUDICI, 2001, p.33). A ideia da morte da “distinzione” apontada pelo ensaísta em mais de um de seus textos dedicados a Caproni, aparece talvez reapropriada e num diálogo explícito nesses versos de *In controtempo*, que podem ser apenas um exemplo: “sul sentiero delle casematte / riascolto sempre / ciò che non ho mai sentito [...]” (TESTA, 1994, p.12). Tais versos permitem um retorno, um *richiamo* a Caproni, e talvez mais especificamente, aos versos do famoso poema “Ritorno”: “Sono tornato là / dove non ero mai stato. / Nulla, da come non fu, è mutato. [...]” (CAPRONI, 2011, p. 193).

Podemos perceber essa referência e essa relação, principalmente em suas primeiras coletâneas, que como ecos ressoam nos versos e em suas estruturas. Um elemento muito caproniano, como aponta Andrea Cortellessa em *La fisica del senso* (2006) e Paolo Zublena em *Parole Plurale* (2005),¹⁰ é o uso que Testa faz das aspas, a partir de *In controtempo* (Torino, Einaudi, 1994), como indicadores de um diálogo, de um discurso outro ou de outrem. Testa, porém, dá a esse uso uma característica própria: nos versos entre aspas não são utilizados verbos *dicendi* (disse, apontou, perguntou), ou seja, que indicam ou introduzem um diálogo, apontando portanto a pessoa que fala no diálogo – verbos esses que são conservados no texto de Caproni (CORTELLESSA, 2006). Esse traço de não utilizar tais verbos que marcam o início do diálogo e introduzem o sujeito que fala, pode ser

⁹ Testa dedicou vários textos críticos para pensar a escrita de Giorgio Caproni, Vittorio Sereni, entre outros, sendo alguns deles: em *Per interposte persone* (Roma, Bulzoni, 1999): “Il Conte di Kevenhüller di Giorgio Caproni e Personaggi caproniani”, “Il quarto libro di Sereni, appunto intorno a Stella variabile” e “(Parole a prestito. Schede sulla lingua poetica di Giudici”; *Una costanza sfigurata. Lo statuto del soggetto nella poesia di Sanguineti* (Novara, Interlinea, 2012). “‘Per interposta persona’ una nota sulla poetica di Caproni” in *Resina* (n.47, 1991).

¹⁰ *Parole Plurale. Sessantaquattro poeti italiani fra due secoli*, publicada em 2005 pela Luca Sossella Editora, organizado por Giancarlo Alfano, Alessandro Baldacci, Cecilia Bello Minciocchi, Andrea Cortellessa, Massimiliano Manganelli, Raffaella Scarpa, Fabio Zinelli, Paolo Zublena, é uma antologia composta de 64 poetas italianos nascidos entre os anos 1945 e 1975.

percebido em Testa, principalmente em *In controtempo*, e confirma o balanço feito por Cortellessa, “le virgolette sospendono nell’incertezza l’identità di chi enuncia un discorso”¹¹ (2006, p. 531). Ou seja, em alguns momentos, nos versos entre aspas, não se sabe ao certo quem é o sujeito, se um “eu” que se pode chamar de primeiro, que normalmente é quem tem a voz ao longo da coletânea, ou um terceiro que fala. A identidade do “eu” e do outro se misturam e se confundem, como nos versos que iniciam o poema da seção III de *In controtempo*: “«tuo padre l’hanno fatto a brani / i senza pietà rinunciando alle parole / nel silenzio del meriggio. [...]” (TESTA, 1994, p. 33). Neste poeta, percebe-se que a pessoa da qual se fala é o pai, sendo a ordem direta da frase “hanno fatto a brani tuo padre”, porém, esse “tuo” que indica a quem pertence o pai, pode ser tanto daquele “eu” primeiro que fala a alguém, quanto de um terceiro que fala para este “eu”, e há, portanto, essa ambiguidade e a suspensão da identidade de quem enuncia, uma vez que o “eu” primeiro pode estar passivamente escutando alguém que lhe dirige estas palavras e lhe fala sobre seu pai, quanto pode estar na posição do falante.

A esse traço do uso das aspas presente na poesia de Testa pode-se aproximar a questão da relação. De fato, a escolha das aspas é indicativa de um discurso que chama os versos para o contato com o outro, para uma abertura ao exterior, para aquilo que vai para além do “eu”, que está também em seus poemas, mas se desloca constantemente de sua centralidade. O uso tão peculiar das aspas aponta, assim, para um contato, uma posição não de isolamento, mas de diálogo e de troca com o fora (com o externo), seja este fora uma voz secundária que integra o diálogo dentro do próprio poema, seja ela para além das páginas de seus livros, chamando para uma conversa com outros poetas, outros espaços, outros sentidos e sensações.

O contato com o outro e um compartilhar de experiências e de sensações é evidenciado pelo próprio poeta durante uma de suas aulas na Universidade Federal de Santa Catarina. Enrico Testa, já há alguns anos é professor convidado para proferir aulas, cursos e palestras na Universidade, estando aqui presente em 2014, 2016 e recentemente em 2019 para o Projeto Escola de Altos Estudos-CAPES organizado pelo NECLIT (Núcleo de Estudo Contemporâneos de Literatura Italiana) e pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura. Um volume intitulado *Cinzas do século XX: três lições sobre a poesia italiana* reúne as aulas proferidas por Testa na Universidade em 2014, e em resposta a um dos

¹¹ “suspensão na incerteza da identidade de quem enuncia um discurso”, tradução nossa.

questionamentos feitos ao professor-poeta, ele fala sobre como a experiência, o contato e o diálogo com o outro na poesia tem grande relevância.

A poesia é, em primeiro lugar, a transmissão de uma experiência que tenta encontrar um ponto de junção com a experiência dos leitores. Mais do que isso, a poesia consegue cumprir um escopo comunicativo mínimo quando o leitor diz: “oh, aconteceu também comigo, mas não tinha visto as coisas nesses termos”, ou mesmo, “ah sim, é verdade”. [...] Trata-se, então, de fazer ressaltar os pontos de convergência entre poesia e comunidade - uma questão sobre a qual se poderia discutir longamente. Creio que essa relação seja fundamental na escrita poética. Caso contrário, esta se torna, simplesmente, um rito pessoal ou um exercício narcisista. Nada de desprezível nisso. Mas a relação com a comunidade torna-se fundamental mesmo se esta é inexistente ou se prevê como uma comunidade futura. De fato, o que conta é a relação com esta última, o diálogo com ela: seja com aqueles que não existem mais (e, então, a escrita como testemunho do passado, memória cultural e poética e ‘citação’ de quem nos precedeu) seja com aqueles que virão. (TESTA, 2016a, p. 39).

Nesta citação está evidente como a relação se torna elemento essencial para a poesia de Testa, que tem como base não só os elos com o passado, mas também o futuro, de relações já feitas ou que estão por se fazer. O diálogo com a memória, a cultura e com a comunidade, com o outro que se vê na poesia.

Essa relação, com uma pessoa amada, com o familiar, com o estrangeiro, com a natureza, com a morte, com a vida, com a própria escrita e o fazer poético, é, sem dúvida, percebida desde seu primeiro livro publicado. *Le faticose attese*, como as demais publicações da década de 80, dialoga inevitavelmente com outras obras que marcaram a poesia das décadas anteriores, anos 60 e 70, como *Congedo del viaggiatore cerimonioso & altre prosopopee* (1965) e *Il muro della terra* (1975) de Caproni, *Satura* (1971) de Montale e *Gli strumenti umani* (1975) de Sereni.

Ora serrata retinae (1980) de Valerio Magrelli¹² abre “simbolicamente gli anni Ottanta” (STROPPA, 2016, p. 7), seguida de outros relevantes títulos para a poesia da nova geração, de nomes que hoje se consolidaram como marcantes para a literatura italiana: tais como Umberto Fiori, Patrizia Valduga, Fabio Pusterla e Enrico Testa. Sabrina Stroppa em

¹² Valerio Magrelli está presente na antologia *Vozes: cinco décadas de poesia italiana*, publicado em 2017 e recentemente sua primeira antologia poética foi traduzida por Patricia Peterle e Lucia Wataghin e publicada no Brasil pela Rafael Copetti Editor. A antologia *Valerio Magrelli 66 poemas* (2019), contou com um lançamento na UFSC em que o poeta esteve presente e também com um debate feito no Centro Integrado de Cultura (CIC) em Florianópolis.

La poesia italiana degli anni Ottanta. Esordi e conferme proporciona ao leitor um detalhado panorama da poesia neste período, e sobre ela diz:

c'è una nuova generazione di poeti che si affaccia sulla scena italiana. Sono quasi tutti nati negli anni Cinquanta, ed esordiscono negli anni Ottanta; partono da posizioni a volte periferiche, ma vengono rapidamente riconosciuti come promesse – che quasi sempre mantengono –, inclusi in antologie significative, presentati su rivista. (STROPPIA, 2016, p. 9)¹³

É neste contexto, e quase no final da década, que *Le faticose attese* se insere e se apresenta, obra na qual já se torna evidente uma conexão do poeta com aquilo que o circunda, e o seu olhar já se mostra atento para esse espaço das coisas mínimas e comuns que compõem o cotidiano. É um livro que aposta nas relações, escolhe essa que traz consequências para dentro da própria poesia, uma vez que chama para o diálogo, para o contato com o outro, e para um “eu” que se confronta com outras vozes, que é constituído e se faz presente através e por causa desse contato com o outro. E nessa aposta, abre também espaço para um confronto ético dentro do fazer poético, deslocando a poesia desse espaço central e narcisístico do falar somente sobre si e do “belo canto”, trazendo-a para outro, múltiplo, plurivocal, na direção de uma língua mediana, coloquial, mas que ao mesmo tempo suspende a imediaticidade da comunicação. Ou seja, sem abrir mão dos elementos pertencentes ao cotidiano e de certa relação com o outro, Testa opera e joga com a própria língua, numa tendência ligada ao que ele mesmo definiu *Stile semplice*¹⁴.

A abertura do “eu”, que deixa espaço para outras vozes e percepções, como se sabe não é uma novidade de Testa, é um aspecto importante da poesia tanto de Vittorio Sereni quanto de Giorgio Caproni. A propósito deste último, vale a pena lembrar que num artigo para a *Fiera Letteraria*¹⁵, de 1947, Caproni fala da “egorrea epidemica”, ou seja, a tendência da poesia italiana em falar e se centrar somente no eu. Patrizia Cavalli, algumas décadas depois de Caproni, poeta contemporânea de Enrico Testa, em *Poesie* (1992),

¹³ “há uma nova geração de poetas que se mostram diante do cenário italiano. Quase todos nasceram na década de 1950 e começaram na década de 1980; partem de posições às vezes periféricas, mas são rapidamente reconhecidas como promessas - que quase sempre cumprem - incluídos em antologias significativas, apresentados em revista.”, tradução nossa.

¹⁴ *Lo Stile Semplice. Discorso e romanzo* se refere a uma obra de Enrico Testa, publicada pela Einaudi em 1997.

¹⁵ *Fiera Letteraria* foi uma revista de letras, ciências e artes, fundada por Umberto Fracchia em Milão, em 1925, publicada semanalmente, e que permaneceu em atividade até o ano de 1977.

retorna ao questionamento do eu-lírico, utilizando-se de uma linguagem acessível, dialogante e até irônica.

A tutti quegli amici e conoscenti
che com dolcezza e spesso com furore
mi dicono: “Ma insomma basta, smettila,
parli sempre di te, ti ami troppo,
non fai nient’altro che direi o, io
guardati intorno, esistono anche gli altri,
non sei mica sola a questo mondo
che pensa e sente, soffre e si tormenta!”
ora rispondo.

[...] (CAVALLI, 1992, p.217).¹⁶

Essa é a primeira estrofe do longo poema intitulado “L’io singolare proprio mio”, que toca num elemento central da poesia. Se o falar na primeira pessoa caracteriza uma das mais antigas e longevas definições da poesia como gênero, será justamente esse um dos aspectos que sofrerão mais abalos no século XX. Como aponta Cristine Ott, na introdução ao volume *Costruzioni e decostruzioni dell’io nella poesia italiana da Soffici a Sanguineti*, “La soggettività, che costituisce forse una caratteristica distintiva della lirica, è dunque qualcosa di profondamente precario: il direi o annuncia l’espressione di qualcosa di estremamente íntimo, ma allo stesso tempo l’io risulta una formula vuota applicabile a chiunque” (2015, p. 11).¹⁷

Não é portanto uma mera coincidência que a passagem do “eu” a personagens como em *Congedo del viaggiatore cerimonioso*, em que Giorgio Caproni dá voz a diferentes personagens: um viajante de trem, um “guardia-caccia”, um “preticello”..., será retomada em alguns ensaios de Enrico Testa. Ao lado do eu, outras vozes se sobrepõem, e é nessa linha que a *interposta persona*, título não casual de um livro do próprio Testa, vai ganhando novos espaços no plano do poético, tornando esse “eu” cada vez mais descentralizado. A poesia de Enrico Testa, como a de Patrizia Cavalli e Valerio Magrelli, é herdeira dos grandes debates e inovações que o campo poético sofreu ao longo do século XX. Para nos

¹⁶ “Para todos aqueles amigos e conhecidos / que com doçura e muitas vezes com fúria / me dizem: ‘Mas, resumindo, basta, pare, / você sempre fala de si mesmo, se ama demais, / você não faz mais nada do que eu diria ou, eu / olhe em volta, tem outros também, / você não está sozinho neste mundo / quem pensa e sente, sofre e atormenta!’ / agora eu respondo.”, tradução nossa.

¹⁷ “A subjetividade, que talvez seja uma característica distintiva da lírica, é, portanto, algo profundamente precário: eu diria ou anunciaria a expressão de algo extremamente íntimo, mas ao mesmo tempo o eu se resulta numa fórmula vazia aplicável a qualquer pessoa.”, tradução nossa.

aproximarmos um pouco mais da escrita do poeta genovês, propõe-se percorrer, neste capítulo, algumas de suas coletâneas e identificar algumas de suas marcas, fazendo isso através da análise de alguns poemas e citações de seus ensaios.

Le faticose attese é composto por 45 poemas, divididos em três seções: “Le lame dei sogni” (9 poemas), “Tamburelli e sonagli” (19 poemas) e “I lampi della rosa” (17 poemas), que se mostram ao leitor como primeiros versos curiosos, que chamam a atenção uma vez que apontam para esses lampejos, sonhos. No contato inicial com os poemas, o leitor já se depara com certa simplicidade nas ações que se mostram corriqueiras, como se perceberá a seguir. Seus poemas, de maioria sem título, no índice são identificados pelo seu primeiro verso, e isso se manterá como uma marca peculiar inclusive nos demais livros. Em uma leitura rápida, alguns se destacam e nos dizem muito sobre, para o quê e para quem o poeta volta a sua atenção. São versos, por exemplo, como estes: “passami il pallone, per favore”; “ti ricordi tu che sei partito”, “il sogno sognato a Steinhof”; “non resta nulla sul setaccio”; “rammendare la cucitura che cede”; “i panni fuori della cascina”, “all’aeroporto di Schonefeld”; “eccoci qui”; “no non sei qui”. Versos esses que se observarmos atentamente apontam para gestos simples, não grandiosos, feitos repetidas vezes, por pessoas comuns, e acontecimentos corriqueiros, como pedir pelo pão, estar em um aeroporto, remendar uma costura que está solta, passar algo pela peneira, ou sonhar. Versos como esses de *Le faticose attese* que confirmam o *stile semplice*, a saber, sua “naturalzza comunicativa determina una riduzione della centralità estetica della parola e, contemporaneamente, un incremento della finzione dell’aspetto eteronomo del linguaggio e dei suoi tratti denotativi (descrittivi, referenziali, oggettivi)” (TESTA, 1997, p. 6). Ou seja, um movimento no trabalho com a palavra de não apenas pensar no seu valor estético, mas também nas suas funções dentro do texto poético no diálogo com o outro, nas suas interações sociais, refletindo sobre a linguagem que se apresenta e se revela a partir das suas relações e, sobretudo, dos traços denotativos.

Porém, junto a esses gestos do cotidiano, tem-se também um refletir sobre eles, e sobre as indagações que essas ações podem suscitar: o pensar sobre as questões da vida e desse cotidiano e as suas relações, entre pessoas e coisas. Ao pensar na imagem evocada pelo verso “rammendare la cucitura che cede” por exemplo, remendar a costura, a tessitura que cede, depara-se primeiro com uma questão temporal. O tecido, com o passar do anos, e quanto mais frequente o seu uso, mais rápido começa a se tornar mais fino, desgastado, e

como consequência, sua trama e tessitura vão cedendo, até o momento em que ele pode arrebentar, deixando naquele espaço um buraco. O “rammendare” esse tecido que cede é uma tentativa de reatar os laços, os nós que ligam essas linhas e fios que compõem o tecido. É uma tentativa de manter essa trama, que não pode permanecer intacta diante da ação do tempo, mas que pode ser recuperada, revivida, mesmo ela se modificando ao longo dos anos, tornando-se a mesma e ao mesmo tempo outra, uma vez que as “bases” dessa ligação estão ainda ali, mas as relações, com os constantes remendos, se tornam outras e novas.

A partir desta imagem do remendar e da tessitura é possível fazer um paralelo com o próprio texto, sendo o poema a linha que costura esse tecido desgastado; o poema como tentativa de conservar as memórias, amarrar a trama para que não arrebente totalmente, para que ela não se apague das lembranças. Roland Barthes, em *A aula*, traz a ideia de texto como uma trama, “um tecido dos significantes que constitui a obra” (2013, p. 17), fios que se cruzam e que formam a sua tessitura. A partir disso, pode-se pensar a poesia e o livro como um conjunto de tecidos, sendo suas linhas constituídas por uma trama de palavras, de referências, de outros poemas e autores, por experiências, memórias e sobretudo por relações. Um texto que com o tempo necessita ser constantemente remendado e posto em diálogo para manter-se, e a partir de suas novas costuras tornar-se ele mesmo, mas também outro, nas suas diferentes conexões.

Essa costura e emenda pode ser ainda uma imagem para pensar a memória, que é sem dúvida um tipo de relação fundamental e essencial para Testa. É a partir da memória que se mantém uma relação com o passado, é por meio dela que se pode costurar os laços com aqueles que já se foram, é por meio dela que se possibilita um “reviver” momentâneo e aparente das sensações de experiências passadas, sendo o tecido esburacado e gasto, mas também podendo ser a própria costura que mantém essa relação. O texto poético, assim, pode também se constituir como uma forma de costurar e dar um registro a essa memória e experiências, mesmo não sendo um registro exato, visto que das lembranças recuperamos fragmentos, pois uma vez que a experiência se dá, dela somente restam cacos, pedaços e flashes, de imagens e emoções, muitas vezes caóticas e anacrônicas.

Um poema significativo para pensar essa primeira coletânea, levando-se em consideração novamente o “rammendare” ou o fio das relações, encontra-se na segunda seção, “Tamburelli e sonagli”, e pode inclusive apontar para a produção posterior: o detalhe dos pequenos gestos, a relação com o outro e mais que a simples ideia da relação, como

esse laço se estabelece e se mantém, ou se desfaz. O poema dialoga também estruturalmente: primeiro pela construção de imagens, e o recorrente uso de palavras simples e da oralidade (“no no”), assim como em concisão e tamanho, traço que se mantém nesta coletânea e que permanecerá também na segunda obra publicada, *In controtempo* (essa já com poemas mais longos). Nestas duas obras apresentam-se muitos poemas curtos, de versos livres e sem título, constituídos por um único período do primeiro ao último verso. No primeiro verso do texto selecionado de *Le faticose attese*, vê-se como esse poema diz muito sobre a coletânea, visto que inicia já com um vocativo, um chamado ao outro.

amore, novembre è il mese
dell'abbandono,
il mese dal ghigno rinsecchito,
che alle inopinate questue della vita
fa 'no no' col dito
(TESTA, 1988, p. 39).¹⁸

Este breve poema se concentra numa única estrofe de 5 versos livres, que podem, em um primeiro momento, nos lembrar até mesmo um Haikai, por sua articulação e forma. Há uma imagem que vai se construindo a cada verso, como se o poeta nos desse um pedaço do quebra-cabeça, conforme vamos avançando na leitura, e ao final temos a imagem quase que completa. Nas três primeiras linhas, há uma sensação que se constrói antes de se chegar à imagem, que é a do abandono e do distanciamento, que se concretiza a princípio na imagem do “ghigno rinsecchito” e depois, no último verso, no movimento de negação feito pelo dedo, que junto ao sorriso se complementam. Essa imagem se faz “quase completa”, uma vez que dela temos o sorriso e o movimento dos dedos, mas não temos seu resto, que poderia ser um rosto, uma pessoa. Ou seja, como na memória, temos acesso apenas a fragmentos de um corpo.

É um poema introduzido por uma letra minúscula, e finalizado (quase que sem ser finalizado) sem a indicação de um ponto final no último verso, características apontadas já por Paolo Zublena em seu ensaio na antologia *Parole Plurale* e também por Patricia Peterle no posfácio à tradução de *Páscoa de neve* (2016) em “Reminiscências, sensibilidade e

¹⁸ “amor, novembro é o mês / do abandono, / o mês do sorriso ressecado / que às inesperadas questões da vida / faz ‘não não’ com o dedo”, tradução nossa.

devires: *Páscoa de neve*¹⁹. Tais marcas se mantêm ao longo dessa coletânea e de toda sua produção poética, com algumas poucas exceções, como poemas de outros autores citados por Testa ou em suas prosas poéticas. Pode-se pensar a partir desse traço de pontuação e gramática que os versos estão em um constante fluxo, como se o poema fosse uma peça de um mosaico ainda não acabado e que a ela podem ser ainda acrescentadas novas. E ainda da sensação neste fluxo, de estar adentrando a uma conversa já iniciada, que dela o leitor tem apenas acesso a uma parte, e que continua sem saber ao certo qual o final.

Em termos de composição e estrutura, percebemos no poema a presença de apenas uma rima perfeita, entre os versos 3 e 5, “rinsecchito/dito”, mas com forte presença do som das vogais “i” e “o”, como confirma a assonância com “ghigno”, termo que também aponta para a presença da aliteração na repetição e variação da sílaba “no”: “novembre”, “abbandono”, “ghigno”, “inopinate”, “no no”. Esse som “no”, que parece ser constante, pode ainda nos remeter a uma negação incessante que se forma e está presente em todo o poema, e tem uma realização maior no último verso com a expressão coloquial de negação “no no”, que tem sua confirmação no movimento e ritmo do dedo. Parece que toda essa cena acontece rapidamente, velocidade dada pela sensação de se entrar no meio de algo que está em curso, visto que a primeira palavra do texto indica já o vocativo ‘amore’. E, da mesma forma, essa rapidez se reafirma pelo encadeamento provocado pela construção do poema, que exige a leitura acavalada, sem pausa, do que vem a seguir. É todo construído em um único período, que corrobora ainda mais à ideia da formação de uma imagem e também da negação e resistência que se desenvolve ao longo do poema, em uma espécie de constante adiamento de uma conclusão do verso e da imagem, que nunca chega por completo, somente em fragmentos, visto que não se tem um ponto final no último verso e que a sensação de “finalização” do poema vem dada por esse movimento do não com o dedo, como se não houvesse mais o que ser dito após esse gesto, que só pode ser respondido ou completado pelo silêncio, que se ilustra no branco restante da página.

A ligação com o elemento do exterior, com o fora – como assinalado anteriormente –, se dá de forma clara por meio da evocação feita pela primeira palavra do poema, justamente o vocativo, que exige a presença de um outro. O eu lírico se despoja, pois o poema não se refere ao eu, mas ao outro, aqui denominado “amore”, chamando a sua

¹⁹ Cf. de Patricia Peterle os artigos sobre Testa: “Vagando qua e là. La poesia di Enrico Testa” (*Nuova Corrente*, 2017), “La poesia di Enrico Testa” (*Poeti e Poesia*, 2015), “As nossa humildes coisas: *Ablativo* de Enrico Testa” (*Sibila*, 2015), “Em diálogo com Enrico Testa: uma poesia da atenção” (*Manuscrita*, 2015).

atenção para falar do mês de novembro, ou seja de algo que não pertence nem a um nem ao outro. Como afirma Paolo Zublena, na já citada antologia *Parola Plurale*: “Ma con un ulteriore passo indietro dell’io-soggetto, quasi esiliato dalla pagina, che riveste di un tono talora fiabesco talora quotidianeggiante – di una naturalezza però solo superficiale – elementi tematici non di rado tendenti all’inquietudine.” (ZUBLENA, 2005, p. 559)²⁰. Um para atrás diante do “io-soggetto”, nas palavras de Zublena, de fato nesse poema o “eu” dá um passo para trás, mesmo que seja ele quem chama a atenção do outro, ele dá lugar ao mês de novembro e ao riso “ghigno” para que se tornem os elementos principais do poema, mas que trazem a este “io-soggetto” uma inquietação que aponta para esse caráter malicioso de novembro.

A identificação do mês de novembro pode chamar a atenção, uma vez que nos versos de Testa, é qualificado como o mês do abandono. Pensando nas celebrações e tradições que o mês carrega consigo, sendo elas religiosas ou não, nas diferentes culturas, principalmente ocidentais, temos o dia de Finados, normalmente celebrado entre o dia 31 de outubro e o dia 02 de novembro. No Brasil, o feriado é no dia 02, dia de Finados, enquanto na Itália é no dia 01, dia de Todos os Santos, mas isso é apenas um algo a mais. Talvez a ideia do abandono indicada no segundo verso se apresente numa posição central, pois esse verso é o mais curto e concentra toda sua força no termo “abbandono”. Nesse sentido, é possível entender o abandono pelo vazio deixado pela ausência dos que já faleceram, e por uma presença/ausência, pois a esses só se pode recorrer através da memória, das reminiscências, sendo o mês de lembrar-se dessa falta. Novembro é, para além do abandono, o mês do sorriso malicioso, mas ao mesmo tempo seco, que ao contrário de um sorriso de felicidade, conforto e complacência, esboça uma leve maldade ou talvez travessura, sarcasmo e distância daqueles que o olham; *ghigno* na enciclopédia online *treccani*, significa ambos: “riso beffardo e cattivo e sorriso sottilmente malizioso senza cattiveria”²¹ (TRECCANI, 2019). Poderia se pensar que ao mesmo tempo em que se aproxima dos que já se foram, adverte para o que se está esperando: a morte. Às súplicas e às caridades da vida ele responde “não não” com o dedo. Pergunto (pergunto-me) se haveria aqui uma personificação do mês de novembro, que tem a qualidade de mover e

²⁰ “Mas, com um passo adiante do eu-sujeito, quase exilado da página, que se reveste de um tom às vezes fiabesco às vezes de cotidiano - mas de uma natureza apenas superficial - elementos temáticos que não raramente tendem a inquietar-se.”, tradução nossa.

²¹ Disponível em: <http://www.treccani.it/vocabolario/ghigno/>. Acesso em 28 jan. 2020.

falar de forma descontraída como é esse gesto e som que quase instintivamente entendemos. É como se novembro, frente a essas questões, com um sorriso seco, lhe desse as costas, com um simples gesto de distanciamento e negação. Essa negação também como possível representação de uma recusa à morte, que pode ser um acontecimento repentino e inesperado.

Tal leitura pode ser justificada pelo tema da morte ser relevante para a produção poética de Testa, principalmente no que concerne a relação com os que já se foram e que, agora, só existem por meio das lembranças, das vivências que deixaram marcas. É também nesse sentido que se pode recuperar o verso citado anteriormente, “la cucitura che cede”, como um movimento que perpassa por todos os seis livros publicados até o momento. Sem dúvida, a aproximação e exposição desse aspecto tão importante, o liga a uma tradição de poetas: Giovanni Pascoli²², Giorgio Caproni²³, Vittorio Sereni, Giovanni Raboni²⁴. A morte em Testa possui suas ambivalências, não é vivida de forma simplesmente pacata, de uma experiência que passou e que com o tempo ficará no passado. Mas é, sobretudo, uma presença-ausência, ou seja, faz parte da vida e constantemente acompanha aqueles que permanecem vivos, como uma espécie de sombra.

Nesse sentido, o título de seu segundo livro, publicado em 2001, *La sostituzione* (Torino: Einaudi), pode ser significativo. A coletânea é composta por 83 poemas, divididos em 5 seções: “Quattro battute”, “Fuga”, “La sostituzione”, “Anatole”, “L’eden”, que têm como núcleo central a perda e o luto, como aponta a contracapa:

“nel sospetto del bene; / che fu e che resta, / nell’esaurirsi della conta, /la sfolgorante moneta del passaggio”. In questo caso l’angoscia della perdita trova a poco a poco, come in una lenta elaborazione del lutto, la via di un piú mansueto senso di colpa da parte di chi è sopravvissuto, sfociando in quel tono malinconico che peraltro era già tipico di Testa nelle raccolte precedenti, seppure piú lievi e, talvolta, addirittura scherzose [...]. (TESTA, 2001, s/p)²⁵

²² Cf. PETERLE, Patricia. Disponível em: <https://qorpus.paginas.ufsc.br/como-e/edicao-n-020/operar-a-poesia-e-desoperar-a-palavra-pensamentos-sobre-pascoli-e-il-novecento-patricia-peterle>.

²³ 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.

²⁴ 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.

²⁵ “na suspeita do bem; / que foi e que resta, / no esgotar-se da conta, /a fulgurante moeda da passagem”. Neste caso, a angústia da perda encontra pouco a pouco, como em uma lenta elaboração do luto, o caminho de um mais gentil senso de culpa da parte de quem sobreviveu, resultando naquele tom melancólico que por outro lado era já típico de Testa nas coletâneas precedentes, embora mais leves e, às vezes, até brincalhão [...]”, tradução nossa.

que assinala ainda mais, em seus versos como é a relação do poeta com a morte. No verso, “la sfolgorante moneta del passaggio” é difícil não retomar a imagem de Caronte, barqueiro do Hades, que na porta de entrada ao mundo dos mortos, faz a travessia da sombra dos não vivos pelo Rio Estige, sendo ele a ligação entre mundo dos vivos e mundo dos mortos, uma moeda é o seu preço para fazer a travessia, paga pelas almas para que possam chegar ao outro lado do rio. A poesia pode ser o próprio Caronte, o barqueiro que navega pelos versos, em constantes travessias, tentando manter ligados, vivos e mortos, funcionando como um espaço, ou uma figura, que permite esse encontro, estando no limiar entre esses mundos. Ela (a poesia) pelos seus versos, pela memória permite essa travessia e essa relação. Um dado pontual que corrobora a importância do tema da morte nesta obra é a citação de um verso de Dylan Thomas: “Time held me green and dying”, que se encontra no poema sem título “crescendo, molto ho dimenticato”, que para além dele, faz referência à coletânea como um todo, e nas palavras de Testa, na Nota final: “Ma a un verso di Dylan Thomas si potrebbe riportare gran parte dei testi di questo libro, nati “for the country of death is the heart’s size” [...]” (TESTA, 2001, p. 98)²⁶.

O poema de Dylan Thomas tem como tema principal o período da inocente infância em que ainda não se tem o conhecimento da morte, que virá com a idade adulta, destruindo essa inocência. No poema de Testa, que se encontra na seção “L’Eden” e faz referência a Thomas, há, do mesmo modo, uma retomada do período jovial, mas a partir de fragmentos memorialísticos que com o passar dos anos vão se perdendo.

“crescendo, molto ho dimenticato
e tutto d’un tratto
son rimasto senza fiato
nella pausa muta del tuo accordo.
Cosí - per quel poco che ricordo -
andavo senza sosta, parlavo e andavo,
parlavo e tornavo
pronto soltanto a riempire
il mio vuoto cesto di vento.
Poi l’incontrai
là dove verde e morente
la tratteneva il tempo”
(TESTA, 2001, p. 86)²⁷.

²⁶ Esta relação foi evidenciada por Cortellessa em *La fisica del senso*, 2006.

²⁷ “crescendo, muito esqueci / e de repente / estava sem fôlego / na pausa silenciosa do seu acordo. / Então - pelo pouco que me lembro - / caminhava sem parar, conversava e caminhava, / falava e voltava / pronto

O poema se divide em três momentos. O primeiro é o do esquecimento, de certa falta de fôlego diante desse “tu” que acorda. No segundo momento, há a retomada do pouco que ainda se lembra, e o que restou durante os anos, deste caminhar constante em busca de preencher um vazio, porém sem sucesso, uma vez que ele é enchido de vento, “riempire / il mio vuoto cesto di vento.”. E o terceiro momento, é o do encontro, que de certa forma retorna à primeira parte, pois acontece com esse “tu” do quarto verso. O poema é quase todo rimado, sendo as rimas feitas com a repetição da letra “o”, muito presente: “dimenticato”/“fiato”, “accordo”/“ricordo”, “andavo”/“tornavo”, “vento”, “tempo” - essas duas últimas não fazem um rima, mas se ligam em sonoridade às outras. E a assonância também do “o” nos versos: “pronto soltanto a riempire / il mio vuoto cesto di vento”, que pode lembrar brevemente a sonoridade do próprio vento. Esse espaço “verde e morente”, estava distante desse “eu”, uma vez que é referenciado por “là”, e sendo ele qualificado como moribundo (embora verde), além de causar certa contradição, pode trazer a ideia de um cemitério, pois a presença do verde “esconde” a morte presente embaixo de si. A relação com o cemitério e morte, pensada devido ao último verso, “la tratteneva il tempo”, mostra que o tempo a mantinha presa nesse espaço, ou seja, alguém já falecido está destinado a permanecer nesse lugar “verde e morente”. E o caminhar do “eu” em busca de preencher o vazio, quase como na procura por essas memórias que se perdem, na tentativa de alcançar este “tu” que está distante. O vento que, com o tempo, tenta preencher esse vazio, mas sem êxito, uma vez que ambos (tempo e vento) levam as coisas embora, e nesse caso, leva as memórias embora. No poema há uma rima toante entre essas duas palavras (tempo/vento), estabelecendo essa relação.

A ideia desta busca por preencher certo vazio, na tentativa de segurar algo que está escapando, como as vivências que estão indo embora com o morto ou a memória reminiscente, se relaciona à citação mencionada anteriormente: “la via di un più mansueto senso di colpa da parte di chi è sopravvissuto”, da contracapa de *La sostituzione*. O sentimento de culpa daqueles que sobrevivem como uma forma de manter esta ligação entre vivo e morto, e de preencher o vazio que a morte causa, como “riempire / il mio cesto vuoto di vento”; neste verso também está a chave da relação com a morte a partir da culpa. Quanto a isso se pode pensar no conceito de morte do filósofo Emmanuel Lévinas (1906-

apenas para encher / minha cesta vazia de vento. / Então eu a encontrei / lá onde verde e moribundo / o tempo a segurou”, tradução nossa.

1995) que é para Enrico Testa uma referência, e que tem como pano de fundo de todo seu pensamento a alteridade, o que já diz muito sobre como a morte pode ser lida em seus textos, isto é, indissociável do outro. Em diversas entrevistas e ensaios, Testa cita Lévinas. Uma curta e significativa menção, que se faz extremamente relevante para essa discussão é “La colpa di chi resta. Poesia e strutture antropologiche”, do livro *Per interposta persona, Lingua e poesia nel secondo novecento* (1999). Testa, a partir do filósofo francês, pensa a morte sobre as seguintes perspectivas: a morte do outro como consciência da própria morte ou de uma morte primeira - é na morte do outro que temos o primeiro contato com essa experiência do morrer, mas é também nela que percebemos que a morte é a única certeza, sendo ao mesmo tempo um destino incerto e sem resposta. E, da mesma forma, a morte do outro causa em ‘mim’ um sentimento de culpa que faz com que eu me aproxime e sinta a necessidade de manter o diálogo com aqueles que já se foram, nessa lembrança, não sendo porém essa culpa vista como uma patologia da psicanálise, mas

come ad un elemento strutturale dell’“approssimarsi”, laddove si è sempre “in ritardo e colpevole di ritardo”, la configurazione ‘dialogo col morto - colpa’ si presenta come un caso estremo di spoliazione delle prerogative del “soggetto costituito, volontario, imperialista”: è un esemplare dell’ossessione per l’altro che riedifica, nello spazio del dopo e nell’alveo sonoro dell’eco, la situazione in cui “la morte dell’altro uomo mi chiama in causa e mi mette in discussione come se, di questa morte invisibile all’altro che vi si espone, io divenissi, a causa della mia eventuale indifferenza, il complice; e come se, prima di essere io stesso destinato ad essa, fossi tenuto a rispondere di questa morte dell’altro, e a non lasciare l’altro solo nella sua solitudine mortale.” (TESTA, 1999, p. 35).²⁸

Essa relação com aquele que já se foi se dá, portanto, por esse “chamado” a responder pela morte do outro, que se dá por um permanecer em diálogo, um remendar da memória, dos buracos do esquecimento, “non lasciare l’altro solo nella sua solitudine mortale”, como diz Testa na citação acima, mas como um fantasma ou uma sombra,

²⁸ Alguns dos poetas que Enrico Testa coloca em discussão são: Giovanni Giudici, Giovanni Raboni Vittorio Sereni, Edoardo Sanguinetti, Giorgio Caproni. A citação em português seria: “como elemento estrutural do ‘aproximar-se’, onde se está sempre ‘atrasado e culpado de atraso’, a configuração ‘diálogo com a morte – culpa’ se apresenta como um caso extremo de desapropriação das prerrogativas do ‘sujeito constituído, voluntário, imperialista’: é um exemplo da obsessão pelo outro que reconstrói, no espaço que se segue e no eco do eco, a situação em que “a morte do outro homem me coloca em questão e me questiona como se, devido à minha possível indiferença, me tornasse cúmplice dessa morte invisível para o outro que está exposto a ela; e como se, antes de ser eu mesmo destinado a ela, eu fosse obrigado a responder pela morte do outro, e a não deixar o outro só na sua solidão mortal.”, tradução nossa.

acompanhando aquele que permanece vivo. E, nesse contato com a morte, reconhece no outro a sua própria morte e lhe faz lembrar constantemente de sua condição mortal.

Os versos de um poema da seção “Nel sonno” de *Ablativo* (2013), também sem título, apontam para essa ligação de certa responsabilidade com aquele que morreu, vista neste caso como uma relação de reféns, pois, sem ser consultado, o sobrevivente carrega o peso de guardar os segredos do morto. Sendo esta a penúltima coletânea do poeta, percebe-se através desse poema como mais uma vez esse aspecto se confirma como um dos fios condutores desse laboratório poético.

«tutti sono ostaggio del morto.
Per primo l'ospite prediletto,
legato dal segreto
che gli è stato confidato
perché lo conversi
in nome di una legge
che l'ha sorpreso
ancor prima di scegliere
se obbedirle oppure no»
(TESTA, 2014, p. 38).²⁹

A lei que o surpreende: a morte, o hóspede predileto: aquele que resta, que permanece vivo, o segredo: as memórias as lembranças. Esse segredo também como um elo que permanece para sempre, entre vivo e morto. É refém desta relação, talvez pela culpa ou pelas constantes indagações que a morte traz consigo, uma vez que da morte do outro não se obtém respostas, e dessa morte, como sombra, que permanece viva, bem como a necessidade de carregar consigo e de certa forma tentar preservar os segredos da lembrança. E ainda, é refém do morto aqueles que estão no velório, e que devem permanecer ali, no mesmo lugar, por causa do morto, e o hóspede predileto é aquele que está ligado a essa morte pelas memórias, pelos elos e acordos tácitos. Há mais uma vez a sonoridade da letra “o” em evidência, criando uma rima entre as palavras “morto”, “prediletto”, “segreto”, “confidato”, as quais ligadas entre si, detecta-se o tema e núcleo central deste poema, a relação de proximidade com o morto que se dá por esse segredo do qual não se pode abdicar.

²⁹ Na tradução de Patricia Peterle, Andrea Santurbano e Silvana de Gaspari: “todos são reféns do morto. / Sobretudo o hóspede predileto, / ligado pelo segredo / que lhe foi confiado / para que guarde / em nome de uma lei / que o surpreendeu / antes mesmo de escolher / se obedecê-la ou não” (2014, p. 39).

O sentimento de culpa que vem também na forma de remorso, pode manifestar-se em consequência da falta de tempo, ou da sensação de que se deixou passar as oportunidades de fazer ou dizer aquilo que desejava ou precisava quando ainda havia tempo. E, na morte, esse tempo acaba, permanecendo o não dito, não feito, não retornável. Nos versos de outro poema de *La sostituzione*, esse sentimento se anuncia já no primeiro verso, “adesso che non ho proprio più tempo”, e nos seguintes se intensifica cada vez mais - como este sentimento te alcança, subitamente - até chegarmos ao remorso, última palavra do último verso.

adesso che non ho proprio più tempo
 (e neppure allevo lo scrupolo
 di non averne...)
 c'è un colpo a bruciapelo
 che rompe l'inseguimento:
 braccato nel vento
 da un volto - un morso -
 dal suo (dal mio)
 rigoglioso rimorso

(TESTA, 2001, p. 53).³⁰

Os 9 versos livres que compõem este curto poema de uma única estrofe, possuem uma rima perfeita entre os versos 7 e 9 “morso/rimorso” e uma relação sonora entre “scrupolo” e “bruciapelo” com a repetição das consoantes “p”, “l” e da vogal “o”, variando apenas a vogal na penúltima sílaba. “Morso”, particípio passado usado como substantivo, “uma mordida”, tem a mesma etimologia da palavra “rimorso”, ou em português: remorso. Do latim *remorsum* - remorder, morder de novo, causar dor e sofrimento prolongado. Morder está então na palavra remorso, ou seja, o remorso que continuamente causa dor, se faz ser lembrado. Esse remorso se apresenta cheio de vida, “rigoglioso”, o que causa um estranhamento, em que “rigoglioso rimorso” formam então um oxímoro, uma vez que esse sentimento é caracterizado por um adjetivo que em uma linguagem comum não o acompanharia, por serem partes de campos semânticos diferentes. Esse remorso que é “rigoglioso” pode indicar também uma constante presença, um estar cheio de vida que não cessa, não vai embora, não passa. Há, da mesma forma nesse remorso um rosto, que como

³⁰ “agora que não tenho mais tempo / (e nem mesmo possuo o escrúpulo de não tê-lo...) / há um tiro à queima-roupa / que rompe a perseguição / caçado ao vento / por um rosto - uma mordida - / do dele (do meu) / exuberante remorso”, tradução nossa.

um tiro irrompe nesta perseguição - pede por mais tempo, por dizer o não dito? -, e morde. Esse remorso se apresenta como o tiro a queima-roupa, simbolizando que o tempo acabou. Então, no verso 5, após “inseguimento”, os dois pontos aparecem, com uma função explicativa, e o que vem nos versos seguintes é uma descrição deste tiro, do momento e de como esse remorso irrompe, ou seja, como um rosto que morde. “Inseguimento”, que rima com “tempo” e “vento”, traz um campo semântico que dá certa sensação de velocidade, uma perseguição que se faz veloz, e “non ho proprio più tempo” faz com que ela se acelere ainda mais, e com um agravante nesta corrida contra o tempo: o vento. Outro momento de divisão no poema são as reflexões ou pausas indicadas pelos parênteses: o primeiro que reflete sobre a falta de tempo e o segundo que pensa o exuberante remorso, indicando que este é também do “eu” poético. O uso dos parênteses, que tem função de adicionar informações extras ao texto, no poema vem como uma breve interrupção do curso dos versos e da imagem que se forma, para depois retornar a eles. Essas interrupções no poema podem ecoar outros autores lidos por Testa e já aqui mencionados, como Montale e Caproni, que têm em seus versos um uso recorrente não só dos parênteses, mas também do travessão, que fazem essa função de indicar uma pausa, um respiro no pensamento ou ainda um desvio ou explicação daquilo que está sendo dito³¹. O adjetivo exuberante pode indicar, inclusive, como esse remorso se apresenta, por uma necessidade de se fazer sempre presente no corpo, assinalado também pela mordida, algo físico, que deixa marcas. Outro fator interessante de notar é a sonoridade. O poema se constrói por meio do som da letra “o”, o mais presente, e todos os versos com exceção do segundo terminam com essa vogal: o movimento da boca para dizer a letra “o” se assemelha ao que se faz quando se quer imitar o som do vento, além de também imitar o gesto da mordida.

Como os fios do tecido, o tema da morte e o sentimento de culpa e remorso que com ela podem surgir, da forma como é tratado por Testa, podem ser vistos como uma tentativa de remendar as lembranças vividas, para que elas não se apaguem totalmente. Traços esses que também retornam, talvez de forma mais concreta, em alguns versos de *Pasqua di neve* (Torino: Einaudi, 2008). O livro, composto por 88 poemas, é dividido em 9 seções: “I cani d’Atene”, “L’anniversario”, “Discorso dell’ostaggio”, “Baltiche”, “Canzone dell’alba”,

³¹ Cf. TONANI, Elisa. *Aspetti dell’interpunzione nella poesia del secondo novecento (Montale, Caproni, Giudici)*. Disponível em: https://www.academia.edu/8294020/ASPETTI_DELL_INTERPUNZIONE_NELLA_POESIA_DEL_SECONDO_NOVECENTO_MONTALE_CAPRONI_GIUDICI. Acesso em : 07 fev. 2020.

“Pasqua di neve”, “Ismaele”, “Tela di sacco”, “II” e “Hammerwand”. Como apontado por Peterle no posfácio à tradução brasileira, essa coletânea pode ser lida como uma reunião de “versos impregnados de experiência, de sentimentos, de melancolia, clivados pela velocidade dos nossos tempos, pela fragmentação da vida contemporânea, pelos contrastes entre humano-desumano, que não deixam de esbarrar em questões éticas e filosóficas.” (2016b, p. 244-5). No Brasil, *Páscoa de neve* (publicado em 2016 pela Rafael Copetti Editor), foi traduzido por Peterle, que é a principal tradutora do poeta para o português, e foi quem lançou a obra na UFSC, em Florianópolis, e na Casa das Rosas, em São Paulo. Importante apontar que a seção “Canzone dell’alba” é dedicada a um único poema de mesmo nome, originalmente escrito por Philip Larkin, e do qual Testa se apropria e traduz. Um movimento que se inicia com *Pasqua di neve* e que se repetirá nos livros subsequentes, *Ablativo* e *Cairn*, o mais recente.

Em *Pasqua di neve*, o peso dessas relações pode ser visto a partir das lembranças que às vezes aparecem de forma não tão doce e com um caráter de poeira, acumulam-se pouco a pouco nos ambientes e espaços. São memórias que persistem em serem rememoradas, não se deixam esquecer. E que na tentativa vã do esquecimento, retornam ainda mais presentes. Ou ainda, “costurando” (como nos livros anteriores), na tentativa de impedir que algo seja esquecido, desapareça:

“È difficile venire qui a dire che vuoi includerti nelle cose scomparse mentre ti dai da fare a mettere insieme una collezione per impedire che le cose scompaiano”
(TESTA, 2016b, p. 46).³²

Neste poema, da seção “L’anniversario”, que pode ser visto como uma breve prosa poética, com rara exceção se inicia por uma letra maiúscula, indicando possivelmente o início dessa fala, caracterizada como difícil de ser dita, e a letra maiúscula ressalta justamente essa dificuldade de começar a dizer. E tem-se aqui um fenômeno para o qual Cortellessa chamou a atenção em *La fisica del senso*, que se encontra presente nos versos, “i casi più interessanti sono ovviamente quelli in cui le virgolette sospendono nell’incertezza l’identità di chi enuncia un discorso che sarebbe, invece, perfettamente plausibile ove riferito al soggetto, diciamo, ‘primario’” (2006, p. 531). Como já apontado

³² Na tradução de Patricia Peterle: “É difícil vir até aqui para dizer que queres te incluir entre as coisas desaparecidas, enquanto te esforças em juntar uma coleção para impedir que as coisas desapareçam” (TESTA, 2016b, p. 47).

anteriormente, a presença do entre aspas pode apontar para uma outra voz, mas neste caso, há um certo confundir-se de vozes, entre a voz do “eu” com essa voz secundária, em que não sabemos se é pertencente ao “eu” “primeiro” do livro ou de uma voz outra com quem ele conversa. No poema citado acima, a partir das palavras “dire” e “ti” sabe-se que há a presença de um interlocutor, mas não se tem a certeza se essa voz sai de “dentro” - do “eu” primeiro, como uma espécie de reflexão interior ou se ela vem de fora, de um “tu” que dialoga com esse “eu”, “È difficile venire qui a *dire* che vuoi *includerti* nelle cose scomparse mentre *ti* dai da fare a mettere insieme una collezione per impedire che le cose scompaiano” (2016b, p. 46, grifo nosso).

Nesta prosa poética, composta por um único período de várias orações, tem-se essa tentativa do “eu” de incluir-se nas coisas esquecidas, enquanto busca incansavelmente acumular e colecionar coisas que impeçam esse esquecimento. Essa voz que fala com esse “tu” em forma de certa repreensão quando diz: “È difficile venire qui a *dire*”, parece ser como uma autocrítica do próprio sujeito consigo mesmo, quando este não abre mão da memória, tentando conservá-la através dessa coleção. É um depositar de memórias nesses objetos pessoais; lembranças que não querem esquecer para quando desejarem recuperá-las possam reviver a pessoa falecida a partir de tais objetos.

Sobre a coleção e a relação do colecionador com seus objetos, Walter Benjamin (1987) em “Desempacotando minha biblioteca” do livro *Rua de mão única*, pensando o colecionador de livros, compara os processos de uma coleção (adquirir, organizar) com uma barreira frágil no embate à maré de água viva de recordações que vem na direção do colecionador quando na posse de seus pertences, e diz: “Toda paixão confina com o caos, mas a de colecionar com o das lembranças” (BENJAMIN, 1987, p. 228). A arte de colecionar está ligada à lembrança e seu bem mais precioso é a herança de passar sua coleção ao próximo, na qual a memória do colecionador fica confinada e indissociada do objeto. Mas, mais do que os objetos da coleção, o valor maior está na recordação que estes podem desencadear: em relação aos antigos donos, aos lugares em que estiveram, onde foram adquiridos e a história por trás de cada pertence. Ou seja, mais do que colecionar para se ter os objetos, se coleciona para se ter a história e a memória que eles carregam consigo através do tempo.

Outro poema de *Pasqua di neve* se torna importante na configuração desse diálogo, pertencente à mesma seção do anterior. Na verdade, esse poema pode ser lido mais como

uma prosa poética, traço marcante de toda essa seção. A presença das aspas confirma mais uma vez sua relevância para essa escrita: primeiro as aspas que englobam o poema como um todo, e segundo as aspas que identificam o momento de uma fala de um terceiro, porém, recuperada pelo mesmo “eu”, em uma espécie de citação e lembrança.

“Puoi anche dirmi “Affidati al corso monotono del tempo, sera dopo sera, notte dopo notte. Finirà presto, più presto di quanto tu possa pensare; e poi ritroverai i tuoi campi, la tua famiglia, la tua casa perduta”... io, invece, vorrei dirti che in queste parole c’è troppa pietà e debolezza non per la tua immagine, ma, al contrario, per me stesso e che c’è del veleno nel tuo ritorno, la notte, tra i ricordi che, come mobili stipati, pesano nella stanza iridescente della mia insonnia; e vorrei dirti anche che quanto, del passato, ci riguarda entrambi non era, in fin dei conti, altro che un affettuoso e straziante frutto della necessità; e l’uso che posso farne adesso è, sotto il mio sguardo spaurito, quello di chi distrugge un mosaico per ricomporre poi con le medesime tessere una figura nuova e - mio dio! - del tutto diversa”
(TESTA, 2016b, p.56).³³

Nesta prosa poética, pode-se notar como a linguagem utilizada pelo poeta se aproxima de uma língua do cotidiano, e neste caso mais específico, a uma oralidade, a uma língua do *Stile semplice*, que como já dito anteriormente, vai em direção a um tom mediano, de certa discursividade, de uma língua também do dia-a-dia, ou seja, utilizada corriqueiramente. Todavia, não há linearidade, o dia-a-dia se torna mais um elemento do poético e está sujeito a suspensões e operações que fazem parte da própria poesia. Em Testa, o cotidiano faz parte de seus versos por diversos aspectos: escolha linguística, espacial (ambiente da praça, do quarto, a casa, da rua), de ações (conversas, caminhadas, o cantar uma canção) ou de objetos que compõem a sua poesia (guardanapos, móveis). O poeta genovês se relaciona com o cotidiano de diversas formas, e aqui neste poema de *Pasqua di neve*, essa relação se dá por duas vias: pelo ambiente no qual se encontra e pela memória que gera uma reflexão acerca do lugar (“tra i ricordi che, come mobili stipati,

³³ Na tradução de Patricia Peterle: “Podes até me dizer ‘Entrega-te ao curso monótono do tempo, noite após noite, madrugada após madrugada. Acabará rápido, mais rápido do que tu possas imaginar. E depois reencontrarás teus campos, tua família, tua casa perdida’... eu, ao contrário, gostaria de te dizer que nessas palavras há demasiada piedade e fraqueza não para com tua imagem, mas, ao contrário, para comigo mesmo e que há veneno no teu retorno, de madrugada, entre as lembranças que, como móveis abarrotados, pesam no quarto iridescente da minha insônia; e gostaria de te dizer também que o que, do passado, concerne a ambos não era, no final das contas, nada mais do que um afetuoso e desolador fruto da necessidade; e o uso que posso fazer disso agora é, sob meu olhar amedrontado, o de quem destrói um mosaico para recompor, depois, com as mesmas tesselas um figura nova e - meu deus! - totalmente diferente” (TESTA, 2016b, p. 57).

pesano nella stanza iridescente della mia insonnia”) e da mesma forma uma reação (insônia). A morte está presente no cotidiano através desses objetos afetivos e que despertam certa memória, dessa coleção que se guarda para não esquecer e que está também no espaço, o local físico que por sua vez se mostra capaz de despertar lembranças. Um outro viés é pensar a morte como parte igualmente da vida e do seu processo, uma vez inevitável, ela está inserida e inclui-se no cotidiano, é algo comum e com ela se convive – muitas vezes conflituosamente – diariamente. O passado e a memória também estão presentes no poema, através das escolhas de palavras (verbos e substantivos) que pedem esse recuperar e retornar: “ritroverai”, “ritorno”, “ricordi”, “passato”, “tempo”, “riguarda”, “ricomporre”. Todas palavras que fazem parte deste campo semântico da memória, do passado e do remendar, que apontam para uma necessidade de revivê-lo ou de mantê-lo ainda como parte do presente.

Há ainda no poema uma reflexão acerca de uma expectativa de um terceiro a um viver monótono na espera passiva pela morte e pelo reencontro, “Affidati al corso monotono del tempo, sera dopo sera, notte dopo notte. Finirà presto, più presto di quanto tu possa pensare; e poi ritroverai i tuoi campi, la tua famiglia, la tua casa perduta”, terminará logo (em breve a morte chegará) e com ela a reunião com aqueles que já então se foram. Expectativa essa contra-argumentada pelo “eu” como uma lembrança venenosa que causa insônia, que pesa no ambiente como móveis abarrotados e cheios de pó (pesados pelas lembranças). E essas memórias, “l’uso che posso farne adesso è, sotto il mio sguardo spaurito, quello di chi distrugge un mosaico per ricomporre poi con le medesime tessere una figura nuova e - mio dio! - del tutto diversa” (TESTA, 2016b, p. 56), costuram-se e remontam-se como um mosaico, para formar a cada recompor, um novo “eu” e uma nova imagem. A palavra “tessere”, tesselas, relembra novamente a ideia de trama, o tecer; as memórias são fragmentárias, e como o mosaico, necessitam desse emendar, e a partir desses pedaços tem-se a liberdade de fazer e refazer esse mosaico na memória.

Essa figura do mosaico permite novamente um retorno a Walter Benjamin e aquilo que o autor diz acerca da memória, como em seu texto de 1931, “Escavar e recordar”. A memória que se refaz a partir de seus fragmentos, uma vez que estando em pedaços, esses flashes de lembranças podem recompor-se para criar narrativas diferentes, da mesma forma que as peças do mosaico, que mudando sua posição, criam outras imagens. Benjamin compara esse trabalho de recuperação das lembranças, e a coleção de memórias, ao do

arqueólogo que a cada camada, no escavar, encontra novos objetos, novos pedaços do passado, que não falam por si só.

A língua tem indicado inequivocamente que a memória não é um instrumento para a exploração do passado; é, antes, o meio. É o meio onde se deu a vivência, assim como o solo é o meio no qual as antigas cidades estão soterradas. Quem pretende se aproximar do próprio passado soterrado deve agir como um homem que escava. Antes de tudo, não deve temer voltar sempre ao mesmo fato, espalhá-lo como se espalha a terra, revolvê-lo como se revolve o solo. Pois “fatos” nada são além de camadas que apenas à exploração mais cuidadosa entregam aquilo que recompensa a escavação. Ou seja, as imagens que, desprendidas de todas as conexões mais primitivas, ficam como preciosidades nos sóbrios aposentos de nosso entendimento tardio, igual a todos na galeria do colecionador. E certamente é útil avançar em escavações segundo planos. Mas é igualmente indispensável e enxadada cautelosa e tateante na terra escura. E se ilude, privando-se do melhor, quem só faz o inventário dos achados e não sabe assinalar no terreno de hoje o lugar no qual é conservado o velho. Assim, verdadeiras lembranças devem proceder informativamente muito menos do que indicar o lugar exato onde o investigador se apoderou delas. A rigor, épica e rapsodicamente, uma verdadeira lembrança deve, portanto, ao mesmo tempo, fornecer uma imagem daquele que se lembra, assim como um relatório arqueológico deve não apenas indicar as camadas das quais se originam seus achados, mas também, antes de tudo, aquelas outras que foram atravessadas anteriormente. (BENJAMIN, 1987, p. 239-240).

Deve-se, segundo Benjamin, espalhar esse passado, como o arqueólogo que espalha a terra, para encontrar o objeto soterrado, ou seja, para retornar ao passado, se faz necessário manusear as lembranças, revirá-las, gesto que alerta para a não fixidez e para a não inteireza, e acentua o caráter maleável e fragmentado. De fato, elas são fruto de vários filtros: sentimentos, emoções, percepções que nelas também deixam marcas e vão delineando suas imagens. As camadas atravessadas da terra do arqueólogo são como as experiências e as bagagens prévias, elas dão àquela memória (re)significados e (re)leituras. Nessa coleção desordenada de reminiscências está o meio para se voltar ao passado e também para preservá-lo e repensá-lo de certa forma, nesse fio que se costura e descostura, criando novos remendos ou novas imagens do mosaico.

Em *Ablativo*, coletânea de 2013, constituída por 11 seções: “Nel sonno”, “Tropico dello Scorpione”, “Binario 20”, “Viaggio dell’ombra”, “Molo di Alcantara”, “Naufragi”, “Balcaniche”, “La falciatrice” (outra seção que leva o nome de um poema de Larkin, “The Mower”, e na qual se encontra apenas este poema traduzido por Testa e no qual o poeta faz algumas modificações; uma relação entre os poetas que será melhor desenvolvida no capítulo três desta dissertação), “Grammatica”, “Breve escursione in Sudamerica” e

“Passaggio”, esse núcleo temático da morte aparece em diferentes poemas, e sob perspectivas outras: através da imagem da sombra (que está também nos livros anteriores, mas que aqui ganha uma seção a ela dedicada: “Viaggio dell’ombra”), através da memória e também de objetos (roupas, utensílios do dia a dia como sabonetes e guardanapos), “per alcuni anni, tra liceo e università, / ho portato solo vestiti dei morti: / lo spolverino double face / (impermeabile da un lato / soprabito di tweed dall’altro) / dello zio ansaldino”³⁴ (TESTA, 2014, p. 190)³⁵. Ao final do poema, ainda com relação às roupas dos mortos usadas, “E poi pantaloni di varia gente / ma tutti riaggiustati con la singer / e rimessi da lei anche per poco / all’onor del mondo. / A volte in sogno la sento / ancora sullo sfondo ticchettare / - instancabile amorosa - / nel sottotetto della cucina” (TESTA, 2014, p. 190), o remendar das roupas gastas, tentando preservar e fazê-las úteis ainda por mais um pouco, guardando também a memória destas vestimentas, costuradas com a Singer (marca da máquina de costura), e o som dessa máquina ao fundo “ticchettare”.

O desfecho do poema “l’accompagno per via Cianà dalla cognata”, da seção “Passaggio”, se sobressai por trazer a imagem da costura. O poema relembra três irmãos: Lorenzo, Marco e o terceiro que não tem o nome indicado; dele é oferecido somente seu rosto esburacado, bem como suas tarefas diárias: “[...] e i compiti domestici affidatigli dagli altri: / cucina, lavatura e ago e filo per i rattoppi. / Non so perché / ma sono certo che lui, là dove si trova, / continua a rammendare, anche per me, / gli sbregghi sfilacciati della memoria” (TESTA, 2014, p. 184)³⁶. A memória que é esburacada, fragmentada e desgastada, se mantém, se liga e reconecta uma a outra também através dessa relação com os que já morreram, pois faz com que essas lembranças sejam revisitadas constantemente para que não desapareçam.

Esse diálogo com os mortos, sua constante presença junto àqueles que permanecem vivos, pode ser representado também pela imagem da sombra. A sombra, não somente

³⁴ A palavra “ansaldino” faz referência aos trabalhadores da Ansaldo, famosa indústria siderúrgica de Gênova.

³⁵ Na tradução de Patricia Peterle, Andrea Santurbano e Silvana de Gaspari: “por alguns anos entre ginásio e universidade, / usei sempre roupas dos mortos: / o sobretudo double face / (impermeável de um lado / casaco de tweed do outro) / do tio ansaldino [...] E depois calças de muitas pessoas / mas todas reajustadas com a singer / e recolocadas por ela, mesmo se por pouco, / às honras do mundo. / Às vezes no sono ouço / ainda ao fundo o tiquetaquear / - incansável amorosa - / no sótão da cozinha” (TESTA, 2014, p. 191).

³⁶ Na tradução de Patricia Peterle, Andrea Santurbano e Silvana de Gaspari: “e as tarefas domésticas atribuídas pelos outros: / cozinhar, lavar, agulha e linha para os remendos. / Não sei por que / mas estou certo de que ele, lá onde está, / continua a emendar também para mim / os rasgos esgarçados da memória” (TESTA, 2014, p. 185).

como um reflexo da imagem do corpo, mas como uma bagagem carregada, e que segue aqueles ainda vivos. Ela os acompanha, indissociável, por onde vão, constantemente fazendo-se ser lembrada, “[...] E ogni volta uscendo voltarmi / per controllare se la mia ombra / mi seguisse fedele / oppure, riottosa, dentro rimanesse / adagiata sul quadrato del pavimento” (TESTA, 2014, p. 70)³⁷. No poema que dá nome a seção “Viaggio dell’ombra”, percebe-se um pouco melhor como essa imagem da sombra é também, assim como a “moneta del passaggio”, citada no poema de *La sostituzione* mencionado antes, uma membrana, um portal de ligação entre vivos e mortos e entre esses dois mundos.

lento viaggio dell’ombra
sulla chioma degli alberi
nella purissima sera
che stampa a terra, netti,
i rami e le foglie...

lento viaggio dell’ombra
pedinata sino all’estremo
limitare dell’ade
e poi nel suo ritornare
per passaggi o misteriosi cunicoli
o più spesso nel pensiero, sin qui.

Qui, dove stiamo
immobili ad aspettare
creduli e fiduciosi
nel chiuso dei nostri forti
- noi, la parte viva dei morti

(TESTA, 2014, p. 84).³⁸

A sombra é um elemento que ao longo de sua escrita poética se faz presente em diversos versos, estando já representada desde seu primeiro livro, embora não tão recorrente como será depois em *Pasqua di neve* e, sobretudo, em *Ablativo*. O poema acima é composto por 16 versos divididos em três estrofes, com grande parte dos versos dispostos em várias medidas, mas também com versos que retomam uma tradição, isto é,

³⁷ Na tradução de Patricia Peterle, Andrea Santurbano e Silvana de Gaspari: “[...] E toda vez, saindo, de me virar / para verificar se a minha sombra / me seguia fiel / ou, relutante, ficava dentro / acomodada no quadrado do chão” (TESTA, 2014, p. 71).

³⁸ Na tradução de Patricia Peterle, Andrea Santurbano e Silvana de Gaspari: “lenta viagem da sombra / na copa das árvores / na puríssima noite / que imprime no chão, nítidos, / os ramos e as folhas... / lenta viagem da sombra / espreitada até o extremo / limiar do Hades / e depois, ao voltar / por passagens ou misteriosos cuniculos / ou mais vezes no pensamento, até aqui. / Aqui, onde estamos / imóveis a esperar / crédulos e confiantes / dentro dos nossos portos / - nós, a parte viva dos mortos” (TESTA, 2014, p. 85).

hendecassílabos, como por exemplo “o più spesso nel pensiero, sin qui.”, e uma rima perfeita nos dois últimos versos: “forti/morti”. A relação entre essas duas palavras, “forti” e “morti”, pode ser vista a partir da perspectiva de que se está preso neste forte, na tentativa de proteger-se desta morte que chega através da sombra e dos pensamentos, mas dela não se pode dissociar-se, mesmo na vã tentativa de permanecer seguros e imóveis na fortaleza.

Na primeira estrofe do poema, uma imagem se constrói: a sombra das árvores que são refletidas no chão, durante a noite. Essa imagem se imprime nitidamente, ou seja, sem dificuldades para ser pensada, se mostra claramente. Há quase um convite ao leitor, para visualizar essa figura dos ramos e folhas no chão, uma vez que se apresentam como nítidas as suas imagens. Importante notar que a natureza, embora não tão presente nos poemas apresentados até o momento, é elemento recorrente na poesia de Testa, e com ela o poeta tem uma forte relação, assim como a sombra que é indissociável e nitidamente faz parte desta natureza, bem como a morte.

Na segunda estrofe, que inicia com a repetição anafórica do verso “lento viaggio dell’ombra” igual da primeira estrofe, uma viagem diferente é feita por essa sombra até o Hades (submundo), essa sombra vai além da superfície do reflexo das árvores, e desce mais profundamente até o mundo dos mortos. Essa sombra que vigiada atentamente se locomove até o mundo dos mortos, com este faz contato, vai até o limiar onde esses dois mundos se encontram, para depois retornar até o “qui” de onde saiu. E retomando a imagem da “moneta del passaggio”, a sombra é como essa moeda, que permite este contato, esse permear-se. O “qui” [aqui] que finaliza a segunda estrofe, é na estrofe seguinte identificado: “Qui, dove stiamo / immobili ad aspettare / creduli e fiduciosi / nel chiuso dei nostri forti” (TESTA, 2014, p.84), a sombra retorna a nós, a parte viva dos mortos, como uma lembrança de que a morte é a todos destino, e que a morte de outrem está constantemente presente pelos pensamentos e pelas sombras que nos acompanham. Aqui, o “rammendare” é a própria sombra que liga esses mundos, e mantém esses mortos, vivos na memória.

A relação com a morte, como se pode perceber ao longo dos poemas apresentados, vai se mantendo nas diferentes coletâneas, delineando assim um dos eixos centrais dessa poesia. Em *Cairn* (2018), sua mais recente publicação, isso não é diferente, embora esse livro apresente novos tons e abra outros caminhos. A obra, que possui alguns de seus

poemas traduzidos para o português em uma antologia intitulada *Jardim de sarças*³⁹, é formada por 116 poemas, divididos em nove seções: “Ora e qui”, “Spinarosa”, “Il fumo azzurro delle lontananze”, “Album di Capaneo”, “Cairn”, “Volti e chiodi”, “Portale di fango”, “Vuoto d’ore”, “Nonsisadove”. Nessas páginas, para além da sombra e da memória, são descritos ou aludidos hábitos, rituais costumes diante desse momento de perda, diante do corpo agora sem vida, mas que ainda é a ligação entre aquilo que se foi e aquilo que fica, ou daquilo que está desvanecendo, está indo embora. O poeta, em *Cairn*, se mostra mais crítico ao abordar alguns temas, com uma posição de maior reflexão acerca das relações que moldam e cercam a sociedade, e uma crítica mais forte a posições políticas e das figuras que se encontram em certo comodismo e conformismo, em um tom um pouco mais duro e firme. Com efeito, a invectiva aparece de forma mais evidente e domina certos tons. Também apresenta a tradução de dois poemas de Philip Larkin, que abrem e fecham a seção “Album di Capaneo”. Diferentemente das outras traduções que faz do autor inglês, as quais têm uma seção própria, em *Cairn*, os poemas de Larkin se misturam àqueles escritos por Testa. Nesta seção, inclusive, os poemas traduzidos de Larkin têm um tom mais crítico, como o “Oggi si vive così”, que ressalta alguns aspectos do corpo humano e diz que em meio às ações dolorosas da vida, se vive na espera da morte.

O título da coletânea aponta, como seus versos, para a morte, que continua a marcar presença. Como bem assinalam as resenhas de Eraldo Affinati (2018), “‘Cairn’, lo sguardo e la forza lancinante dei versi di Enrico Testa”, de 26 de Março de 2018 no jornal *Romasette*, a de Lorenzo Antonazzo (2018) “«Segnavia e segnavita»: ‘Cairn’ di Enrico Testa”, disponibilizada pelo Centro di ricerca da Universidade de Salerno e a de Patricia Peterle (2018) “Enrico Testa: fuori da ogni dove” na Revista Alfabeta, a palavra ‘cairn’ possui já em sua origem e significado uma relação com a morte. De origem gaélica, *cairn*, tem diferentes significados. O mais literal é o que indica ser um “amontoado de pedras”. Porém, em algumas culturas ancestrais, era o nome dado a túmulos feitos de pequenas pedras soltas, onde indicavam o local da morte e onde foi enterrado o morto, bem como uma homenagem a esse. Em tempos modernos são também uma forma de referenciar um caminho a ser seguido, se localizando normalmente em montanhas. Na obra de Testa, pode-se fazer uma leitura a partir da imagem da sepultura, bem como da indicação do caminho,

³⁹ *Jardim de sarças*, traduzido por Patricia Peterle, Andrea Santurbano e Luiza Faccio, foi publicado em 2019 pela editora 7Letras, e apresenta dez poemas com suas respectivas traduções. O livro traz seis poemas de *Cairn* e quatro poemas inéditos, sendo eles: “O jardim”, “A queda do céu”, “Runas” e “Grades”.

uma vez que o próprio escrever, no sentido figurativo, pode ser esse *cairn*, cada poema uma pedra, que carrega uma memória, uma experiência, que mostra um caminho, e tenta ainda, não dizer adeus às lembranças.

No poema “quando entrò il lavacadaveri”, da primeira seção “Ora e qui”, a imagem de um dos primeiros rituais após a morte, antes da cerimônia fúnebre, o da lavagem e preparação do corpo é trazida para o centro do poema. O texto se apresenta em uma única estrofe de 13 versos, e se divide em dois momentos: o primeiro, da visão do “lavador de corpos” ou, no nome técnico em português, do tanatopraxista, que entra neste ambiente, e o impacto que a imagem causa: um estranho para lavar o corpo, mesmo sendo um profissional; e o segundo, o de tomar para si a tarefa de cuidar desse corpo pela última vez, na tentativa de preservar e “rammendare” o que está indo embora. Sem dúvida alguma, a relação com o elemento arcaico aqui é mais do que uma presença, através da sensação de estranhamento ao dar aquele corpo para um desconhecido.

“quando entrò il lavacadaveri
 (quanti pesanti blu
 lungo camice verde in plastica deforme
 mascherina protettiva
 come a trattare un’appestata)
 gli strappai di mano,
 nella luce accecante dell’acciaio,
 gli strumenti del suo lavoro
 e lo cacciai via urlando.
 Poi per l’ultima volta
 mi diedi con calma
 alla cura santa del tuo corpo,
 riflesso nell’ombra della mia salma⁴⁰,”
 (TESTA, 2018b, p. 84)⁴¹

Há neste lavar do corpo, por parte do “lavacadaveri” uma atitude profissional, vista aqui como um comportamento frio e mecânico, uma vez que não existe qualquer ligação com o morto. Esta situação, causa no observador, um impacto, como se ao fazer o seu serviço, o tanatopraxista estivesse extirpando algo daquele corpo, tivesse lavando também as suas memórias. Ou ainda, pode-se pensar que ao tocar e preparar o corpo para o funeral,

⁴⁰ Interessante notar como “salma” pode indicar mais do que um corpo, mas os restos mortais, o cadáver, como se pode ler na enciclopédia Treccani: <http://www.treccani.it/vocabolario/salma/>.

⁴¹ “quando entrou o lava-cadáveres / (quantos pesados azuis / longos jalecos verdes em plástico deformado / máscara protetora / como se tratasse um pestilento) / eu arranquei de sua mão, / na luz ofuscante do aço, / os instrumentos do seu trabalho / e o mandei embora gritando. / Depois pela última vez / me entreguei calmamente / ao santo cuidado do seu corpo, / refletido na sombra do meu corpo”, tradução nossa.

o tanatopraxista estivesse “roubando” algo que não lhe pertencesse, mesmo tendo sido contratado para aquele serviço e sendo ele um profissional. Tal cena gera por si só uma reação violenta por parte do “eu”, que, por sua vez, quer proteger aquele corpo e o que ele representa. Daí, a reação violenta (“gli strappai di mano”) que suspende o trabalho do profissional e o afasta daquele seu objeto de trabalho. Na verdade, este é exatamente o problema: o fato de o corpo representar simplesmente um objeto, pois para o tanatopraxista ele é apenas mais um, não possui uma história. Todo o cuidado e calma com os quais o “eu” depois se aproxima do corpo ali exposto fazem parte de um conjunto de não ditos, mas de vivências que os ligam. Há, portanto, uma relação que é alimentada e recuperada por meio dessa espécie de ritual de despedida e de contato com o morto. A ligação entre esses dois mundos (dos vivos e dos mortos) acontece, neste poema, através do corpo, sendo ele a última conexão física e material, que ocorre de forma direta com aquele que faleceu. Depois desse adeus “final”, e aqui o “final” está entre aspas pois é um adeus ao corpo, ao físico, esse permanece costurado àquilo que fica (vivo) através, então, da sombra: “alla cura santa del tuo corpo, / riflesso nell’ombra della mia salma”, o corpo morto refletido na sombra do corpo vivo, ou seja, essa sombra como bagagem daquilo que já não está mais presente, e a sombra do corpo morto que reflete na “salma” nos restos mortais daquele que cuida do morto, ou seja, ver na morte do outro a sua própria, ficando então esta relação entre os dois. Assim como o costurar e manter vivo pela memória e pelos objetos que despertam sua lembrança. E como já mencionado nos poemas anteriores, o colecionar para não esquecer, quase como um medo de que somente o abstrato da memória não fosse o suficiente, necessitando também a posse de algo físico que guarde, resguarde e proteja, de alguma forma, as lembranças para que possam ser revisitadas. Há certa tradição, quando não se deseja mais manter um vínculo com alguém, de se desfazer de todos os objetos que lembram aquela pessoa, como se com esse gesto, fosse possível apagar todas as memórias que se tem dela. Aqui, tem-se o movimento justamente contrário, de preservar o máximo de objetos possíveis para que essa pessoa não se apague, ou seja, esquecida, e neste poema da lavagem do corpo isso se dá no cuidado do corpo, também marcado como algo físico que não se deseja abrir mão.

Esses objetos, ou essa tentativa de conservar uma memória e uma relação com o outro, se dá ao longo de toda a trajetória poética de Testa, como se pode perceber com as análises dos poemas selecionados para este capítulo, que teve como objetivo destacar e

fazer-se perceber essas marcas e temas que perpassam e são núcleos para pensar a sua poesia, mas também as obras ensaísticas. Há nos seus versos uma busca por esse outro, que se faz presente de diversas maneiras, seja pela sombra, que representa também a morte, que acompanha constantemente e está indissociável daquele que permanece vivo, seja por aquilo que no cotidiano desperte e mantenha essa ligação entre passado e presente, entre vivo e morto. A relação, que é a coluna de sua produção poética e que a partir delas outros temas se ligam, tais como a memória, a morte, as ações cotidianas, e alguns outros temas não tratados neste capítulo, mas que estão também presentes ao longo das coletâneas, tais como a natureza, a velhice, a viagem e o sonho (alguns serão discutidos com mais afinco nos capítulos seguintes).

A linguagem, tema principal do próximo capítulo, não deixa de ser também uma relação, com autores da formação, com referências externas, com o outro, com o espaço do comum e com aquilo que está próximo. A recorrente presença de canções, provérbios que provêm de uma língua da oralidade, mas que são acompanhados nos poemas de Testa por versos que relembram uma tradição, mostra como a linguagem se torna outro elemento essencial para pensar o poeta e sua poesia. No capítulo dois, portanto, será traçada uma análise de como Testa se posiciona frente a palavra, a língua e o próprio fazer poético. Pensando como ele trabalha a linguagem, trazendo para diálogo os próprios poetas de referência, como Montale e Caproni que tinham a língua e a palavra como focos de suas reflexões, e dos quais Testa, ao mesmo tempo em que se aproxima, pois leva em consideração aquilo que esses poetas falam sobre a linguagem, também se distancia, uma vez que vai além dela, coloca problemáticas outras, encontrando uma terceira via, que será mais bem elucidada a seguir.

CAPÍTULO 2: “VIVAMO SENZA CAPIRNE NIENTE”

Como começar pelo início, se as coisas acontecem antes de acontecer?
(Clarice Lispector, 1977)

2.1. A palavra que explode como granada

Como apontado brevemente no primeiro capítulo desta dissertação, a relação de Enrico Testa com o outro e com o fora, coloca questionamentos para se pensar sobre a língua desse mesmo espaço do corriqueiro e, mais do que isso, sobre o papel que a linguagem tem nos seus versos e como o poeta trabalha com a palavra. Antes mesmo do século XX, a linguagem era já uma questão muito debatida, porém é nesse século que ela tomará mais fôlego, com diversos autores e visões não homogêneas acerca da problemática que a palavra apresentava. Um desses autores é Maurice Blanchot, que discute a ideia da negatividade da palavra que mata o objeto ao tentar nomeá-lo. Da mesma forma, uma geração de poetas, em especial os de contexto italiano, como os já mencionados Montale e Caproni, que em seus poemas trazem a linguagem e a palavra como um dos temas sobre os quais se debruçam, confirmando essa necessidade de se pensar no valor da palavra. Caproni, inclusive aborda a questão em alguns de seus textos críticos.

Anos depois, essa discussão sobre a palavra, se torna relevante para Testa, que retomando tais referências, caminhará por outro viés: situado entre duas visões distintas sobre o valor e a necessidade da palavra para a poesia. Pensando também a discussão sobre o lugar que o texto poético ocupa, e como em determinados poetas e gerações, a poesia começa a se deslocar do lugar de centralidade de um “eu-lírico”, para ir se abrindo para outras questões, outros espaços, outras vozes, indo em direção à uma poesia social - embora esse seja apenas um exemplo de direção. As duas grandes guerras no século XX causam um abalo no “eu” e na identidade, quebrando as suas certezas, suas referências, trazendo à tona questões como a incerteza do amanhã, a violência, a falta de esperança, o não reconhecimento de si e do outro. Essas novas demandas exigiram, não só da poesia, mas de outras manifestações artísticas, que se abrissem para novos caminhos e perspectivas, dando espaço ao outro e ao fora.

Testa, em seu artigo no livro *Resíduos do humano* (2018), dedicado às aulas e palestras apresentadas no evento de mesmo nome, realizado na Universidade Federal de

Santa Catarina em 2016, proporciona um breve panorama de como essa discussão acerca da palavra foi tomando forma ao longo do século e como diferentes eventos para além do literário, causaram um impacto nessa discussão, como é o caso se pensarmos nas manipulações da palavra pelas mídias e pelos grandes ditadores:

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, 2018a, p. 8-9).

A palavra se caracterizou então, como delineia Testa, por ser opaca, impenetrável e, às vezes, enganosa. Perspectiva que vem, do mesmo modo, dessa negatividade frente a linguagem humana como instrumento confiável de comunicação, uma vez que a palavra, uma das ferramentas dessa comunicação, é falha.

Este capítulo apresentará, portanto, alguns olhares que circundam essa discussão referente à palavra, bem como de que forma alguns desses nomes citados (Montale, Caproni e o próprio Testa) se posicionam em relação à palavra e ao texto poético. Será trazido para o diálogo primeiramente uma seleção de poemas e artigos críticos de autores que antes de Testa já estavam pensando a linguagem e o fazer poético. Em se tratando de Testa, Eugenio Montale e Giorgio Caproni são, sem dúvida, duas referências importantes. Entretanto, o percurso aqui proposto também irá levar em consideração outros autores e textos, dentro e fora da cultura e literatura italiana.

Outro tema a ser pensado é em como Enrico Testa, partindo da visão desses escritores, pensará a linguagem, a palavra, a poesia e a própria figura do ser poetante. Levando em consideração as discussões prévias a ele, nota-se que Testa encontra uma terceira via para seguir. Essa via é um caminho entre a aceitação de que a palavra não dá conta de uma verdade absoluta, matando o objeto que nomeia (como Caproni e Blanchot

afirmam), mas que ela é necessária, uma vez que é a partir dela que se faz a poesia e que se compartilha as experiências. A terceira via é, portanto, uma alternativa outra, uma tentativa de conviver com essa falha na linguagem, mas sabendo de sua necessidade e utilizando-a.

Um outro ponto sobre o qual se pensará, é em relação à posição do poeta frente ao espaço que a poesia ocupa, frente às suas escolhas linguísticas e lexicais. Há, nesses autores, o pensamento da figura poetante como alguém que deve se aproximar de um espaço cotidiano, assim como, também deve ir em direção a uma linguagem que faz parte e conversa com esse lugar cotidiano no qual o poeta se encontra. De um poeta que nas suas escolhas opta pelas palavras corriqueiras, usuais e próximas de um certo coletivo, e que vai se distanciando pouco a pouco das palavras raras, sublimes e pouco usuais. São os poetas dos quais fala o próprio Testa em *Dopo la lirica* (2005), sua antologia que abarca justamente escritores com visões diferentes acerca da poesia, mais propícios a incluírem no texto poético os mais diversos argumentos, muitas vezes excluídos dos versos, como faz Milo de Angelis, se quisermos retomar o que foi dito no capítulo anterior; além disso, escritores com uma linguagem poética cada vez mais próxima daquela do chamado *stile semplice*. Testa, na introdução da recém citada antologia, relembra o artigo de Montale, “Poesia inclusiva” (1964) e escreve: “nel corso degli ultimi anni, ‘nell’ambito del verso o del quasi verso’ sono entrati (col ragionamento, il racconto, il discorso, la cronaca, la storia) tutti quei ‘contenuti che da qualche secolo n’erano stati esclusi’” (TESTA, 2005, p. VIII).

No que diz respeito à literatura italiana, um poema que trata do posicionamento do poeta frente às suas escolhas lexicais é justamente de Eugenio Montale. Poeta, vencedor do Prêmio Nobel de 1975, Montale marcou sua geração posterior de poetas. Embora seja considerado por alguns como um representante do hermetismo, ele, desde o poema que abre a seção “Movimenti” de *Ossi di seppia*, publicada em 1925, pela Gobetti Editore, se distancia dos poetas “laureati”.

I limoni

Ascoltami, i poeti laureati
 si muovono soltanto fra le piante
 dai nomi poco usati: bossi ligustri o acanti.
 Io, per me, amo le strade che riescono agli erbosi
 fossi dove in pozzanghere
 mezzo seccate agguantano i ragazzi
 qualche sparuta anguilla:

le viuzze che seguono i ciglioni,
discendono tra i ciuffi delle canne
e mettono negli orti, tra gli alberi dei limoni.

[...]

(MONTALE, 2014, p. 9).⁴²

O título deste poema, “I limoni”, aponta para uma preferência de Montale: a do corriqueiro. O limão, fruta simples, encontrada facilmente na Ligúria e presente em diversas culturas como parte do tempero, de um prato, se espalha por entre esferas diferentes, tornando-se parte de um comum. O poema se divide em duas visões diferentes, duas predileções pela flora, que indicam também escolhas com relação ao texto e termos poéticos. Nos primeiros três versos tem-se os poetas “laureati”, que se movem somente entre plantas de nomes pouco usados, ou seja, há uma escolha por parte desses poetas de se distanciar de um comum e de um cotidiano, movendo-se na direção oposta. No segundo momento, ao contrário dos poetas “laureati”, há a evidência do “eu” enunciante por uma escolha pelos arbustos e plantas que se encontram nas estradas, aquelas todas iguais, que são, talvez, pouco percebidas e pouco admiradas. Quando escreve: “Io, per me, amo le strade che riescono agli erbosi”, o “per me” reforça ainda mais esta escolha que também volta para certo “eu”, mas de um “eu” que ao invés de se distanciar nos nomes raros, opta pelos nomes que se encontram em meio aos limoeiros.

A escolha do poeta não recai sobre a beleza rara, mas volta-se para aquela mais cotidiana, para a beleza que pode ser percebida a partir de uma vivência, que não deixa de ser compartilhada também pelo leitor. Montale, numa carta a Sérgio Solmi, datada de 21 de julho de 1926, afirma que seu primeiro livro, como era de se esperar, caiu na indiferença geral. A primeira notícia pública da recepção de *Ossi di seppia* é um artigo anônimo publicado no *Regno* de Turim que nega qualquer valor positivo ao volume, além de recomendar que o poeta – Montale – se recolha e estude. Um verdadeiro balde de água fria. Mas é o próprio Solmi que consegue compreender esse momento ao dizer ao escritor que seus poemas parecem estar a frente de seu tempo, e isso justifica o silêncio e certa incompreensão por parte da crítica e do público. Ainda a propósito de “I limoni”, é

⁴² Na tradução de Renato Xavier: Escuta-me, os poetas laureados / movem-se tão somente entre as plantas / de nomes pouco usados: buxos ligustros e acantos. / Eu, por mim, gosto de caminhos que levam às agrestes / valas aonde em poças / já meio secas rapazes apanham / alguma enguia miúda: / as veredas que seguem junto às bordas, / descem por entre os tufos de canas / e chegam até os hortos, no meio dos limoeiros. [...] (MONTALE, 2002, p.35)

importante lembrar da carta escrita por outro poeta genovês, Camillo Sbarbaro (em 1 de julho de 1926), na qual afirma apreciar, sobretudo, a seção que dá nome ao livro. Poucos anos antes, em 1920, numa resenha dedicada a *Trucioli*, na publicação genovesa *L’Azione*, é o próprio Montale quem destaca aspectos constituintes de seu livro ao tratar de Sbarbaro: “Il centro dell’ispirazione qui è l’amore del ‘resto’, dello ‘scarto’, la poesia degli uomini falliti e delle cose irrimediabilmente oscure e mancate: bolle di sapone, trascurabili apparenze, arsi paesaggi, strade fuori mano” (1920 *apud* SBARBARO, 1979, p. XI). E não é mera coincidência que o poema inicial da seção que mais chamou a atenção de Camillo Sbarbaro seja justamente um dos mais conhecidos de Montale, e que toca no âmago da problemática aqui tratada: a palavra que não dá conta de abraçar todos os possíveis significados gerados por ela, e que como granada, explode em possibilidades de interpretações:

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).⁴³

Os famosos versos que encerram o poema — “ciò che non siamo, ciò che non vogliamo” — dialogam diretamente com o verso inicial — “Non chiederci la parola che squadri da ogni lato”. A palavra, descrita seca como um ramo, não oferece fórmulas para entender, representar ou conhecer o mundo. Sua precariedade está em consonância com a interjeição “Ah” na segunda estrofe, que acompanha a expressão “homem seguro” e lhe dá

⁴³ Na tradução de Renato Xavier: Não nos peças a palavra que acerte cada lado / de nosso ânimo informe, e com letras de fogo / o aclare e resplandeça como açafior / perdido em meio de poeirento prato. / Ah, o homem que lá se vai seguro, / dos outros e de si próprio amigo / e sua sombra escura, que a canícula / estampa num escalavrado muro! / Não nos peças a fórmula que te possa abrir mundos, / e sim alguma sílaba torcida e seca como um ramo. / Hoje apenas podemos dizer-te / O que *não* somos, o que *não* queremos. (MONTALE, 2002, p.29 grifo nosso).

um significado bem peculiar, quase como uma descrença ou contradição desta seguridade, ou ainda em certa ignorância desse homem seguro, frente a essa impotência e negatividade da palavra. Há, portanto, uma perda das certezas — “Non domandarci la formula che mondi possa aprirti” — e a impossibilidade de as palavras representarem uma totalidade do mundo e, sobretudo, de oferecerem uma unicidade.

A possibilidade de vida dessa sílaba seca encontra-se justamente nessa secura, na sua precariedade vital e, portanto, de uma significação certa. Como ressalta Testa desde a primeira edição de seu ensaio dedicado a Montale e publicado pela Einaudi: “La parola qui non risplende come un sigillo sulla realtà decretandone così l’appartenenza all’umano a definire e a illustrare compiutamente quanto nomina” (TESTA, 2000, p. 16). Tal crise não foi somente pensada por esses escritores, mas compartilhada por outros, também do século passado, que colocam em cena a problematidade do real, a dúvida sobre sua consistência – ainda seguindo a leitura de Testa – e a sua contínua subtração diante do poder reduzido de representação da palavra humana.

O texto, que parece limitado pelas páginas do livro, está em constante diálogo com o outro, permeando diferentes textos e transitando por entre tempos e diálogos. E nessa conversa está também Montale, que na escrita do primeiro pós-guerra, aponta para uma discussão frente à potência da palavra que se ampliará cada vez mais. Quando, no último verso do poema “Non chiederci la parola che squadri da ogni lato”, diz que hoje só é possível dizer aquilo que não se é e não se deseja, aponta para uma negatividade que encontra-se no próprio poema. É talvez nesse sentido que também possa ser lido o fragmento de Barthes, em *A Aula* (1977), quando o escritor francês diz que a literatura não afirma saber alguma coisa, mas de algumas coisas, ou seja, há no texto literário essa negatividade, ou essa recusa a um absoluto, uma vez que ela também não consegue dizer tudo sobre algo, apenas aspectos desse.

[...] a literatura faz girar os saberes, não fixa, não fetichiza nenhum deles; ela lhes dá um lugar indireto, e esse indireto é precioso. [...] Por um lado, o saber que ela mobiliza nunca é inteiro nem derradeiro; a literatura 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. (BARTHES, 2013, p. 19).

Quando o autor afirma que a literatura não sabe alguma coisa mas sabe *de* alguma coisa, declara que ela está justamente em uma constante busca por novos saberes, pois uma

vez que sabe *de* alguma coisa, ela não se limita ao que já sabe, mas se abre para algo a mais.

Nessa perspectiva da literatura que faz circular os saberes e que se abre ao desconhecido, aos não saberes, uma geração de poetas do século passado - como os já mencionados Montale e Caproni, mas também Szymborska e outros - começam a ocupar cada vez mais o lugar das possibilidades do “não sei”. Os poetas são aqueles que dizem “não sei”, afirma Wisława Szymborska⁴⁴ em seu discurso por ocasião do recebimento do Nobel, em 1996. São habitantes da incerteza e, por isso mesmo, colocam-se numa posição de exposição e afetação:

É por isso que dou tanto valor à pequena frase “não sei”. É pequena, mas voa com asas poderosas. Expande nossa vida para incluir espaços que estão dentro de nós, bem como as vastidões exteriores em que a nossa minúscula Terra pende suspensa. [...] Poetas, se autênticos, também 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).

O discurso de Szymborska faz ecoar essa inquietação que vem se mostrando como uma constante na poesia e que permanece nos versos poéticos do século XXI, como se mostrará em Testa. Quando a escritora polonesa diz que o poeta, se autêntico, deve repetir o “não sei”, delinea claramente sua posição enquanto autora, de uma escrita e de uma literatura que vai além, e que permanece de alguma forma nessa potência na qual Montale - mas também outros escritores - fala: de uma poesia que constantemente se refaz, uma vez que a própria palavra causa desconfianças e incertezas, ou ainda, para retomar a ideia de

⁴⁴ Wisława Szymborska (Kórnik, 1923 - Cracóvia, 2012), poeta, crítica literária e tradutora polonesa. Suas obras literárias ainda são pouco traduzidas no Brasil. Até o momento foram publicados apenas quatro títulos: *Instantes* (2006), *Poemas* (2011), *Um amor feliz* (2016) e *Riminhas para crianças grandes* (2018). Algumas outras obras de sua autoria são: *Dlatego żyjemy* (“That's Why We Are All Alive”, 1952); *Pytania zadawane sobie* (“Questioning Yourself”, 1954); *Wołanie do Yeti* (“Calling Out to Yeti”, 1957); *Sól* (“Salt”, 1962); *101 wierszy* (“101 Poems”, 1966); *Sto pociech* (“No End of Fun”, 1967); *Poezje wybrane* (“Selected Poetry”, 1967); *Wszelki wypadek* (“Couldn't Have”, 1969); *Wielka liczba* (“A Large Number”, 1976); *Ludzie na moście* (“People on the Bridge”, 1986); *Poezje: Poems*, bilingual Polish-English edition (1989); *Lektury nadobowiązkowe* (“Non-required Reading”, 1992); *Koniec i początek* (“The End and the Beginning”, 1993); *Widok z ziarnkiem piasku* (“View with a Grain of Sand”, 1996); *Sto wierszy – sto pociech* (“100 Poems – 100 Happinesses”, 1997); *Chwila* (“Moment”, 2002); *Rymowanki dla dużych dzieci* (“Rhymes for Big Kids”, 2003); *Dwukropek* (“Colon”, 2005); *Tutaj* (“Here”, 2009); *Wystarczy* (“Enough”, 2012); *Błysk rewolwru* (“The Glimmer of a Revolver”, 2013).

Testa, a palavra como algo enganoso e opaco, gerando questionamentos e um certo “não saber”.

Szyborska (2016) anuncia que todo conhecimento que não gera novas perguntas está condenado a morrer. Contudo, o poeta que habita a esfera do “não sei”, tem em si a abertura para essa potência constante, para uma poesia que não se limita a dizer aquilo que sabe, mas que diz saber algo *de* alguma coisa, e está consciente de que não entende de tudo. É então o estar, pelo menos em grande parte, no campo das dúvidas e incertezas, permitindo-se abrir-se ao desconhecido; uma posição contrária ao fechamento dos poetas “laureati” detentores do saber, mencionados por Montale. É a posição de um escritor que sabe não poder mais apreender o mundo em sua totalidade por meio das palavras.

A identidade, sua [do poeta] ou de outrem, de uma fragmentação, como de um mosaico - imagem recuperada anteriormente no capítulo primeiro desta dissertação, no poema de Testa - que aqui pode se relacionar ao próprio texto que pode nunca terminar, em que sempre se tem uma peça a se descobrir, ou ainda, a se quebrar em pedaços menores. Há, por vezes, um novo fragmento a ser colocado, que “expande nossa vida para incluir espaços que estão dentro de nós, [a peça faltante do mosaico] bem como as vastidões exteriores em que a nossa minúscula Terra pende suspensa” (SZYMBORSKA, 2016, p. 325).

Dialogando com o discurso de Wislawa, e na verdade, precedendo-a, tem-se novamente Eugenio Montale, em sua fala intitulada “È ancora possibile la poesia”, proferida quando venceu o prêmio Nobel, na qual faz uma reflexão acerca da possibilidade da poesia,

Così con un lungo processo, che sarebbe troppo lungo descrivere, si giunge alla conclusione che non si può riprodurre il vero, gli oggetti reali, creando così inutili dopponioni;
La poesia si fa allora acustica e visiva. Le parole schizzano in tutte le direzioni come l'esplosione di una granata, non esiste un vero significato, ma un terremoto verbale con molti epicentri. La decifrazione non è necessaria, in molti casi può soccorrere l'aiuto dello psicanalista.⁴⁵
(MONTALE, 1975, s/p.).

Quais linhas de força agem nesse pequeno fragmento do discurso montaliano? É preciso refletir sobre alguns momentos cruciais que eclodem nessas palavras. A frase “le

⁴⁵ Para ler o discurso completo, ver em: <https://www.nobelprize.org/prizes/literature/1975/montale/25109-eugenio-montale-nobel-lecture-1975/>.

parole schizzano in tutte le direzioni come l'esplosione di una granata" traz a imagem para se pensar como a relação com a palavra estava se construindo, levando-se em consideração também a palavra no texto literário. Ela explode em vários pedaços e direções, seu centro se desloca em múltiplos epicentros, ou seja, sai do absolutismo, da veracidade e referencialidade unívocas.

É necessário dizer que se passaram cinquenta anos desde a publicação de sua primeira coletânea, *Ossi di seppia*, de 1925, e isso significa pensar em momentos cruciais que extrapolam as fronteiras territoriais e culturais italianas: 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. Todos esses acontecimentos pontuais da História dialogam diretamente com a produção e elaboração da arte em geral. São acontecimentos como esses que marcam e influenciam na percepção do homem sobre si mesmo e suas relações com o outro, de uma forma que já não consegue mais se reconhecer por inteiro. É um período de intensa produção literária, no qual temos alguns dos maiores nomes da poesia do *Novecento* italiano: Franco Fortini, Giorgio Caproni, Vittorio Sereni, Giovanni Raboni, entre outros. Representantes de uma poesia que apresenta cada vez mais os reflexos das mudanças sociais no cenário italiano. Os anos 1960 são assinalados por uma abertura entre fronteiras, com a aproximação da cultura norte-americana e os movimentos da vanguarda que interferem em uma mudança linguística e de costumes, resultados de um mundo em transformação. E como bem colocam Patricia Peterle e Elena Santi na introdução de *Vozes: cinco décadas de poesia italiana*,

Se até a década de 1960 é possível delinear tendências mais nítidas da poesia italiana, mesmo admitindo uma diversidade de temas e modos, a partir dessa década, e cada vez mais, tal tarefa parece ser mais árdua. Com efeito, mais do que pensar em tendências é preciso pensar em copresenças. Traçar um mapa - um decalque - da poesia italiana pode estar fadada à falência, tendo em vista a diversidade de vozes e os diferentes percursos que marcam as últimas décadas. (PETERLE; SANTI, 2017, p. 12).

Dentro dessas copresenças de diferentes formas de pensar e de se fazer a poesia, nessa pluralidade de vozes, está uma que se aproxima deste cotidiano para o qual vem-se apontando até o momento. Uma poesia que abraça esse dia-a-dia do trabalho, da sociedade, da língua e da oralidade,

[e]m síntese, todos que são elementos domésticos, cotidianos, desagradáveis às vezes, ou que têm a ver com o mundo de determinadas atividades, mesmo profissionais, entram agora na poesia, tornando-se, assim, um gênero que abraça todas as coisas e, então, inclusivo e não mais exclusivo. Montale diz, justamente, que os poetas de hoje não excluem mais nenhum argumento. (TESTA, 2016a, p. 26).

Nesse sentido, pensar o discurso de Montale no Nobel é refletir sobre essa sociedade em mudança e, conseqüentemente, sobre o fazer poético que essas transformações tocam. Montale se pergunta qual é a poesia que ainda existe e se faz presente, através de um breve percurso pela história da literatura, não deixando de considerar os diferentes aportes que contribuíram para o campo da poesia. Todos os acontecimentos ao longo do século XX, das vanguardas às duas guerras mundiais, abalaram sistemas sociais e artísticos. A perda de centralidade, as mudanças no horizonte da língua (os questionamentos em relação a uma língua pura), a renúncia a uma palavra vista como oracular – tendo em vista os desastres e destroços dos dois eventos bélicos – são todos elementos que não amadurecem de um dia para outro. Na verdade, podem ser vistos como exigências diante de novas configurações da sociedade. Mais do que certezas, são as dúvidas que prevalecem e, com isso, a própria página ou tela se tornam meios para a expressão desses conflitos.

Parece que tanto Montale quanto Szymborska apontam para um dos traços que marcam a contemporaneidade: o inacabado⁴⁶, a força de uma sobre-vida ao lado da impossibilidade de apreensão da totalidade, que cada vez mais se torna volátil, porosa e, por que não, líquida, escorregadia e distante. Em um texto de *Quaderno di Quattro anni*, intitulado precisamente “La poesia”, Montale expõe a relação entre o dentro e o fora:

Dagli albori del secolo si discute
se la poesia sia dentro o fuori.
Dapprima vinse il dentro, poi contrattaccò duramente
il fuori e dopo anni si addivenne a un forfait
che non potrà durare perché il fuori
è armato fino ai denti.
(MONTALE, 1980, p. 588).⁴⁷

⁴⁶ Para uma discussão mais recente sobre como o inacabado é um aspecto da cultura italiana, desde as artes até a literatura e a filosofia, ver ESPOSITO, Roberto. *Unfinished Italy: paradigma para um novo pensamento*. Tradução de Patricia Peterle e Andrea Santurbano. São Paulo: Rafael Copetti Editor, 2019.

⁴⁷ “Desde o início do século, se discute / se a poesia está dentro ou fora. / No começo, o dentro venceu, depois contra-atacou duramente / o fora e depois de anos, tornou-se um forfait / que não poderá durar porque o fora / está armado até os dentes.”, tradução nossa.

A tensão apontada nos versos montalianos acima é um outro modo de olhar para as transformações do fazer poético, há uma espécie de invasão do fora no interior do poema, tanto em relação a temas quanto em relação ao modo de expressão, ou seja, o próprio trabalho com a linguagem. Tal embate aponta para um traço que, segundo Roberto Esposito, é uma marca da cultura e do pensamento italiano, o inacabado, o não-terminado. A posição de relevo que passam a assumir a dúvida, a incerteza e, sobretudo, a resistência diante de uma realidade que se mostra sempre mais inapreensível diante de uma palavra sempre mais escorregadia, encontra, ao mesmo tempo, ecos no/do passado – como na figura do famoso escrivão Bartleby – como no/do presente. Tal tensão leva, inclusive, em alguns casos, a um não-saber que corrói as estruturas já consolidadas na busca por novas perspectivas e caminhos. Como muitos escritores e filósofos já colocaram ao longo do século XX, a palavra sofreu diferentes manipulações: por um lado, “basta pensar no tratamento retórico e instrumental da linguagem utilizada pelas grandes ditaduras” e por outro se pode lembrar das “muitas visões e interpretações críticas ou negativas da linguagem humana, caracterizadas pelo distanciamento de qualquer confiança em seu poder comunicativo e revelador”⁴⁸. A palavra transparente, de trama visível, capaz de nomear objetos, coisas e sentimentos, torna-se cada vez mais opaca e enganadora.

A palavra, que nomeia as coisas do mundo, e por meio da qual classificamos e identificamos na comunicação os elementos aos quais se refere, e por elas temos os referentes para o diálogo com o outro, pode nos dar a falsa impressão de que dela tudo extraímos, e que ela tudo envolve e incorpora, em uma falsa precisão de significado. A tensão com a palavra, seu caráter lábil e até enganador é um dos pontos altos da poética de Giorgio Caproni, escritor a quem Testa, na qualidade de crítico e de poeta, retorna com frequência. Em seu livro *A palavra esgarçada: poesia e pensamento em Giorgio Caproni*, Peterle (2018) enfatiza essa discussão em alguns poemas – principalmente naqueles da última fase – e ensaios capronianos. Caproni, ao lado de Vittorio Sereni, é um dos poetas da chamada “Terceira Geração” que coloca no centro de seu fazer poético essa concepção negativa do nomear. Se Blanchot, em um famoso ensaio de 1949, questiona o poder de nomeação da palavra, Caproni poucos anos antes, em 1947, já travava esse debate nas páginas de *La Fiera Letteraria*, e décadas depois o leva para o centro da página poética. As

⁴⁸ Ambas as citações são de TESTA, Enrico, “‘Vozes trazidas por alguma coisa’: a solidão da linguagem”. In: PETERLE; SANTURBANO, 2018, p. 7.

palavras, meio do discurso e da expressão, não dão conta de expressar aquilo que quer dizer. A palavra dissolve o objeto, não dá mais conta de representar o mundo em sua plenitude, pois sempre lhe falta algo. Nesse sentido, o poema “Le parole”, presente na coletânea *Il franco cacciatore* (1982), expõe, sem tons nostálgicos, essa discussão e a crise de representatividade:

Le parole

Le parole. Già.
Dissolvono l’oggetto.

Come la nebbia gli alberi,
il fiume: il traghetto.

(CAPRONI, 2011, p. 234).⁴⁹

Há um deslocamento sísmico, para lembrar George Steiner, pois a linguagem mostra sua incapacidade de expressar qualquer verdade e coloca a definição do homem como “animal linguístico” em questão⁵⁰. Neste poema, com apenas quatro versos, e uma estrutura que atrai a atenção, percebe-se a posição clara do poeta italiano em relação à palavra que não dá conta daquilo a que se propõe. Como a névoa que aos poucos encobre a paisagem, assim o faz a palavra com o objeto. Nota-se nos versos um movimento similar ao da onda, que vai e volta, como a barça na água. A pontuação, ainda na primeira estrofe, fragmenta o poema: “Le parole. Già. / Dissolvono l’oggetto”, interrompendo o fluxo, deixando as palavras duras, secas, perdendo certa vivacidade e força.

Na segunda estrofe, tem-se a sensação de que a névoa, assim como a palavra, borra, embaça a visão para que não seja possível ver nitidamente a árvore ou o rio. Os dois pontos, no verso final, podem ter diversas interpretações, como bem sugere Enrico Testa, no ensaio “*Qua sta il punto! Anzi due...*”. *Esempi di testualità letteraria*, apresentado em 2018, no congresso internacional da Universidade de Basilea, “La punteggiatura italiana contemporanea nella varietà dei testi comunicativi”. O poeta crítico, em sua leitura, sugere para essa pontuação inusitada primeiramente a possibilidade de os dois pontos representarem uma pausa na leitura, como uma espécie de fôlego entre “fiume” e

⁴⁹ Na tradução de Aurora Bernardini, “As palavras”: “A palavra. É certo. / Dissolve o objeto. / Como a névoa as árvores, / o riacho: a barça.” (CAPRONI, 2011, p. 235).

⁵⁰ Cf. STEINER, George. *Gramáticas da criação*. Trad. Sérgio Alcides. São Paulo: Globo, 2005.

“traghetto”; a segunda leitura é que tal pontuação substitua o verbo “dissolve”, “il fiume dissolve il traghetto”; e uma terceira ainda, que parece ser a mais interessante:

Ma, in terza battuta, stante il fatto che questa è, nel minimo apparato figurale della similitudine, una poesia del vedere – del vedere al negativo, del non vedere più nulla nella dissoluzione e indistinzione dei profili e degli oggetti – i due punti adempiono anche a un compito figurale e iconico: sono l’equivalente degli occhi che scrutano il fiume alla ricerca del traghetto. Quasi inutili cannocchiali nella nebbia. Con funzione quindi ironica e antifrastica. I due punti propongono – ancora con le parole di Agamben 1996: 40 – «una sorta di transito senza distanza»: come si possono prendere le distanze nell’indistinzione?

Ancora: questa non è una poesia impressionistica o un quadretto paesaggistico o una mistica delectatio: è una poesia che, a suo modo, svolge un ragionamento affrontando un tema capitale del Novecento: quello del linguaggio, dei suoi limiti e del suo potere negativo. Quindi una poesia di riflessione: di un logos debole, non imperativo e senza pretese totalizzanti ma pur sempre un logos che risalta nel carattere, per così dire, scopico che le è proprio (il vedere/non vedere). (TESTA, 2019c, p. 405).⁵¹

Os dois pontos como os olhos que, pela falta de distância, não permitem ver a barca que se mistura à névoa e ao rio. Eles não permitem a distância pois não conseguem distinguir o que é a barca, o que é o rio e o que é a névoa, uma vez que estão todos dissolvidos em uma única imagem. E a partir dessa imagem, Testa aponta como esse curto poema de Caproni reflete sobre uma das problemáticas que dominaram as discussões do século XX: a linguagem, seu limite e seu poder negativo, o de não permitir ver além. E, em contraponto, a da necessidade de, mesmo assim, se tentar ir além dessa névoa para ver a barca, “quindi una poesia di riflessione: di un logos debole, non imperativo e senza pretese totalizzanti ma pur sempre un logos che risalta nel carattere, per così dire, scopico che le è proprio (il vedere/non vedere)” (TESTA, 2019c, p. 405).

No prefácio de *A porta Morgana* (2017), que traz os ensaios críticos de Caproni, Enrico Testa, sobre a relação Caproni-linguagem, coloca o poeta livornese em diálogo com

⁵¹ “Mas, em terceiro lugar, considerando que essa é, no aparato menos figurativo da semelhança, uma poesia de ver - de ver no negativo, de não ver mais nada na dissolução e indistinção de perfis e objetos - os dois pontos também cumprem uma tarefa figurativa e icônica: são o equivalente dos olhos que vasculham o rio em busca da balsa. Telescópios quase inúteis no meio do nevoeiro. Portanto, com uma função irônica e antifrastica. Os dois pontos propõem - novamente nas palavras de Agamben 1996: 40 – ‘uma espécie de trânsito sem distância’: como alguém pode se distanciar indistintamente? Novamente: não se trata de um poema impressionista, de uma paisagem ou de uma deleção mística: é um poema que, à sua maneira, argumenta ao abordar um tema importante do século XX: o da linguagem, seus limites e seu poder negativo. Então, um poema de reflexão: de um logos fraco, não imperativo e sem reivindicações totalizadoras, mas ainda um logos que se destaca no personagem, por assim dizer, análise que lhe é própria (o ver / não ver)”, tradução nossa.

Blanchot. O filósofo francês, ao tratar do poder mortificante da linguagem, afirma, em 1949, que “a palavra me dá o que ela significa, mas primeiro a suprime” (BLANCHOT, 2011, p. 311), isto é, “a palavra dissolve o objeto”, como lemos nos versos de Caproni. Testa afirma também que “[a] palavra, sem as ligações com seu referente, não pode ter nenhum valor gnoseológico. Pode nomear as coisas, não conhecê-las, A relação entre o nome e o objeto é dominada por uma espécie de lei da impenetrabilidade” (TESTA, *apud* CAPRONI, 2017, p. 5), ou seja, mesmo nomeando o objeto, a palavra não o penetra, não o conhece e não pode apreendê-lo.

Em *A Aula* outro ponto é relevante. Barthes adverte que o meio para combatermos o fascismo da própria língua, que obriga a dizer, é dentro dela mesma; e esse “combate” se dá precisamente na literatura. Ela é o espaço no qual a palavra pode explodir como granada, em que ela se desloca da sua centralidade, para abrir-se a um inacabamento de leituras e possibilidades. A poesia, enquanto um espaço em que a linguagem é trabalhada de forma a sair do senso comum, do óbvio, é um espaço privilegiado que joga com a língua. A esse respeito, podemos retomar o texto “Escrita pré-fabricada e linguagem”, de Caproni (2017), em que o poeta diz que a escritura poética permite que a palavra “hipopótamo” signifique, por exemplo, coração, ou seja um deslocamento dos códigos pré-estabelecidos. É da escrita pré-fabricada que a poesia tenta fugir, ou faz uso dela para subvertê-la. Caproni chama de pré-fabricadas as frases prontas, da utilidade rápida, com efeito prático, cotidianas; uma palavra que não vai além, pois se restringe àquilo que imediatamente deseja comunicar. Além disso, Caproni considera que “[...] a linguagem puramente entendida não é a palavra em liberdade” (CAPRONI, 2017, p. 72). Na poesia, essa linguagem encontra a sua liberdade porque passa do utilitário ao não imediato, e na potência se mantém.

E é nesse movimento de constante brincar e jogar com as mudanças e as contradições que habitam o poeta e a linguagem, de uma existência que também não se encontra no absoluto, mas no heterogêneo, que aponta Testa, em *Cinzas do século XX: três lições sobre a poesia italiana*, ao falar da escrita poética:

[...] considero que a poesia seja um gênero, tanto para usar uma palavra um pouco difícil, aporético, no sentido que não transmite uma mensagem unívoca ou de uma só cor, mas mensagens em claro-escuro, unindo, algumas vezes, os opostos. [...] Em resumo, a coerência em poesia não segue a forma de um tratado de lógica ou de filosofia analítica e não tem, muito menos, um valor obrigatório. Além disso, à parte alguns poetas que têm como característica a de repetir sempre o mesmo tema e de usar os

mesmos tons, creio que seja importante, em um livro de poemas, justamente encontrar um texto que diga uma coisa e depois outro texto que diga, talvez, uma contrária àquela apenas dita, porque a realidade é assim. Querendo mover os fios do discurso, me agrada, muito lucrecianamente, pensar na poesia como o “gênero” que tenta dar um sinal do movimento variado e instável e incoerente da existência. (TESTA, 2016a, p. 44)

Aqui se tem o testemunho indissociável das figuras de poeta e crítico, que pertencem a Enrico Testa. A incoerência na qual a existência reside é a de estar justamente nesse entre lugar, entre esses núcleos de oposições, entre silêncio e rumor, tudo e nada, início e fim, que não se concretizam por completo, não são absolutamente alcançados; lugar que também habita o texto poético, que tenta, pelos seus versos, dar conta e deixar existir essa ambiguidade tal qual ela é, na qual as duas faces da moeda estão presentes e coabitam. Certa tendência da poesia, nessa perspectiva, não tenta dar conta do absoluto, mas pelo contrário, entende que a variedade e a instabilidade da existência fazem parte também da poesia. Ou melhor, são elas uma matéria-prima interessante. A potência da poesia se mantém igualmente em razão dessa dialética do não-absoluto, deixando sempre espaço para mudança e possíveis interpretações, aberturas ao novo, não sendo nem tudo nem nada, 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. É, então, com essa ideia da não totalização das coisas, inclusive das palavras, que a reflexão em um dos poemas de Szymborska, presente no livro *Instante* (2006), se faz relevante:

Tudo

Tudo -
palavra atrevida e enfunada de soberba.
Deveria escrever-se entre aspas.
Aparenta nada omitir,
tudo reunir, abarcar, conter e ter.
Porém, não é mais
do que um farrapo do caos.

(SZYMBORSKA, 2015).⁵²

⁵² SZYMBORSKA, Wisława. *Instante*. Tradução de Elzbieta Milewska e Sérgio Neves. Disponível em: <http://feldecao.blogspot.com/2015/06/tudo-tudo-palavra-atrevida-e-enfunada.html>. Acesso em: 01 set. 2019. No original: Wszystko - / słowo bezczelne i nadęte pychą. / Powinno być pisane w cudzysłowie. / Udaje, że niczego nie pomija, / że skupia, obejmuje, zawiera i ma. / A tymczasem jest tylko / strzępkiem zawieruchy. (SZYMBORSKA, 2010). Disponível em: <https://literatura.wywrota.pl/wiersz-klasyka/40590-wislawa->

A palavra em si pressupõe a falta e a impossibilidade da completude, pois não permite uma representação totalizante daquilo que se propõe a retratar. E com isso, a palavra “tudo” também se torna falha, quase como se exigisse um complemento e uma possibilidade de pergunta: “tudo o quê?”. Nesses versos da poeta polonesa, é exposta a ineficácia da palavra em se tornar “autossuficiente” na simbolização total de algo, e cria, na verdade, uma espécie de vácuo ou de ausência daquilo que tenta nomear, como a imagem de uma parede esburacada, faltando complemento, que seria então nem “tudo” nem “nada”, mas sim um incompleto ou inacabado. E na tentativa de dar nome ao todo, acaba-se por criar a ausência desse todo que deveria abarcar, ao contrário, tudo, e assim se expõe a incoerência da própria palavra, e por que não, daquilo que em imagem, objeto, sentimento, tenta traduzir em som e letras. O “início”, da mesma forma, quando nomeado pela palavra, logo se perde, em sua própria escrita ou em si mesmo; quando se passa da letra inicial “i” ela mesma já não é mais começo, pois todas as letras que seguem se encaminham para o fim, com a letra “o”, mas de um fim não determinante, pois esse “o”, que arbitrariamente o representa, a qualquer momento pode ser apagado e substituído por outra letra, e novamente se recomeça e se termina, várias vezes. Como declara Antonella Anedda em um dos poemas de *Notti di pace Occidentale* (1999), “Non esiste innocenza in questa lingua / ascolta come si spezzano i discorsi [...] // Per questo scrivo con riluttanza / con pochi sterpi di frasi / stretti a una lingua usuale / quella di cui dispongo [...]” (ANEDDA, 1999, p. 16). O discurso se fragmenta ao mesmo tempo que é declarado que a língua não é inocente. A poeta de origem sarda, da mesma geração de Enrico Testa, afirma que escreve com resistência, com frases que se parecem mais com galhos secos – talvez aqui uma montaliana memória – ligados a uma língua comum, que o eu do poema dispõe. Nesse embate com a linguagem, o poema termina apontando mais uma vez para as tensões que delineiam a palavra poética: “La parola si spacca come legno / come un legno crepita di lato / per metà fuoco / per metà abbandono” (ANEDDA, 1999, p. 17). Em alguns autores da geração de Anedda e Testa - dentre os quais poderiam ainda ser mencionados: Valerio

szyborska-wszystko.html. Acesso em: 19 out. 2019. Para uma leitura complementar da poesia de Wislawa Szymborska ver KILANOWSKI, Piotr. “Porque afinal cada começo é só continuação” - sobre casos, destinos, amores e a carreira multimidiática de um poema de Wislawa Szymborska”. Disponível em: <https://qorpus.paginas.ufsc.br/como-e/edicao-n-18/porque-afinal-cada-comeco-e-so-continuacao-sobre-acasos-destinos-amores-e-a-carreira-multimidiatica-de-um-poema-de-wislawa-szyborska-piotr-kilanowski/>. Acesso em: 23 fev. 2020.

Magrelli, Umberto Fiori, Maurizio Cucchi -, percebe-se uma tentativa clara de desvio do que pode ser chamado de retórica. Talvez seja por isso que esse grupo de poetas tenha uma tendência à simplicidade gramatical – sem obviamente deixar de fugir de certa linearidade –, com algumas infrações e violações. Para Magrelli, é necessário “tomar conhecimento da natureza fundamentalmente antagonista da linguagem poética” (PETERLE; SANTI, 2017, p. 335), ou seja, em relação ao uso instrumental e rotineiro que dela se faz, pois a poesia “tem a função de levar a comunicação a seu limite último” (PETERLE; SANTI, 2017, p. 335). Manter a linguagem em estado de alerta, como enfatiza, significa sobretudo profanar a própria linguagem em uso. É nesse sentido que todos esses poetas, incluindo Enrico Testa, não pensam a poesia como um gênero linguístico à parte, mas integrante de um quadro maior dos discursos humanos. Para ele, a palavra, mesmo com toda a recente visão niilista e negativa, é ainda vista como um elo - talvez um elo esgarçado, desbotado -, que resiste e é uma exigência para as relações humanas.

É então em um caminhar por entre esses espaços da vivência, das vozes do dia-a-dia, nesse curso e nesse movimento da sua escrita que vai-se percebendo as características de uma poesia que fala também de si mesma, sobre o próprio texto poético, e de sua posição enquanto poeta, que escolhe, como Montale em “I limoni”, estar entre as plantas comuns, “erbosi”. Esse é o caso de um poema de *Ablativo*, que em outro tom - agora um texto que é uma declaração de poética na forma de versos -, o poeta declara não estar com “os frágeis e refinados vasos / modelados pelo ceramista solitário / no seu ateliê”,

sto per i nomi propri
di persona e di luogo
(Giovanni Francesca
Rupanego Calacoto)
per i forsi e i qualcosa
per i proverbi,
ache banali o insulsi,
e i modi di dire antichi:
le concrezioni geologiche della lingua
di cui (se mai c'è stato)
s'è perduto l'inventore,
per i mattoni cotti
nella fornace comune
e non per i fragili e raffinati vasi
foggiati dal ceramista solitario
nel suo studio

(TESTA, 2014, p. 148).⁵³

Pode-se dizer que este poema é uma exposição de sua poética. O primeiro verso se inicia já com uma indicação de uma fala que tende a oralidade, no uso de “sto”, que aponta também para qual lado se dirige: o dos nomes próprios, nomes comuns, dos provérbios. Em um segundo momento, afirma que o inventor da língua se perdeu, “le concrezioni geologiche della lingua / di cui (se mai c’è stato) / s’è perduto l’inventore”, e nessas transformações e reinvenções, prefere os tijolos comuns, que podem ser feitos em diversos lugares e por várias pessoas, diferente dos refinados vasos, isolados no “studio”. Ou seja, Testa evidencia para onde o seu olhar se volta, quais são os elementos de sua poesia. Há novamente a presença do provérbio, “per i proverbi, / ache banali o insulsi,” elemento do contato e do diálogo, de algo passado adiante de geração em geração, mas também algo muito simples da fala corriqueira, marca da tradição oral. Da mesma forma, é estar com esses nomes próprios, de pessoa e de lugar, trazendo lugares para os versos, referências desses espaços da convivência com o outro, que interage com o outro e a ele abre espaço para que também esteja em seus poemas, se distanciando da escrita do “eu, eu, eu”, e indo em direção a uma poética que se aproxima das coisas simples. Tal qual é o nome ou o lugar, é a presença do outro que se faz vigilante em seus versos. É, portanto, essa escrita do e pelo cotidiano, desse poeta que não está mais na torre de marfim (“i fragili e raffinati vasi”), isolado e vendo o mundo de fora (“foggiati dal ceramista solitario / nel suo studio”), mas participa dele, vivencia-o, faz parte dos tijolos cozidos na fornalha comum (onde estão os outros trabalhadores, as outras pessoas, nessa convivência), de um comum do poeta que sai para trabalhar como todos, e retorna para casa ao final do dia, ou que durante a manhã sai para comprar carne, “«Sabato mattina. / Esco per un po’ di carne [...]” (TESTA, 2018b, p. 45).

É a partir dessas reflexões assinaladas neste subcapítulo que se poderá ler o que vem a seguir. Enrico Testa, como herdeiro dessa tradição montaliana e caproniana, reflete sobre as questões apontadas por esses poetas e por parte da literatura do século XX. Porém, Testa vai além daquilo que Caproni e Montale refletem, dado que busca uma terceira via para

⁵³ Na tradução de Patricia Peterle, Andrea Santurbano e Silvana de Gaspari: “estou com os nomes próprios / de pessoa e de lugar / (Giovanni Francesca / Rupanego Calacoto) / com os talvez e os algos / com os provérbios, / mesmo banais ou insossos, / e os antigos modos de dizer: / as concreções geológicas da língua / das quais (se já houve) / se perdeu o inventor, / com os tijolos cozidos / na fornalha comum / e não com os frágeis e refinados vasos / modelados pelo ceramista solitário / no seu ateliê” (TESTA, 2014, p. 149).

pensar a palavra, acreditando no “não sei” da poesia e na impossibilidade da palavra de abraçar tudo, vendo, inclusive, a necessidade dessa palavra, uma vez que ela é instrumento do escrever e do fazer poético, bem como do diálogo, e, por isso, pensa em uma terceira via, um caminho que visa um equilíbrio dentro destas duas visões (de acreditar ou desacreditar totalmente na palavra). Entretanto, vai em direção a uma linguagem do cotidiano, do *stile semplice*, e se coloca na posição de poeta que reflete sobre o fazer poético e, que é alguém comum. Mantendo-se nesse espaço da medialidade, do meio e abrindo-se para o outro.

2.2 “Podemos começar mesmo / sem um início”: reverberações

Como mencionado nos capítulos anteriores, a poesia de Enrico Testa tem forte ligação e diálogo com o fora, com a morte, sendo o próprio termo “relação” uma palavra-chave para pensar seus versos. A linguagem em Testa se conecta também aos temas de sua poesia, pois não se distancia daquilo sobre o qual fala, mas ao contrário, se aproxima, visto que para falar do cotidiano, utiliza uma língua próxima e que conversa com esse espaço no qual se encontra. Sua linguagem tende a uma língua média e oral, com palavras geralmente simples, de uma língua da oralidade. Contudo, mostra-se também ser uma linguagem que retoma, em alguns momentos, certa tradição e referência, sem deixar de refletir sobre o que essas escolhas representam em sua poesia. É um poeta que mesmo entendendo que a palavra é falha e enganosa, sabe que ela é essencial para as relações humanas, e sendo a relação um ponto central em sua poesia, o poeta precisa da palavra. Apesar dessa necessidade, Testa não se abstém de refletir e questionar a linguagem, brincando e jogando com suas regras e limitações.

Um poema muito significativo para entender e visualizar como Testa aborda em seus versos tais questionamentos sobre a linguagem, mas também vai além, perpassando as amarras e molduras que são colocadas e impostas nas relações humanas e nas formas de viver, é o que abre sua quarta coletânea:

«puoi cominciare anche
senza un inizio
o, al modo degli indiani,
camminare cancellando
ad ogni passo il principio;

e finire senza chiudere
 interrompendo disarmato la parola
 quasi non fossi più tu a dirla»
 (TESTA, 2016b, p. 16).⁵⁴

“puoi cominciare anche / senza un inizio”, são os versos com os quais se inicia *Pasqua di neve*, e que se tornam emblemáticos para pensar sua poesia e trajetória poética. O poeta, ao começar o livro com este poema, cancela ou até mesmo suspende o início de sua obra, uma vez que os primeiros cinco versos dialogam diretamente com a posição do poema na coletânea. Quase como se o poeta desse uma opção outra para este começar, isto é, de começar pelo meio, em que a pontuação e os traços gramaticais corroboram, posto que, sendo uma tradição do poeta, o poema inicia sem a letra maiúscula e termina sem finalizar com o ponto final, propiciando o diálogo com os últimos versos: “e finire senza chiudere / interrompendo disarmato la parola / quasi non fossi più tu a dirla”.

Em um movimento semelhante, há o poema que “fecha” *Cairn*, sua última coletânea publicada até o momento. Aqui, opta-se por usar a palavra fechar entre aspas pois assim como nos versos do poema citado anteriormente, que começa sem um início, o que vem a seguir finaliza a coletânea sem, no entanto, terminá-la definitivamente.

«Non possiamo ricominciare ancora.
 Soltanto possiamo ancora finire».
 «Ma non abbiamo mai finito».
 «Oh sí, non crederlo.
 Abbiamo finito molte e molte volte.
 Non una volta sola.
 E ora possiamo finire di nuovo.
 E ancora e ancora.
 Senza un nuovo inizio»

(TESTA, 2018b, p. 116).⁵⁵

⁵⁴ Na tradução de Patricia Peterle: “podemos começar mesmo / sem um início / ou, como os indianos, / deambular apagando / a cada passo o princípio; / e terminar sem fechar / interrompendo desarmado a palavra/ como se já não a dissesses tu” (TESTA, 2016b, p. 17).

⁵⁵ “Não podemos recomeçar de novo. / Somente podemos ainda terminar.” / “Mas nós nunca terminamos.” / “Ah sim, não o acredito. / Terminamos muitas e muitas vezes. / Não uma vez só. / E agora podemos terminar de novo. / E de novo e de novo. / Sem um novo início”, tradução nossa. Importante observar que os poemas com letra maiúscula e pontos finais, em alguns casos, referem-se às traduções feitas por Testa de outros escritores ou poetas incorporados em seus livros ou poemas, e, por isso, costumam ser mantidos como no “original”, com suas respectivas pontuações e maiúsculas, ou ainda, quando são citações e falas de terceiros que entram em seus poemas. Em ambos os casos, o poeta procura respeitar as marcações do texto de partida.

O poema sem título retoma – modificando - uma conversa entre dois personagens do livro *Ashes to ashes* (1996), do escritor inglês Harold Pinter, que dialogam justamente sobre o fim, que não acontece apenas uma vez, mas muitas. Detecta-se no poema a ideia de um constante movimento para finalizar algo que, na verdade, nunca está terminado por completo. A composição, de nove versos, apresenta duas vozes que se questionam sobre a ideia de “fim”. Essas vozes, representadas nas marcações formais de diálogo pelas aspas, se dividem em três falas: a primeira voz é representada pelos versos 1, 2, 4-8, e a segunda, pelo verso 3.

Visto que as duas vozes estabelecem uma comunicação, pode-se pensar na relação criada entre essas pessoas, nessa ligação que existe entre si e que não tem como recomeçar, uma vez que o primeiro contato, a primeira apresentação já foi feita, e as memórias desse início da construção da relação não se apagam facilmente. Mas essa relação pode acabar, pois o contato entre essas vozes parece ter um fim, conforme os versos “*Abbiamo finito molte e molte volte. / Non una volta sola. / E ora possiamo finire di nuovo*”. Mesmo com um fim, talvez temporário, visto que eles podem retomar o contato, não se tem um novo início, mas um retornar e terminar constante.

Nesses dois poemas é possível perceber como o poeta brinca com certos moldes e padrões ao iniciar e fechar suas coletâneas, e mais, no modo como o que é dito no poema, dialoga também com o modo que são construídas as ligações de conclusão sem ponto, com um poema que “*E ora possiamo finire di nuovo. / E ancora e ancora*”. Há nesses poemas, assim como se reverberam em outros, um posicionamento de Testa referente ao lugar que sua poesia e sua linguagem se encontram, num meio, que joga com determinados formatos e foge dos engessamentos, buscando os fluxos e as relações contínuas, bem como as mudanças. É uma poesia que se encontra na soleira, imagem que representa bem o poeta, que está entre espaços, toca-os, mas não se fecha em um único espaço.

Pensar então nesse fluxo, nesse espaço em aberto da poesia de Enrico Testa é também atentar-se para a língua e o seu uso. Um dos traços dessa linguagem é a marca do cotidiano, presente através dos objetos (a máquina de costura e o guardanapo, por exemplo) ou por meio das ações (como o movimento do “no no” com o dedo, para retomar o poema citado no primeiro capítulo). Os seus versos contam com a presença de canções, de provérbios e de elementos presentes de uma fala característica do dia a dia, Testa, porém, não se limita somente a esta linguagem cotidiana, mas retoma em alguns momentos, versos

da tradição, como é o caso dos hendecassílabos. O poeta então brinca com esses dois espaços (comum e tradicional) e reflete sobre eles, inclusive sobre o que os usos, de um ou de outro, significam no texto. É uma busca por uma simplicidade da linguagem, que aponta para esse comum, mas que também “esconde” uma complexidade, da qual fazem parte o diálogo - com certa tradição - e a reflexão do fazer poético. Nas palavras do poeta, em entrevista publicada no livro *Vozes: cinco décadas de poesia italiana* (2017), Testa diz:

Por outro lado, se Wittgenstein dizia que em uma gota de gramática se concentram oceanos de filosofia, Lacan, de sua parte, ressaltava a riqueza e convidava à escuta dos discursos da rua ou do metrô. E a poesia? Acredito que não se deve pensar na poesia como um gênero linguístico separado, como um código com seus pré-constituídos signos de identificação, mas que, conscientes dos seus limites (há temas e questões que outros tipos textuais enfrentam com maior aderência e força interpretativa), deva ser interpretada no quadro, dialógico e geral, dos discursos humanos, sublinhando o seu pertencimento a esses e solicitando-lhe o mesmo grau de responsabilidade (para si e para os outros) que gostaríamos de solicitar para cada gesto e cada palavra dos intérpretes da existência. A minha linguagem poética aponta, pelo menos por sinais que fogem da linearidade comum da dicção, ora por via lexical (poucos termos estranhos ao uso), ora por via textual (com violação das regras da usual coerência semântica e presença de referências ‘opacas’, não recuperáveis imediatamente), ora, e sobretudo, por via harmônica (a ‘verve’, inclusive, nas situações mais cupas através da afeição ou do vício da rima, nas suas várias formas e rearranjos no verso). (PETERLE; SANTI, 2017, p. 308-9, entrevista com Enrico Testa)

Levando-se em consideração sua posição de professor de Língua italiana na Universidade de Gênova, e linguista, não é possível pensar que a sua linguagem esteja afastada ou desatrelada de sua posição enquanto um pensador da língua, e, sendo ele um poeta, isso seria praticamente impossível. Nesse sentido, pode-se afirmar que a sua poesia reflete sobre a língua dentro do seu próprio uso. É através da violação das regras usuais de coerência, ou indo em direção a uma língua com poucos termos distantes dos comuns, que Testa constrói seus versos e brinca com os possíveis engessamentos que a poesia e a linguagem poderiam apresentar. Sobre esses enquadramentos pode-se retomar a discussão do subcapítulo anterior, referente a palavra que estagna, cancela e mata o objeto que nomeia, que coloca esse objeto nomeado em uma caixinha fechada, assim como a gramática faz com a linguagem. É nesta violação de moldes, permitidos dentro do texto literário, que Testa reflete e tenta escapar. Exemplos disso são: a não utilização de marcas gramaticais que indicam o início e o fim do discurso; a proximidade de palavras de campos

semânticos diferentes através dos oxímoros, como “rigoglioso remorse” (TESTA, 2001, p. 53); e as rimas que brincam com certos temas que não costumam aparecer juntos no discurso, como “è da anni che provo a stornare, / senza riuscirvi, / la rima tra male e Natale. [...]” (TESTA, 2018b, p. 48), as quais o poema chama de blasfêmia, uma vez que as palavras “male” e “natale”, em uma primeira visão, não estão associadas.

Um outro exemplo de uso da linguagem e de sua violação é o segundo verso de outro poema de *Ablativo*, da seção “Passaggio”, emblemático para se pensar o uso que Testa faz da língua italiana. No poema que começa com “a mio figlio mi viene da dirgli:”, encontra-se a revisitação de um provérbio popular. Na sequência, no segundo verso, lê-se “non buttare via anche il babbo / con l’acqua sporca. [...]” (TESTA, 2014, p. 192)⁵⁶. Aqui, ecoa uma fala popular: “não jogue fora o bebê junto com a água do banho”. Mas qual é a operação que Testa faz? Inverte elementos: a palavra “bebê” é retirada e no seu lugar aparece “pai”, dando-lhes um significado outro, o de pensar a velhice e a inversão de papéis, onde o pai se torna o “bebê” e é quem exige o cuidado. Assim como o esquecimento, esse não se esquecer do outro, do tempo e desse contato com a figura paterna representa também as gerações mais velhas. Há, neste poema, o pensar sobre a velhice que se aproxima, desse cuidado das gerações mais novas com as mais velhas, e a relação com uma morte que está cada vez mais evidente e próxima.

O poeta faz uso dessas expressões da fala, e joga não somente com elas, mas também com os sinais de pontuação e com as entonações feitas no momento da leitura, como é o caso do verso “quantos elevadores já não peguei até aqui!” (TESTA, 2014, p. 71), brincando com a pontuação final, que na leitura poderia indicar uma pergunta, mas que se transforma numa exclamativa. São aspectos como esses que dão uma pequena amostra de como a aparente simplicidade exige uma atenção. Aqui, até uma afirmação simples esconde um questionamento que demonstra como nem as afirmações são absolutas, uma vez que carregam junto de si dúvidas. Nesse sentido, todos os aspectos são considerados: deve-se ir além daquilo que se vê impresso no papel, deve-se usar o sentido auditivo, escutar os sons, e enxergar para além da névoa que esconde a barca, para lembrar os versos capronianos. Da mesma forma que o poeta está alerta aos detalhes daquilo que o cerca, não apenas para vê-los, mas para refleti-los, o mesmo deve ocorrer ao leitor da poesia de Enrico Testa, que é convocado para, atentamente, captar alguns rastros dessa escrita.

⁵⁶ Na tradução de Patricia Peterle, Andrea Santurbano e Silvana de Gaspari: “a meu filho desejo dizer: / não jogue fora também o pai / com a água suja [...]” (TESTA, 2014, p. 193).

Nesse jogo com as formas e as palavras, o poeta repensa e brinca com a escrita “pré-fabricada”, comentada pelo poeta Giorgio Caproni e mencionada no capítulo 1. Uma escrita pré-fabricada refere-se a algo engessado, fixo, que não cede espaço para novas possibilidades de usos, de interpretações. O nome baseia-se no conceito da casa pré-fabricada, uma construção que já está pronta, somente esperando para que suas peças sejam encaixadas. Caproni acredita que é exatamente disso que se deve fugir, e um possível caminho é através do texto poético. Um movimento que Testa propõe quando viola as regras de construção da linguagem e faz com que o leitor repense os possíveis significados que seu texto apresenta. Fugir de uma escrita pré-fabricada seria, por exemplo, a imagem do cachimbo de René Magritte, que embaixo diz “isto não é um cachimbo”. Outro exemplo é quando Testa, ao invés de dizer o provérbio tal como é, como “quem viver verá”, normalmente constituídos por frases prontas, que se conhece o significado por convenção, inverte-o e escreve “quem morrer verá” ou “chi morrà vedrà” (TESTA, 2014, p. 192), criando até mesmo um certo estranhamento no leitor.

A aparente simplicidade - que pode ser um engano - de seus versos traz uma reflexão sobre esses modos (da escrita pré-fabricada), que ao mesmo tempo que caracterizam a língua - entendendo aqui também a cultura -, também podem ser vistos como limitadores. A partir disso, é possível retomar a discussão de *A Aula* e de Caproni, sobre a limitação de uma língua que obriga a dizer a partir de moldes, além da necessidade de uma interlocução imediata, com a qual se entrelaça novamente a escrita, ou ainda, a linguagem pré-fabricada. Na ruptura, na fenda dessa relação que a literatura, a poesia, se encontra,

O que é, de fato, poesia, se não uma operação na linguagem, que desativa e torna inoperantes funções comunicativas e informativas desta, abrindo-as para um possível novo uso? Ou, nos termos de Espinosa, o ponto em que a língua, tendo desativado suas funções utilitárias, repousa em si mesma, contempla sua potência de dizer. (AGAMBEN, 2018, p. 80).

Essa operação na linguagem, tornando inoperantes suas funções de uma significação imediata é o que Testa estimula ao tirar esses elementos da fala do seu lugar usual, e colocando-os em seus versos, subvertendo a forma poética, propondo com isso novas possibilidades de interpretações e usos, sem preocupar-se com a função utilitária da fala, mas sem tirar também uma certa simplicidade dessa fala cotidiana, abrindo-a

consequentemente à potência de dizer outras coisas para além daquilo que é previamente ou conhecidamente já usado. A escrita poética de Testa cria então um diálogo e uma abertura por meio de um uso diferente da língua - sua profanação – que a devolve como um contra-dispositivo⁵⁷, a partir desse jogo com a linguagem, sem contudo se fechar no ateliê do ceramista solitário com seus frágeis e refinados vasos.

A ideia de “depois da lírica”, que propõe justamente uma abertura para a *poesia inclusiva* - recuperando o título do texto montaliano - e que se relaciona com os tijolos da fornalha comum, ecoa também nos versos de *Ablativo*, que menciona a imagem da “Venere degli stracci” de Michelangelo Pistoletto, ícone da chamada “arte povera”, expressão criada por Germano Celant, na década de 1960, com a proposta de utilização de materiais não convencionais às artes visuais, que geralmente “empobrecem” a obra de arte, aproximando-a e quebrando as barreiras entre a arte e o cotidiano da sociedade.

Figura 8 – “Venere degli Stracci” (1967), Michelangelo Pistoletto.



Fonte: <https://www.castellodirivoli.org/opera/venere-degli-stracci/>.

⁵⁷ Termo recuperado de Giorgio Agamben, “O que é o dispositivo”. In: *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Chapecó: Argos, 2009.

Esta imagem se encontra no Museu de Arte Contemporânea Castello di Rivoli, e recria a obra de Pistoletto, que ao longo dos anos passou por mudanças, especialmente no que concerne os materiais utilizados: a primeira Venere era feita de cimento e depois foi refeita de gesso, outra pintada de dourado, e com mudanças nos tecidos. A obra, também pela possibilidade de ser recriada em diferentes espaços, na sua mobilidade de materiais, aponta para uma simplicidade e para o cuidado do trabalho; além de, é claro, questionar e fazer um contraponto com a arte clássica, dado que a figura da Venere é trazida para o comum, ao lado dos trapos. Assim como o poeta genovês faz em sua poesia, essa instalação de Pistoletto proporciona uma reflexão sobre o que é considerado arte e quais os objetos que podem fazer parte dela. Ao aproximar a Venere (imagem do clássico e da tradição) dos trapos (símbolo do ordinário, do comum) e colocá-la em um mesmo nível dos tecidos, o artista desloca do seu local habitual a figura sublime e extraordinária que Venere representa. Ou seja, a deusa não olha mais para o comum ou, ainda, para o que se considera “resto” (por se tratar de roupas velhas e trapos) com distância, mas ela passa a fazer parte e a compartilhar o espaço com esse ordinário, voltando seu olhar e atenção para ele. Sendo assim, vira as costas para o espectador que a olha com distância e se aproxima daquilo que integra o mesmo espaço que o seu. Movimento bastante parecido ao que Testa realiza com a poesia, ao caminhar e fazer parte desse espaço do corriqueiro e do comum, não se distanciando ou olhando-o de cima, mas de alguém que se encontra no mesmo nível.

Quando Testa faz referência a uma das principais obras do movimento da “Arte Povera”, está marcando sua posição em relação à ele e trazendo-o para próximo de si e de sua poesia, que rompe, ao seu próprio modo, a barreira entre a poesia e o cotidiano da sociedade, sendo a linguagem o seu material (provérbios, cantos):

fino a quando, Antonio, mi chiedo,
 fino a quando ci sarà dato ancora
 d'arare la terra degli dèi...
 Ma per proteggere i nostri figli
 sugli scivoli dell'ansia
 non possiamo più affidarci
 alla povera postuma bellezza
 della venere degli stracci di Rivoli
 che, indifferente, ci dà le spalle
 (TESTA, 2014, p. 32).⁵⁸

⁵⁸ Na tradução de Patricia Peterle, Andrea Santurbano e Silvana de Gaspari: “até quando, Antonio, me pergunto, / até quando poderemos ainda / arar a terra tenra dos deuses... / Mas, para proteger os nossos filhos

A “Venere degli stracci”, obra mencionada no poema de Testa, e idealizada por Michelangelo Pistoletto, é talvez, na arte, um dos grandes símbolos de subversão ao clássico. Essa Venere dos trapos é feita de gesso, em contraponto com a de mármore, material das tradicionais esculturas de Bernini ou de Michelangelo, moldadas solitariamente em um ateliê - para retomar os versos do poema de Testa, “modelados pelo ceramista solitário / no seu ateliê” (2014, p. 149). O material da “Venere degli stracci” nos dá, ao mesmo tempo, a sensação de certa fragilidade, por ser uma matéria oca, que se quebra facilmente, e a sensação de certa resistência, pois é uma matéria-prima fácil de ser encontrada e substituído, sendo bastante comum do dia-a-dia. A importância e o foco desta obra de arte não está sobre a escultura de Pistoletto, mas sobre a representação que o conjunto dessa criação evidencia: o sublime e o mundano, a Venere e os trapos.

No poema ainda há a presença do outro, identificado pelo nome Antonio, com quem o “eu” fala e se questiona sobre os deuses aos quais ainda deve curvar-se “d’arare la terra degli dèi”. A partir deste terceiro verso é possível estabelecer um diálogo com a tradição, isto é, refere-se aos deuses buscados para proteção. E essa Vênus, representante dessa tradição, não é mais intocável, dá as costas para quem a vê e a procura, e dirige seu olhar para a imensidão de panos e trapos, como se olhasse para o que resta, como se essa soberba e soberania fossem tolhidas dos que se consideram deuses, ou áulicos e intocáveis na torre de marfim. O que resta, portanto, seria a simplicidade. Os panos não como algo descartável, mas exemplo da mundanidade das coisas vividas e da possível necessidade de se estar nelas e delas fazer parte. Não se pode confiar somente na beleza, na retórica e nas torres isoladas, “non possiamo più affidarci alla povera postuma bellezza”, mas sim, voltar o olhar para além dessa beleza.

Esta imagem da Venere que olha os trapos, da tradição que se mistura ao não tradicional, pode ser evidenciada novamente para se pensar o texto poético, suas mudanças e ressignificações, uma vez que o número de poetas que usam esse movimento de aproximar-se do cotidiano e dos trapos cresce gradativamente, distanciando-se de uma tradição na qual o “eu” é a centralidade, e os versos são “esculpidos nas mármore”, nos materiais raros. Um poema que se torna relevante neste contexto, ao pensar-se sobre o que

/ dos escorregões da ânsia, / não podemos mais confiar / na pobre póstuma beleza / da Vênus dos trapos de Rivoli / que, com indiferença, nos dá as costas” (TESTA, 2014, p. 31).

resta da poesia quando deslocada de seu espaço eminente, está em *Ablativo*, e, ao contrário dos muitos poemas de Testa trazidos até o momento, possui um título: “A Edoardo Sanguineti”. O título acaba por ser uma dedicação a outro importante poeta de uma geração anterior a sua, que também atuou no meio acadêmico, como professor na Universidade de Gênova. Em seus versos nota-se um diálogo, de poeta para poeta, que recupera alguns momentos da relação estabelecida entre os dois, apesar de suas diferenças.

A Edoardo Sanguineti

Ci separano gli anni, la fine delle ideologie
e la vischiosa ideologia di questa fine
e ora le robinie in fiore nel parco
dell'ex manicomio di Quarto.
Di nostri incontri e delle poche parole
(sempre cortesi e attente)
che in quelle occasioni ci scambiammo
(qui in corso Europa e poi in via Balbi a Genova,
a Bologna, a Pontignano, a Pisa)
non molto mi resta
se non il desiderio di dirle,
sommesso replicando,
che nel mondo oggi
(che lei vedeva ormai condiviso e uguale)
in relata ci sono poi di globale
solo la rete, le armi e i poveri
e che (il legame è oscuro ma c'è)
i versi, se vuoti di ogni albagia
e ridotti quasi a patiti patemi del pathos,
servono ancora.
A poco ma servono
anche se a chi e a cosa non so
(TESTA, 2014, p. 64)⁵⁹

Em um primeiro momento, já nos dois primeiros versos, tem-se estabelecido um distanciamento que os anos e as diferentes gerações colocam entre os poetas, que mesmo compartilhando ideias e ideologias, possuem suas diferenças, “ci separano gli anni, la fine

⁵⁹ Na tradução de Patricia Peterle, Andrea Santurbano e Silvana de Gaspari “Para Edoardo Sanguineti”: Separam-nos os anos, o fim das ideologias / e a viscosa ideologia deste fim / e agora as robínias floridas no parque / do ex-manicômio de Quarto. / Dos nossos encontros e das poucas palavras / (sempre cordiais e atentas) / que naquelas ocasiões trocamos / (aqui no Corso Europa e depois na Via Balbi em Gênova, / em Bolonha, em Portignano, em Pisa) / não resta muito / senão o desejo de lhe dizer / humildemente replicando, / que no mundo hoje / (que o senhor já via / compartilhado e igual) / na verdade, afinal há de global / só a rede, as armas e os pobres / e que (a ligação é obscura mas existe) / os versos, se privados de toda soberba / e reduzidos quase que a padecidas palpitações do pathos, / servem ainda. / Pouco, mas servem / mesmo se para quem e para o quê, eu não sei” (TESTA, 2014, p. 65).

delle ideologie / e la vischiosa ideologia di questa fine”. Interessante notar o adjetivo “viscosa” que caracteriza a ideologia do fim. Algo viscoso significa que é pegajoso, difícil de se livrar, deixa resquícios, ou seja, mesmo que certas ideias e pensamentos cheguem ao fim, eles deixam marcas e resíduos nas novas ideologias. E essas ideias mais específicas, no âmbito da pesquisa e da literatura, está assinalada no poema pela “Via Balbi”, rua em Gênova onde se encontra a universidade, visto que seus encontros ocorriam dentro do espaço universitário. O desejo nessa conversa entre o “eu” e Sanguineti é o de dizer que em meio àquilo que se tem de global, as armas, a rede e os pobres, a poesia ainda serve para alguma coisa, se retirado dos versos sua soberba, e se os reduzirem à mínimas pulsações, eles ainda continuarão servindo mesmo que não se saiba para o que.

É no último verso deste poema, nas duas últimas palavras, que está a expressão que se destaca: “non so”, “não sei”, que sem finalizar o poema, abre-o para diferentes vias de se pensar a poesia, já que não existe resposta exata. Uma posição clara do poema se apresenta no verso: “i versi, se vuoti di ogni albagia”, mesmo que não se saiba a que serve a poesia, como diz o verso final, pode-se tirá-la de sua soberba “albagia”, uma vez que estes, mesmo modestamente, ainda servem. Há nestes versos um posicionamento de Testa frente à poesia, à linguagem: o de distanciar-se justamente dos versos que só falam de si e utilizam palavras vaidosas, estufadas. Por isso a proposta de tolher essa soberba, restando-lhe uma palpitação quase que inexistente dos versos, ou seja, sair desse narcisismo do “eu” lírico, dando lugar às experiências compartilhadas. Aqui se faz relevante trazer uma fala do próprio poeta:

Ser poeta hoje significa ser algo menos do que nada. Acho insuportáveis os que se dizem poetas e que agem como profetas ou gurus new age, acreditando, dessa forma, estar numa posição de excelência. O poeta é no fundo um homem como os demais, com algum problema a mais e, em contrapartida, com uma mínima dose de atenção e sensibilidade que, por sorte e cultura, se declinam em versos. Portanto – por favor – não aos cantores nostálgicos. Não aos cantos desdobrados, não à recuperação dos tempos idos. [...] Que depois cada poeta minimamente decente tenha de provar um certo desconforto diante do mundo, isso me parece quase uma condição prévia essencial.” (PETERLE; SANTI, 2017, p. 307 entrevista a Enrico Testa).

Uma aproximação entre o poema e a citação da entrevista mostra como os dois se entrelaçam e conversam. A posição do poeta quanto a esse distanciamento dos cantores nostálgicos ou dos gurus *new age* (que dizem saber de tudo e sobre tudo), dos cantores da poesia do espetáculo, que volta a atenção apenas para si, é bastante clara. Testa coloca o

poeta como um homem igual os demais, com talvez um pouco mais de sensibilidade, trazendo essa figura do poeta que está nos mais diversos lugares e ocupando diferentes espaços.

E, refletindo acerca desse espaço que ocupa o poeta, não mais de um falar de si e desse distanciamento daquilo que o cerca, mas mergulhado nesse ambiente sobre o qual escreve e refletindo sobre ele, responde dizendo: “não sei”. Com essa resposta, o poeta suspende ou adia as possíveis funções que a poesia poderia ter, para que ela seja, de certa forma, completada ou contemplada por novas possibilidades de função, não a fechando em uma única possibilidade. Testa suspende as funções já pré-estabelecidas da poesia, abrindo-as para um novo uso, sem, no entanto, dizer quais, mantendo-as na esfera do “não sei”.

De modo semelhante ao de Testa, a poeta polonesa Szymborska faz também um movimento que suspende as suas respostas quanto às funções da poesia, como se lê na última estrofe do poema “Alguns gostam de poesia” :

Alguns gostam de poesia

[...]

De poesia —
mas o que é isso, poesia.
Muita resposta vaga
já foi dada a essa pergunta.
Pois eu não sei e não sei e me agarro a isso
como a uma tábua de salvação.

(SZYMBORSKA, 2011, p. 91).⁶⁰

Szymborska, que tem uma escrita com traços diferentes dos de Testa, mas que, mesmo assim, dialoga muito com o genovês enquanto a posição e o lugar que o poeta e a poesia ocupam, por meio de versos que dialogam com certa simplicidade do cotidiano e fogem dessa soberba, faz um movimento parecido com aquele do poema “A Edoardo Sanguineti”. Ao repetir várias vezes o “não sei”, e dizendo que a essa incerteza se agarra, mais do que Testa, parece não querer a resposta do que é a poesia. Uma vez que se tem essa definição, ela perde a sua força de se abrir constantemente ao novo e se refazer. Por

⁶⁰ No original “Niektórzy lubią poezję”: “[...] Po-ezję - / Tyl-ko co to ta-kie-go po-ezja. / Nie-jed-na/ chwiej-na od-po-wieź / na to py-ta-nie już pa-dła. / A ja nie wiem i nie wiem i trzy-mam się tego / Jak zba-wien-nej po-rę-czy.” (SZYMBORSKA, 2011, p.154).

isso o “não sei”, mais do que suspender as funções da poesia em um campo do desconhecido, permite a ela se renovar, nesse contato com o outro, refeito também nas diferentes leituras.

Esse estar com o diferente e manter-se no espaço do comum, do poeta que é “menos que nada”, o título *Ablativo* aponta para um diálogo direto com os versos do poema “A Edoardo Sanguineti”, o qual marca novamente o posicionamento de Testa contra esse estufamento e o pedestal em que se colocam os poetas, trazendo-o para o plano do mundano novamente e do poeta e da poesia, de um poeta que “vive no Ablativo”⁶¹. Pensando na própria classificação gramatical, e, por isso também, a significação da escolha do Ablativo, que é o último caso da declinação da língua latina, e sua função é a de adjunto adverbial, ou seja, modifica o sentido de um verbo, de um adjetivo ou de um advérbio, indica circunstância, sendo talvez um dos mais comuns a ser encontrado em uma frase. Portanto, viver no ablativo, estar neste cotidiano, na linguagem comum, é modificar-se. Sobre a escolha deste título, o próprio poeta explica em uma citação à entrevista feita com o poeta por Patricia Peterle, publicada no artigo “‘As nossas humildes coisas’: *Ablativo* de Enrico Testa”:

A escolha do título *Ablativo* é ligada às seguintes razões: entre as muitas funções, o caso latino do ablativo reenvia, para além dos vários aspectos já descritos (distanciamento, deslocamento...), também para o instrumental e o comitativo: o *para* e o *com*. Assim, distingue-se do nominativo com tudo o que ele implica: papel central do eu, demarcação dos confins, princípio substancial de referência, eminência do espaço do predicado. Disso tudo deriva nas intenções, que se descobrem sempre no *depois* da escritura, uma abertura, como indica a pergunta, na direção da complementariedade, as possibilidades do existir e as suas relações, para a escavação, a oferta e o pedido de sentimentos, afetos, figuras. (PETERLE, 2015, s/p.)

O viver no ablativo então, como justamente uma direção via a abertura, ao com e ao para o outro e as suas relações.

Em um texto do próprio Testa, transcrito de uma aula proferida na Universidade Federal de Santa Catarina, em 2014, para o já mencionado *Cinzas do século XX* (2016), o poeta recupera a terminologia de Giorgio Caproni denominada de “egorrea epidêmica”, trazida no capítulo “Exílio, “asparizione” e morte da distinção: lendo Giorgio Caproni”, no

⁶¹ “agora vivo no ablativo” é o último verso do poema sem título de *Ablativo* (TESTA, 2014, p. 145).

qual, mais uma vez, confirma o distanciamento da centralidade de um eu-lírico, que poderia estar na soberba trazida no poema anterior dedicado a Sanguineti:

Hoje, “egorrea epidêmica” é uma invenção linguística caproniana. *Egorrea* é um termo que não se encontra nos dicionários; com essa palavra, Caproni indica a tendência de falar somente de si, do próprio ego. Enquanto o adjetivo “epidêmica” sinaliza a difusão geral — assim como uma doença contagiosa — desse tipo de escritura na qual cada um conta somente os próprios problemas pessoais. Uma poesia, em suma, na qual o eu é o único protagonista. (TESTA, 2016a, p. 92).

É justamente desse falar sobre si mesmo, em um egocentrismo do “eu” lírico que os versos são privados. Aos versos que restam com quase nula pulsação do verso, permanece ainda uma função, que não lhe é retraída, porém se mantém em uma abertura e uma potência constante, quando colocada no âmbito do “não sei”.

O poema, quando terminado com o “eu não sei”, e na ausência de um ponto final, permite que a questão alí intrínseca, assim como todo o poema, continue reverberando, ecoando, como um questionamento a ser pensado. Como característica de uma escrita que delinea esse fluxo de continuidade, de apagamento, ou ainda de desaparecimento de uma delimitação de início e fim bem marcados, tem-se aqui a falta de uma letra maiúscula e de um ponto final. Os poemas estão nesse espaço do limiar, do meio, que possibilita ao leitor um “efeito” do lampejo desse “não sei”, como se algo faltasse, ou ainda oferecesse a possibilidade do saber de um antes ou depois implícito nessa falta de limite de início e fim. No poema, o termo “não sei” suspende as fronteiras que delimitam a certeza das funções desses versos, permitindo que se mantenham em uma potência, aberto às possibilidades. E é, nesse manter-se na potência, que o contra-dispositivo e o jogar com a língua ocorrem. Quando o poeta decide não finalizar os versos e termina a possível reflexão com o “não sei”, ele brinca ainda mais com a língua e cria um desconforto a partir do inacabamento.

É nos versos, que essa potência do “não sei” e da poesia, enquanto meio de abertura e possibilidades, permanece. Isso se reforça pela ausência do ponto final. Uma vez, portanto, que o poema está em um constante fazer-se e refazer-se, o “não sei” possibilita uma abertura a esse fazer-se e reinventar-se constante da literatura e da poesia, de forma que elas se mantêm nessa potência do próprio inacabado e do inoperante. Testa, nessa suspensão, cria uma terceira via, que coloca em diálogo justamente a necessidade da poesia, como na discussão da necessidade da palavra. Ainda que lhe escape, sempre se faz

necessária, exatamente como o espaço de jogo com a palavra, como o conhecimento que para não “morrer” continua se perguntando e criando novas perguntas. Ou seja, o “não sei” com o qual Testa termina o poema, cria o movimento de uma pergunta que se faz constante e não cessa. E, nesse olhar para aquilo que está no entorno, abre espaço para ver e refletir sobre detalhes como pequenos gestos, falas e sons deste espaço, muitas vezes desconhecidos e como parte deste “não sei”, destas surpresas do dia-a-dia, como uma imagem de alguém que, sentado no banco da praça, observa aquilo que acontece ao seu redor, parando um pouco em cada um dos eventos para prestar mais atenção.

2.3 Gestos: contatos com o outro por meio dos “quadros comuns”

Como apontado anteriormente ao longo desta dissertação, ao pensar a poesia de Testa, a palavra “relação” se destaca e se torna núcleo central. A partir disso, liga-se então com outros temas que circundam as suas obras, como a natureza, a viagem, o sonho, e a morte. A relação está ligada também a cotidianidade, visto que Testa escolhe como palco e espaço de seus versos o lugar das coisas comuns do dia a dia. Seus poemas estão nesse espaço do cotidiano e nos seus detalhes e ações, tanto no âmbito do privado como do público. Pensar a poesia de Testa, nesse sentido, é estar em contato com o outro, e um outro que se aproxima ou se distancia, por espaços e culturas diferentes.

A esfera do cotidiano como palco para a poesia está presente em diversos poetas, não só em Testa. Pensando-se na geração do poeta genovês e no contexto da literatura italiana pode-se citar Milo de Angelis, por exemplo, e já citado anteriormente, que tem como um dos temas de sua poesia o cárcere, ou ainda o próprio Valerio Magrelli e Patrizia Cavalli, e esses são apenas alguns nomes. Paolo Zublena, na antologia *Parole plurale*, dedica o artigo intitulado “Il domestico che atterrisce. La tematizzazione del quotidiano nella poesia di oggi” para pensar esse espaço do cotidiano no texto poético, dialogando com alguns autores ao longo da construção do seu pensamento, principalmente Maurice Blanchot. Zublena (2005) diz que o cotidiano é o lugar do impenetrável, onde somente se pode conhecer a partir de fragmentos, de parcelas, pois quando há a tentativa de apreendê-lo em sua totalidade, ele escapa. A identidade torna-se neutra quando se olha para o cotidiano como um todo, pois ele se torna maior do que quando o olhar se volta para o individual. Há sim, o pensar o cotidiano coletivo, espaço do neutro, e o cotidiano do

privado, no qual se atenta para esse “eu”, porém, mesmo no cotidiano do privado, tem-se certa neutralidade, uma vez que o “eu” pode também tornar-se um “nós”, em que existe a possibilidade dessa transposição do eu, dando lugar para o coletivo, partindo do micro para o macro. Zublena ainda recupera uma passagem de Blanchot, do texto *La parole quotidienne*, em que diz:

nel quotidiano, manca il soggetto, o almeno esso è neutrale, anonimo: Il quotidiano è il movimento con cui l'uomo si tiene come a sua insaputa nell'anonimato umano. Nel quotidiano non si ha nome, la realtà personale è scarsa, si ha a malapena un volto, né abbiamo una determinazione sociale che ci sostenga e ci circoscriva [...]. (BLANCHOT, 1977, p. 327, *apud* ZUBLENA, 2005, s/p.)⁶².

Ao se pensar sobre esse espaço em que não se tem nomes, em que a realidade pessoal é escassa, a impressão é de um cotidiano como um “lugar comum”, no sentido de que por mais que se esteja falando de um “eu”, que escreve a partir de suas experiências e que está inserido nesse ambiente diário, nessa cena, essa voz pessoal torna-se *plurivocal*, podendo refletir e se desdobrar em outras vozes.

Este *plurivocal* está muito presente nos versos de Enrico Testa. Em *Ablativo*, por exemplo, os poemas surgem em forma de citação. Em alguns poemas, o externo é o foco; é possível escutar em seus versos esses corpos que caminham, conversam, cantam. É um poema que passa por um “eu”, mas se abre a outros olhos, outros corpos. O cotidiano dessa interação é um lugar comum, é um local em que os sentidos estão todos em alerta experienciando e buscando as relações, como se pode perceber através dos primeiros versos do poema inicial de *Ablativo*: “il cagnetto alla catena / il gatto che insegue la lucertola / le settembrine fiorite sulla ripa / il tramonto sulla vetreria... / Quadretti di genere. / Ma allora perché c'inteneriscono / sino alle lacrime? / [...]” (TESTA, 2014, p. 12)⁶³. Nesses versos iniciais, uma chamada de atenção aos pequenos detalhes do “quadro comum” que mesmo simples, despertam sensações e reações. Aqui a relação se estabelece com a natureza, com a

⁶² “No cotidiano, falta o sujeito, ou pelo menos esse é neutro, anônimo: o cotidiano é o movimento com o qual o homem se tem como um desconhecido no anonimato humano. No cotidiano não se tem nome, a realidade pessoal é escassa, se tem a duras penas um rosto (mal se tem um rosto), não temos nem uma determinação social que se sustenta e se circunscreve.”, tradução nossa. Para o texto original em francês, ver BLANCHOT, Maurice, *L'Entretien infini*, 1969.

⁶³ Na tradução de Patricia Peterle, Andrea Santurbano e Silvana de Gaspari: “o cãozinho na corrente / o gato perseguindo a lagartixa / as sempre-vivas floridas no barranco / o pôr-do-sol na vidraria... / Quadros comuns. / Mas, então, por que nos enternecem / até as lágrimas? / [...]” (TESTA, 2014, p. 13).

fauna e flora, em um primeiro plano, e a escolha pelo cão, pelo gato, pelas setembrinas, todos pertencentes a um cenário do dia a dia, que se encontra diariamente, não sendo, por exemplo, elementos de uma natureza exótica, como uma orquídea ou um lobo, que são raros de se encontrar. O poeta, entretanto, desloca esses elementos do corriqueiro, colocando-os sob uma ótica do extraordinário, sem, no entanto, tirá-los do espaço comum, uma vez que enxergar o extraordinário no próprio ordinário faz seu espectador enternecer até às lágrimas.

Esta relação em Testa se dá então com o fora e o outro, no espaço do cotidiano, por meio dos “quadros comuns”, fragmento de um dos primeiros poemas de *Ablativo*. Mas, de que forma esse cotidiano aparece e como pensar na relação com o outro e com o espaço, na poesia de Testa? O conceito de “partilha do sensível”, de Rancière, traz à luz o que este lugar do comum representa para o autor, que consiste “no sistema de evidências sensíveis que revela, ao mesmo tempo, a existência de um *comum* e dos recortes que nele definem lugares e partes respectivas.” (RANCIÈRE, 2009, p. 15). Podemos pensar no poeta e nessa atividade de olhar para esses espaços do cotidiano como pertencentes tanto a uma prática estética - quando coloca esses lugares em sua poesia - quanto uma prática política, “[a] política ocupa-se do que se vê e do que se pode dizer sobre o que é visto, de quem tem competência para ver e qualidade para dizer, das propriedades do espaço e dos possíveis do tempo” (RANCIÈRE, 2009, p. 17). Ou seja, Testa enquanto poeta participa desse espaço e ao mesmo tempo fala dele, utilizando-se das práticas estéticas da arte, como a poesia. Ao escolher o espaço do comum, da rua, da casa, da cidade, da praça, como lugares de sua poesia, e ao prestar atenção nesses detalhes que compõem o dia a dia, seja um jantar, uma conversa, elementos da natureza, Testa toma posição enquanto poeta se distanciando, assim, de uma poesia que fala somente de si mesma e de um espaço sublime. O poeta italiano traz a poesia para esse lugar compartilhado em que tudo pode estar presente nos versos; com a linguagem não é diferente, como já apontado, que passa a se adequar a um *stile semplice*.

O espaço comum que o poeta participa e partilha não é o cotidiano de um lugar onde só se encontram belezas, não é um espaço “alto”, e sim, um espaço “baixo”, um lugar do comum, do “povo”. Portanto, pensar a poesia italiana a partir da segunda metade do século XX, é pensar em uma escrita que pensa o “eu” poético de forma descentralizada, que compartilha experiências, vivências do dia a dia. Segundo Giorgio Caproni “não é mais

possível continuar a fazer poesia desse modo [uma poesia que tem a tendência de falar sempre de si mesmo], mas é necessário confiar em ‘*interposte persone*’, isto é, figuras diversas e diferentes do eu” (CAPRONI, 1947, *apud* TESTA, 2016a, p. 24). É um eu que sente e está presente, mas que divide suas experiências com um outro. Usa seus sentidos para experienciar e fazer parte do mundo “ordinário”.

Sobre este tema, podemos retomar ainda *O livro por vir* (2005), de Blanchot, em especial o capítulo sobre “A literatura moderna”, no qual discorre sobre essa busca pelo fora e não pelo “eu” interior, “o monólogo interior tem um centro, aquele “eu” que traz tudo para si mesmo, enquanto a outra fala não tem centro, é essencialmente errante e sempre do fora” (BLANCHOT, 2005, p. 326), essa fala que quebra com o silêncio e faz com que ela pertença ao outro. Mesmo podendo ser escrita por um eu único, ela se abre a um fora que não possui uma centralidade única, e que se difere desse monólogo interior por poder ser compartilhada e se tornar para além de um “eu”, um “nós”.

Ao refletir sobre essas características da descentralização do “eu” e de um espaço aberto para o outro, o gesto se faz muito presente, assim como a interação entre esses “eus”. A palavra “gesto” é recorrente em *Ablativo*, estando ela colocada de diferentes formas, e com diferentes significados, abarcando os gestos do escrever, do físico e o do lembrar, por exemplo. Em todo o livro podemos percebê-los, com os corpos que interagem entre si e com o que está acontecendo ao seu redor, nos questionamentos e nos gestos simbólicos. No poema a seguir detecta-se alguns desses pontos:

“Palermo? Palermo è la piazza
 in un mattino ventoso
 sotto un depauperato cielo barocco
 vicina alla chiesa della Kalsa.
 Lì, tra i cellulari della polizia penitenziaria
 (una cerimonia era in corso)
 si fece avanti una zingara scalza
 ad offrirci per un euro
 un santino de papa Giovanni.
 Astuta e benedicente
 con un solo magico gesto della mano
 ci illuse di aver ridotto in niente
 la trafila degli anni
 i divoradio e gli animali da preda
 e le spine e le prove del presente”

(TESTA, 2014, p. 50).⁶⁴

O poema sem título, parte da seção “Tropico dello Scorpione”, é marcado pela cena descrita nesta praça de Palermo, que aos poucos vai se montando, nos permitindo ter flashes de imagens, e mais: sensações, como a do vento, que sinalizam para a temática cotidiana e da natureza (que segue a linha da simplicidade). Esse cotidiano pode ser visto através da figura da cigana descalça que vende os santinhos, ou até mesmo pelo celular da polícia; elementos comuns, quase como flashes do diário que atraem um olhar atento por parte do poeta. Aqui, a interação com o outro acontece através dos sentidos, tanto da visão e da audição, quanto do gesto, “com um só gesto mágico da mão/ iludiu-nos que reduziu a nada” (TESTA, 2014, p. 51, vv. 11-12), sendo este marcado como algo que ilude, que por ser da mão nos faz pensar nele como um gesto físico e também ilusório e metafórico, que traz consigo a passagem dos anos.

Assim como no poema acima, há outros que compõem *Ablativo* que também reforçam o tema do cotidiano, que apresentam cenas como: um jantar, um cachorro na corrente, amigos e pessoas na praça, lugares externos e, às vezes, pessoais, que nos permitem analisar essa interação com o outro. Nesse fluxo presente em seus livros, nessas cenas e diálogos, Testa dá voz a diferentes “eus”, e os inclui em seus poemas, como podemos perceber ainda em *Ablativo*, quando o eu dialoga com um personagem chamado “Antonio”, “Até quando, Antonio, me pergunto / até quando poderemos ainda/ arar a terra tenra dos deuses...” (TESTA, 2014, p. 31), no poema analisado no subcapítulo anterior.

Refletir acerca da poesia que fala do cotidiano, é pensar em um espaço a qual todos pertencem, e que passa do privado para o público, que acontece na rua, geralmente, lugar de socialização e de interação entre corpos. É pensar em Testa como “Nadar fala do *pas saccadé* [passo intermitente] de Baudelaire; é o passo do poeta que erra pela cidade procurando a presa da rima” (BENJAMIN, 1989, p. 78-79 *apud* GAGNEBIN, 2009, p. 117). Falar desse cotidiano é um gesto de dar voz àquilo, ou àquele, que muitas vezes não tem essa voz, e nem mesmo são vistos, e que passam despercebidos, seja por fazerem parte

⁶⁴ Na tradução de Patricia Peterle, Andrea Santurbano e Silvana de Gaspari: “e Palermo? / Palermo é a praça / em uma manhã de vento / sob um depauperado céu barroco / próxima da igreja de Kalsa. / Ali, entre os celulares da polícia carcerária / (uma cerimônia acontecia) / fez-se a frente uma cigana descalça / oferecendo-nos por um euro / um santinho do papa João. / Astuta e bendizente / com um só gesto mágico da mão / iludiu-nos que reduziu a nada / a passagem dos anos / os devoradeus e os animais predadores / e os espinhos e as provas do presente” (TESTA, 2014, p.51).

de um cenário já “criado” seja por estarem habituados, como, por exemplo, a cigana na praça e o policial.

Em outro poema de *Ablativo*, podemos perceber ainda melhor essa interação com o outro, e como esses corpos estão presentes, agindo de modo natural, no dia a dia, trabalhando, cantando... O corpo é visto no ambiente no qual se encontra, onde se sente a presença no momento em que interagem, seja por meio do toque ou da audição; mostram-se como corpos que têm seus sentidos despertados para presenciar outros corpos. Nesse poema, presente na seção “Plataforma 20”, identifica-se romenos que cantam e um outro corpo que vê e escuta, “ainda cantam / os carpinteiros romenos / nos andaimes na frente de casa / [...] um hino cujo sentido não capto. / Enfaixado no silêncio / vejo e escuto” (TESTA, 2014, p. 69), ou ainda, revelam-se como corpos que vemos a partir de sua interação, e que depois tornam-se lembranças de um corpo que não existe mais, como o poema da seção “Viagem da sombra”: “[...] Quando me levavas pela mão / eu sentia roçar na palma. / Às vezes ainda hoje / sinto o mesmo raspar / mesmo se a minha mão está vazia / e a tua é só cinzas” (TESTA, 2014, p. 93). A sensação do outro se dá nesse poema por meio do tato, do roçar do bilhete na palma da mão, que desperta a lembrança desse toque.

Nesses excertos poéticos, pode-se pensar no gesto físico da mão que conduz o outro, assim como a memória que tal gesto desperta, “às vezes ainda hoje / sinto o mesmo raspar”, é uma sensação que só pode ser experienciada novamente pela memória. Outro exemplo é o gesto não físico, mas simbólico, como o cantar do hino, como fazem os romenos, o hino que representa um local, geralmente sua pátria, seu lar e a nostalgia do lembrar. O gesto de cantar vai muito além das palavras e do próprio ato de cantar, pode-se pensar também em muitos outros significados, como o de reviver as origens e lembrar o seu país, e de representar seu local de origem. Giorgio Agamben, no texto “Notas sobre o gesto” (1996), reflete a importância do gesto para uma comunidade, e como com a sua perda, busca-se a sua recuperação, incansavelmente:

Uma época que perdeu seus gestos é, por isso mesmo, obcecada por estes; para homens, dos quais toda natureza foi subtraída, cada gesto torna-se um destino. E quanto mais os gestos perdiam a sua desenvoltura sob a ação de potências invisíveis, tanto mais a vida tornava-se indecifrável. (AGAMBEN, 2008, p. 11)

Nessa busca do gesto como um destino, pode-se pensar nas tradições, que ao serem mantidas tenta-se preservar uma determinada cultura, um símbolo, representativo, sendo

que, sem eles, os sentidos são perdidos. Um exemplo, é o poema já comentado anteriormente, no qual estrangeiros romenos cantam o hino de sua pátria como um gesto de retorno ao lar.

Esse ato simbólico também está em outro poema que integra a seção “Viagem da sombra”, no qual, através dos versos, percebe-se como o ritual pode ser um gesto, pois é muitas vezes acompanhado de um movimento corpóreo. Porém, é um movimento para além da simples ação física, representando uma origem ou evidenciando significados que são passados durante anos, de geração em geração,

quando a sera, dopo cena raccolgo
dal tavolo i nostri tre tovaglioli
e li scuoto e piano li piego
e poi li dispongo, in simmetria scalare
e in un ordine segreto sempre uguale,
dentro il cassetto,
obbedisco ai principi di una geometria ancestrale.
Discretamente sorvegliato dai miei lari
eseguo una visibile partizione degli affetti:
compio un rito muto di gesti persi
che vale più di che sembra
sospeso com'è tra età e tempi diversi
(TESTA, 2014, p. 94).⁶⁵

Neste poema, sem título, escrito em uma única estrofe, com versos livres e duas rimas finais: “uguale”/“ancestrale” e “persi”/“diversi”, é apresentado um lugar demarcado: o espaço do privado, do familiar, mais especialmente, o da cozinha. É após o jantar, no recolhimento dos guardanapos em uma geometria ancestral, que se evidencia o rito passado por gerações. Trata-se de uma ação que vai para além do “eu”, que, embora seja feita por esse eu, carrega consigo a sombra da geração anterior. Assim como visto com relação à morte, levada na memória e mantida viva, o dobrar do guardanapo é como o “rammendare” do tecido, a tentativa de manter vivas tais tradições e a memória familiar daqueles que já se foram: “cumpro um rito mudo de gestos perdidos / que vale mais do que parece / suspenso como está entre idades e tempos diferentes” (TESTA, 2014, p. 95). O gesto carrega consigo

⁶⁵ Na tradução de Patricia Peterle, Andrea Santurbano e Silvana de Gaspari: “quando, à noite, depois do jantar recolho / da mesa os nossos três guardanapos / e os sacudo e devagar os dobro / e depois os coloco, numa simetria escalar / e numa ordem secreta sempre igual, / dentro da gaveta, / obedeço aos princípios de uma geometria ancestral. / Discretamente vigiado pelos meus lares / executo uma visível partição dos afetos: / cumpro um rito mudo de gestos perdidos / que vale mais do que parece / suspenso como está entre idades e tempos diferentes” (TESTA, 2014, p. 95).

uma “tradição” e um simbolismo, suspensos entre idades e tempos diferentes, pois não pertence mais nem a um nem a outro, mas a ambos, como a sombra que não se sabe quem é o dono, “quem é o dono da sombra?” ou “quem é o dono do gesto”, aquele que o reflete ou o corpo que o reproduz? O “eu” que se torna plurivocal, porque está além de si, indo em direção a esse outro, a essa disposição de si feita através do gesto de dobrar o guardanapo. A menção direta aos lares, “Discretamente sorvegliato dai miei lari / eseguo una visibile partizione degli affetti:” (TESTA, 2014, p. 94) divindades veneradas pelos romanos e ligadas ao lar, justamente, à sua proteção e a proteção de seus membros, confirma essa proposta de leitura crítica. Etimologicamente o termo vem dos etruscos, “lar” com significado de pai, originalmente protetores ligados à propriedade agrária, ao campo. Há, por parte dos ancestrais, uma proteção a esse lar e daqueles que nele vivem. Aqueles que já se foram (mortos) continuam vigiando a casa, lugar da família, do conforto, das tradições, da reunião das diferentes gerações.

Esse retorno dos mortos ao lar pode ser visto também em um poema de Giovanni Pascoli, “La tovaglia”, que se associa ao de Testa principalmente por ambos estarem sob a perspectiva do ambiente íntimo e familiar da mesa de jantar. Em Pascoli, o foco se dá nessa toalha que não pode permanecer posta durante a noite, após a refeição, pois se isso acontecer, os mortos voltam para se sentar em volta da mesa.

La tovaglia

Le dicevano: — Bambina!
 che tu non lasci mai stesa,
 dalla sera alla mattina,
 ma porta dove l’hai presa,
 la tovaglia bianca, appena
 ch’è terminata la cena!
 Bada, che vengono i morti!
 i tristi, i pallidi morti!
 [...]
 (PASCOLI, 1983, p. 49)⁶⁶.

⁶⁶ Tradução de Patricia Peterle: “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!”. Disponível em: <https://literatura-italiana.blogspot.com/2020/06/uma-leitura-de-toalha-dos-mortos-de.html>. Acesso em 13 jun. 2020.

A toalha estendida é como um convite para que esses mortos retornem ao lar. Como em Testa, o guardanapo branco dobrado que lembra os mortos, os gestos e tradições deixados por eles, em Pascoli há um retorno desses mortos à mesa de jantar.

Sobre esses gestos simbólicos, da memória, que passam por uma tradição que muitas vezes não se sabe a origem, evidencia-se um movimento que está “entre” gerações e tempos. É, portanto, pensar na medialidade, no fluxo contínuo. É uma poesia que parte do cotidiano e das cenas comuns para falar e refletir sobre esse limiar, sobre a origem das coisas que nos cercam, sobre estar em um meio de algo que veio antes e do que ainda está por vir. É o gesto enquanto medialidade. O gesto da tradição, do escrever, da memória, do corpóreo. São romenos que cantam o hino para lembrar a pátria, ciganas que dançam, elevadores que nos levam a outros lugares como um meio de chegarmos de uma superfície a outra.

CAPÍTULO 3: CONTATOS E PERMEAÇÕES: O EXPOR-SE AO OUTRO E A NECESSIDADE DO OUTRO

*E sempre no meu sempre a mesma ausência
(Carlos Drummond de Andrade, 1954)*

3.1 Virginia Woolf e Enrico Testa: a morte do outro como morte primeira.

A “relação”, como já assinalado nos capítulos anteriores, é núcleo central da poesia de Enrico Testa, e dentro desta temática, aquela com a morte – o diálogo e a ligação entre vivos e mortos – é a qual se mantém através de esferas diferentes, tais como a memória e os objetos, espaços e sentidos que despertam as lembranças. É, portanto, nessas permeações e reminiscências memoriais que se encontram os versos do poeta. É uma membrana de pensamentos, memórias e detalhes que envolvem o indivíduo, como uma linha permeável, na qual os dois “mundos” (dos vivos e dos mortos) se tocam, e podem coexistir, um através do outro.

Nesse espaço atravessado por estímulos que despertam tais rememorações, os gestos do presente podem, de forma natural, recuperar os mesmo gestos do passado deixados como herança, que se acumulam a outros novos nas concreções que vão sendo delineadas pela existência. Nesse sentido, o espaço doméstico, de vivências compartilhadas com os que já se foram, mas que continuam a viver, conforme mencionado no primeiro capítulo, por meio dos objetos-ruínas (sabonetes, roupas, acessórios de jardinagem), possui uma grande relevância, confirmada pelos inúmeros poemas ali ambientados. E no interior da casa, do lar, de uma intimidade única, um dos espaços mais citados é o da cozinha: lugar de preparação dos alimentos, manutenção da vida física e social: familiar. Espaço que também evoca as receitas, os modos de fazer, os comportamentos e as gestualidades que passam de geração em geração, aqueles hábitos adquiridos pelos quais se fazem presentes os ausentes. É, por exemplo, por essa lente que se pode propor novamente uma reflexão de um dos últimos poemas de *Ablativo* (já trazido no capítulo anterior), que se torna relevante para a introdução da discussão a seguir.

quando a sera, dopo cena raccolgo
dal tavolo i nostri tre tovaglioli
e li scuoto e piano li piego
e poi li dispongo, in simmetria scalare
e in un ordine segreto sempre uguale,
dentro il cassetto,
obbedisco ai principi di una geometria ancestrale.
Discretamente sorvegliato dai miei lari
eseguo una visibile partizione degli affetti:
compio un rito muto di gesti persi
che vale più di che sembra
sospeso com'è tra età e tempi diversi
(TESTA, 2014, p. 94)⁶⁷

Na análise proposta no capítulo dois, o foco recaiu sobre a perspectiva da construção desse lar de uma passagem de gestos e rituais, de uma geração a outra. O lar é aqui entendido como um espaço íntimo e de compartilhamento de afetos. O guardanapo é esse objeto, que como um gatilho, desperta lembranças daqueles que já se foram e que deixaram para trás esse ritual. Suas lembranças estão no simples e, aparentemente, irrelevante ato de dobrar um guardanapo, em um gesto que pode parecer à primeira vista trivial, mas que traz consigo uma série de dobras memoriais ali presentes, muitas vezes ilegíveis, “compio un rito muto di gesti persi / che vale più di che sembra / sospeso com'è tra età e tempi diversi” (TESTA, 2014, p. 94). Aqui há uma vivência dividida com aqueles que morreram, que não fazem mais parte dessa geração, feita em um ambiente íntimo, envolto de objetos-ruínas que se estendem para além do guardanapo.

Em um outro poema, desta vez da coletânea *Cairn*, não é mais possível perceber um cenário tão íntimo como o mencionado no poema de *Ablativo*, mas sim, um espaço público: o famoso Café Romand na Suíça, que dá título ao poema. Apesar da troca de ambiente, a presença do guardanapo se mantém presente, como uma relíquia roubada pelos seus visitantes.

Café Romand

rubo sottobicchieri ai bar

⁶⁷ Na tradução de Patricia Peterle, Andrea Santurbano e Silvana de Gaspari: “quando, à noite, depois do jantar recolho / da mesa os nossos três guardanapos / e os sacudo e devagar os dobro / e depois os coloco, numa simetria escalar / e numa ordem secreta sempre igual, / dentro da gaveta, / obedeço aos princípios de uma geometria ancestral. / Discretamente vigiado pelos meus lares / executo uma visível partição dos afetos: / cumpro um rito mudo de gestos perdidos / que vale mais do que parece / suspenso como está entre idades e tempos diferentes” (TESTA, 2014, p. 95).

candele e santini in chiesa
 biro negli studi d'avvocato
 lische di sapone negli alberghi
 tovaglioli sporchi ai ristoranti
 (pure in Svizzera,
 quella "terra homicide"
 come la chiamò Rousseau)
 e, in montagna,
 strappo pigne agli abeti
 sassi ai sentieri
 licheni alle cortecce.

Sono un cleptomane da poco,
 affannato a compormi
 una collezione di gioie spente:
 relitti che - è sicuro -
 non serviranno a niente.
 Ma il tovagliolo di Losanna,
 ogni volta che lo prendo in mano,
 mi risveglia il suo sorriso da cacciatore
 al Café Romand.
 È solo una stracetto
 che però tra le sue fibre,
 rigide ricamate amare,
 confusamente cova
 un pegno di fedeltà.

Il furto bagatellare
 come reliquia secolare
 (TESTA, 2018, p. 7)⁶⁸

Em um primeiro momento, na estrofe inicial, tem-se um elenco de objetos, de diferentes lugares: os copos do bar, os santinhos da igreja, os sabonetes do hotel, o guardanapo sujo do restaurante: todos *souvenirs*. Na segunda estrofe, fica um pouco mais claro que esses objetos foram roubados, "sono un cleptomane da poco", como relíquias a serem guardadas, lembranças dos locais aos quais pertencem, como forma de montar uma certa coleção de memórias. Dentre esses objetos um se destaca, o guardanapo do Café Romand, que desperta a lembrança do sorriso da pessoa com a qual o "eu" poético estava

⁶⁸ "Eu roubo porta-copos nos bares / velas e santinhos na igreja / caneta em escritórios de advogados / ossos de sabão em hotéis / guardanapos sujos em restaurantes / (também na Suíça, / aquela terra de homicídios / como Rousseau a chamou) / e, nas montanhas, arranco pinhas dos pinheiros / pedras nos caminhos / líquenes de casca. / Eu sou um cleptomaniaco recente, / lutando para me recompor / uma coleção de alegrias sem graça: / destroços que - é seguro - / não servirão a nenhum propósito. / Mas o guardanapo de Losanna, toda vez que eu pego nas mãos / me desperta o seu sorriso de caçador / no Café Romand. / É apenas um farrapo / mas entre suas fibras, / amargo bordado rígido, / confusamente aninha / uma promessa de lealdade. / Roubo bagatelas / como relíquias seculares", tradução nossa.

neste restaurante. Tais relíquias se tornam seculares, perduram no tempo, conservando essas memórias, “il furto bagatellare, come reliquia secolare”.

Nessa memória estão presentes referências de formação, que para Testa, foram alguns escritores já citados anteriormente, dentre os quais, Giorgio Caproni e Eugenio Montale. As referências literárias são também partes dessa sombra que segue o poeta e que estão em seus versos, em suas obras: as marcas de Caproni podem ser percebidas pelo uso das aspas. Há um elo com o passado, com os poetas das gerações anteriores e suas próprias tradições, como o de traduzir e manter um diálogo com outras culturas. Se tratando de Enrico Testa, a outra cultura é, especificamente, a de língua inglesa. Esse vínculo com o passado aparece em diversos outros escritores cuja leitura fez parte de sua formação poética. A ideia de elo com o passado pode ser pensada a partir de um poema de Montale, chamado “La storia” e presente em de *Satura* (1971):

La storia non si snoda
 come una catena
 di anelli ininterrotta.
 In ogni caso
 molti anelli non tengono.
 La storia non contiene
 il prima e il dopo,
 nulla che in lei borbotti
 a lento fuoco.
 La storia non è prodotta
 da chi la pensa e neppure
 da chi l'ignora. La storia
 non si fa strada, si ostina,
 detesta il poco a poco, non procede
 né recede, si sposta di binario
 e la sua direzione
 non è nell'orario.
 La storia non giustifica
 e non deplora,
 la storia non è intrinseca
 perché è fuori.
 La storia non somministra
 carezze o colpi di frusta.
 La storia non è magistra
 di niente che ci riguardi.
 Accorgersene non serve
 a farla più vera e più giusta.
 (MONTALE, 1984, p. 323)⁶⁹

⁶⁹ “A história não se desenrola / como uma corrente de anéis inquebráveis. / De qualquer forma / Muitos anéis não se possui. / A história não contém / o antes e depois, / nada que em seus murmúrios/ a lento fogo. / A história não é produzida / por aqueles que pensam e nem mesmo / por aqueles que a ignoram. A história / não

A história da qual fala Montale não é linear, como uma cadeia de anéis que se seguem. A história se confunde entre tempos e acontecimentos, é contraditória, faltam alguns anéis para a sua completude; é como a memória, com peças faltantes, com inconsistências, não linear. O elo com o passado que acontece de forma constante e ininterrupta é como uma chave para se pensar também as relações literárias que permeiam as escritas dos autores e suas obras, nesse vínculo e diálogo com os antecessores.

Outro ponto em comum, se pensarmos mais uma vez em Montale e Testa é o interesse pela literatura de língua inglesa. Montale foi um grande tradutor de poesia inglesa, desde William Shakespeare, Emily Dickinson, Hermann Melville, Thomas Hardy, James Joyce, W. B. Yeats, Ezra Pound, T. S. Eliot até seus contemporâneos, como Dylan Thomas. Aliás, há uma edição com suas traduções, curiosamente organizadas por Testa em *Quaderno di traduzioni*, publicada por Il Canneto editore, em 2018. Por outro lado, no que concerne Enrico Testa, essa relação não é diferente. Sendo sua poesia justamente das e pelas relações, essa tessitura com o outro se dá do mesmo modo através de suas referências literárias, musicais, artísticas, em que a literatura de língua inglesa se faz uma constante, seja por meio de poetas como Philip Larkin (que será melhor discutido mais adiante), Thomas Hardy, Dylan Thomas, seja por meio da prosa como Harold Pinter e Virginia Woolf.

Aqui é interessante nos determos sobre essa última. A relação entre Enrico Testa e Virginia Woolf (1882-1941) aparece tanto em seus ensaios quanto em sua escrita poética, e ambas as produções serão observadas⁷⁰. O tema que “rammenda”, que costura a escrita de Testa e Woolf é precisamente o da morte, da morte como sombra, como memória, que aparece principalmente em um dos livros da autora: *Mrs. Dalloway* (1925). Obra, por sua vez, que é retomada pelo poeta italiano tanto em um poema de *Pasqua di neve* quanto em um ensaio de *Heróis e figurantes* (2019), intitulado “A narração da sombra”. No intuito de pensar criticamente esses dois escritos de Testa acerca de Woolf, assim como outros poemas, ao lado da própria narrativa *Mrs. Dalloway*, as reflexões do filósofo lituano-

abre caminho, insiste, / detesta pouco a pouco, não prossegue / nem se retira, se move na pista / e sua direção / não está no horário. / A história não justifica / e não se arrepende, / a história não é intrínseca / porque está fora. / A história não administra / acariciando ou chicoteando. / A história não é juíza / de nada que te concerne / para torná-la mais verdadeira e mais justa.”, tradução nossa.

⁷⁰ Para um breve mapeamento de onde se encontram essas citações de Woolf na obra de Testa, cito: *Pasqua di neve*, no poema que cita a obra *Mrs. Dalloway*; *Ablativo*, no poema sobre o suicídio de Woolf; *Heróis e figurantes* no texto “A narração da sombra”.

francês, Emmanuel Lévinas, acerca da alteridade e da relação do eu e do outro com a morte, se fazem pertinentes.

Pode-se dizer que o ponto central da ideia do filósofo é a importância de se pensar na morte do outro como uma morte primeira do eu, relação essencial para refletir acerca de todos esses textos.

Para Lévinas, o outro é locus de estranhamento, o lugar do abismo, da morte, da solidão, da inadequação. Por isso, viver a morte – sempre alheia – é conviver, desde esse instante, com a culpa de sobrevivente. “Os mortos continuam significando por que eles me constituem como o que sou, um sobrevivente.” É, definitivamente, o momento que se revela nossa responsabilidade. “É a heteronomia da subjetividade que assim vem à luz com a noturnidade abissal da morte.” Sentir-se afetado pela morte do outro é propriamente a forma de nos relacionarmos com a alteridade. (TENORIO, 2011, p. 100)

A culpa se dá através da não resposta do outro e do abismo existente desse não saber o que acontece nessa morte ou após ela, a não possibilidade de resposta do morto. O temor da morte do outro não é causado pela simples angústia de estar diante do nada, mas pela falta de respostas que esse nada proporciona; é diante da face morta de outrem que se vê esse abismo, um ir sem retorno para um destino desconhecido, a morte afeta minha relação com o outro, pois elimina o movimento da resposta. Não nos é possível experimentar a morte mais de uma vez, somente pode-se especular sobre ela enquanto se está vivo. Da mesma forma, vive-se e sente-se mais a morte do outro do que a sua própria, uma vez que quando se sente essa morte de alhures, quem sente ainda está vivo. É o que explica Tenorio (2011) em sua tese acerca da visão de Lévinas sobre essa preocupação com a morte pelo sobrevivente:

O filósofo em questão tem uma preocupação deveras mais centrada no sujeito que permanece no mundo a uma preocupação patente com quem vai. Quem fica deparar-se-á não com o nada, mas o escândalo da morte, da falta angustiante de respostas, da indignação em relação à finitude, do temor da certeza da proximidade da “senhora” que virá inexoravelmente. Igualmente, “a morte é morte de alguém e tê-lo sido de alguém não é levado pelo moribundo, mas pelo sobrevivente”. (TENORIO, 2011, p. 103)

Quem permanece no mundo dos vivos, carrega consigo a culpa dessa morte, não pela morte em si, mas pela falta de respostas que ela causa. “É pela morte do outro que eu

que sou responsável a ponto de incluir-me na morte”. O que se mostra, talvez, em proposição muito aceitável: ‘Eu sou responsável pelo outro pelo fato de ele ser mortal.’ A morte do outro é a morte primeira” (LÉVINAS, p. 66 *apud* TENÓRIO, 2011, p. 103). Os questionamentos acerca desse abismo e desse vazio de respostas, indicam uma ausência do outro, um ser que não retorna. Essa morte é levada pelo sobrevivente como uma sombra. A falta do tempo, do não dito, também como uma culpabilidade e responsabilidade perante o morto,

[a] morte de outro homem me põe em causa e questiona como se desta morte, invisível ao outro que aí se expõe, eu me tornasse, por minha indiferença, o cúmplice; e como se, antes mesmo de lhe ser devotado eu próprio, eu tivesse que responder por esta morte do outro, e não deixá-lo na solidão. (LÉVINAS, p. 215 *apud* TENÓRIO, 2011, p. 105)

Pode-se pensar novamente na memória e na sua relação com a morte, bem como com o texto poético e literário. A responsabilidade perante essa morte e o não deixá-la na solidão causa, em quem ainda está vivo, a necessidade de manter vivos as memórias e o vínculo com aquele que morreu. Desse modo, a poesia funciona como um meio, como uma moeda para manter costurado esse fio entre morte e vida. Entretanto, é um fio univalente, uma vez que não se tem com o morto um diálogo direto, a não ser por meio das lembranças, dos objetos, dos rituais, que rememoram a morte e a mantêm viva.

Em *Heróis e figurantes*, Testa evidencia como a morte pode ser objeto de reflexão da literatura, passando por autores diversos. São inúmeras as obras que poderiam ser citadas, por ser uma temática com um longo percurso. Para nossa reflexão, a questão também se mostra como um elo entre dois autores de espaços e tempos diferentes.

Desde sua fundação, a escrita literária mantém uma relação com os mortos convocando-os no texto, tentando um diálogo com eles ou dirigindo-se a eles como a um destinatário privilegiado. Desde os célebres episódios de Homero e Virgílio, corre através dos séculos, nos gêneros mais diferentes e nas várias literaturas, um fio contínuo que chega até o século XX. No curso deste século são inúmeros os episódios relativos a esse tema de vasto fundo antropológico tanto na prosa narrativa (Proust, Joyce, por exemplo) quanto na poesia (Lee Masters, T. S. Eliot, André Frénaud e, na Itália, Eugenio Montale, Giorgio Caproni, Vittorio Sereni e muitos outros). (TESTA, 2019a, p. 80)

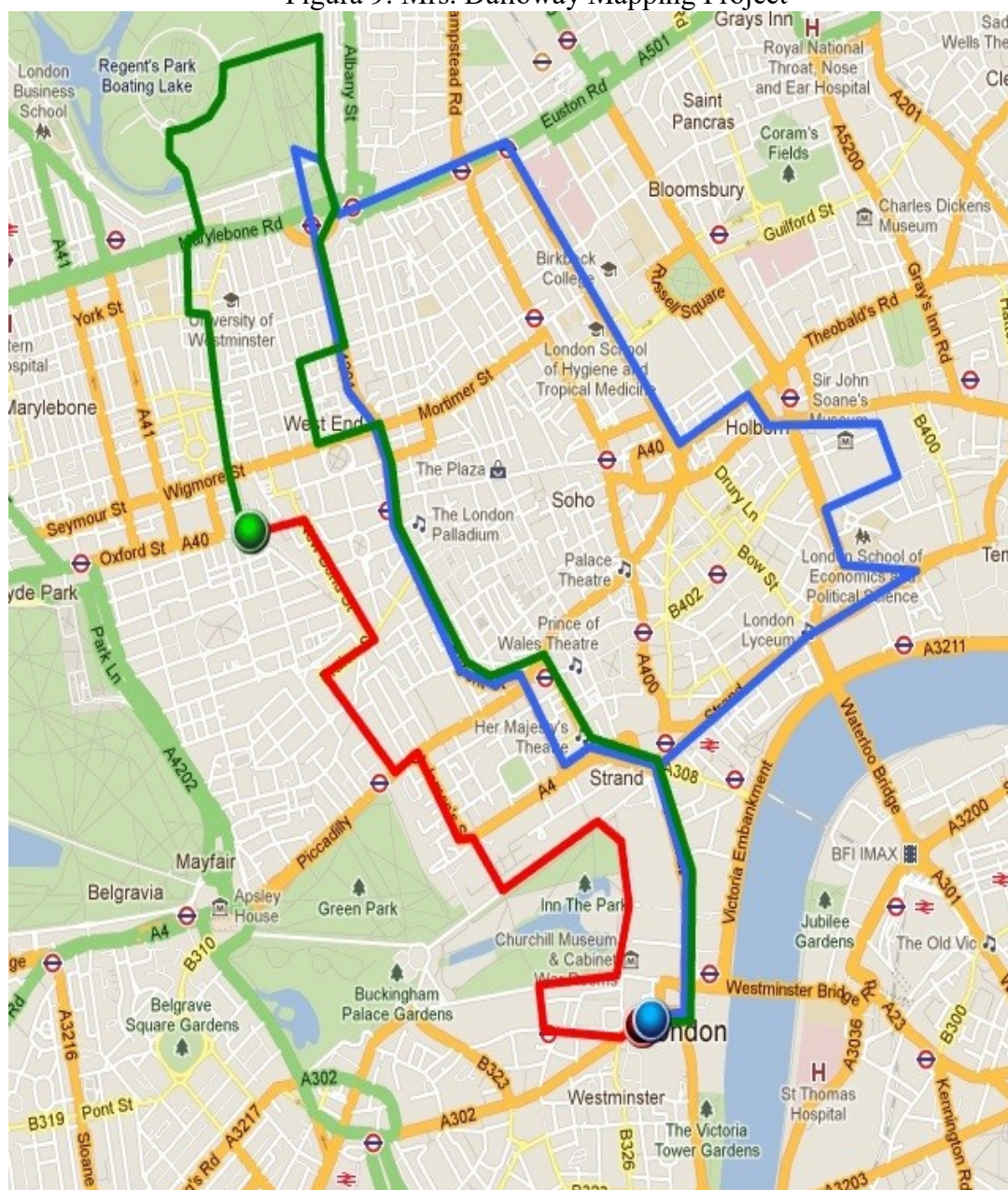
Dentro desta obra crítica, visões diferentes acerca da morte e da sua relação com o sobrevivente podem ser percebidas e discutidas. O conceito de Lévinas sobre a morte dialoga com as obras dos autores aqui apresentados, e, por isso, será a partir dele que se pensará essa discussão, isto é, o debate da imagem da morte como sombra constante, de permeações, contatos, memórias do e com o outro, que pode ser lido na narrativa *Mrs. Dalloway* de Virginia Woolf. A escritora britânica que, em suas obras, tem como características uma escrita permeada por vozes, pensamentos e lembranças. Sendo assim é uma narrativa marcada por uma certa demora, uma sensação de longevidade e adiamento; de personagens que caminham, caminham e não chegam a um destino final; com a sensação de tempo que se suspende, no qual o leitor se perde na passagem das horas, imerso no inconsciente dos personagens que mais refletem consigo mesmos do que dialogam com o outro; e que se confundem, se mesclam um com o outro nos encontros ao longo do caminho.

Assim como Testa, Woolf tece em sua escritura, um constante diálogo com a morte, que como sombras e fantasmas, seguem seus personagens. Tais figuras presentes em *Mrs. Dalloway* ou em *Ao Farol* (1927), convivem e acompanham Septimus, Clarissa Dalloway, família Ramsey assim como outros personagens da escritora inglesa. São indivíduos fictícios, das narrativas de Woolf, que por meio de suas vivências estão a todo momento em contato com um outrem já “perdido” (por falecimento, por mudança: uma outra faceta de si mesmo, por exemplo, que já não existe mais, de tempos antigos e passados), mas que se encontram e se reverberam, mantendo-se presentes por diferentes meios: memorialísticos, gestuais, concretos e simbólicos.

Mrs. Dalloway tem como espaço de narração a cidade de Londres (espaço do presente) bem como Bourton (espaço da memória de Clarissa). Em poucas palavras a história tem como tema a preparação de uma festa, e seu tempo de duração é de apenas um dia: inicia-se pela manhã, momento no qual começam os preparativos festivos, e segue até a noite, momento da celebração. Porém, a percepção de tempo na narrativa se dá de forma diferente, uma vez que se tem o tempo cronológico (manhã, tarde e noite) marcado pelas batidas do Big Ben, que representam as horas que passam e o tempo da memória e do pensamento, que invade e distorce essa percepção cronológica, dando a sensação de um prolongamento da temporalidade. Os personagens que caminham incessantemente, percorrem longas rotas durante as horas do dia. É possível ver esses percursos assinalados

no mapa a seguir: em verde está o caminho de Peter, em azul o de Septimus, e em vermelho o de Mrs. Dalloway.

Figura 9: Mrs. Dalloway Mapping Project



Fonte: <http://mrsdallowaymappingproject.weebly.com/>

Tais caminhos são feitos, muitas vezes, sem que o leitor perceba de imediato, pois envolto nos pensamentos dos personagens, rápidas referências lhe são dadas ao longo desses caminhares, e ele precisa estar atento para perceber e os acompanhar. A linguagem também interfere nessa mistura de temporalidades, uma vez que é marcada majoritariamente pelos pensamentos e pela memória do que pelas ações do presente. A

escrita narrativa também se modifica, é não linear, de modo a acompanhar esse movimento do pensar e do lembrar, seguindo um fluxo de consciência, de uma fala que se interrompe e se repete a todo momento, uma fala que desconfia de si mesma, e daquilo que tenta nomear, que se vê marcada nas constantes repetições de um mesmo termo ou frase, quase como uma reafirmação e busca de concretude naquilo que expressa.

É o narrar sobre a rotina dos afazeres, a partir da preparação de uma festa, mas que também rompe uma linearidade subentendida nesses gestos: como pelo caminhar sem rumo e imerso nos pensamentos, que partindo de um principal se abrem em infinitas ramificações. Os personagens principais, Clarissa Dalloway e Septimus Warren Smith, são acompanhados pelo leitor em suas caminhadas, e ao longo desse trajeto os protagonistas cruzam com outras pessoas. Conforme ocorrem esses encontros, seus pensamentos divagam para tempos passados, para alucinações (no caso de Septimus, que retornou da guerra), para refletir também sobre o tempo presente, e a narração permanece nesse ir e vir do tempo. Há uma certa suspensão dessa temporalidade, em que se percebe vivos e mortos, presente e passado, todos em conjunto em meio às memórias. Os dois personagens encontram-se próximos e distantes. Embora estejam em Londres, suas narrativas são contadas em paralelo, acerca do mesmo dia. Elas se cruzam em poucos momentos, porém, nunca de forma direta, pois não há um contato explícito entre ambos: um exemplo é o evento da batida do carro, em que Septimus encontra-se do lado de fora da floricultura onde Clarissa está comprando flores para a festa; e outro, é ao final da narrativa, durante a sua festa em que ela escuta sobre o suicídio de Septimus.

A memória é essencial durante a narrativa, uma vez que a história se constrói a partir do conjunto dessas lembranças que retornam constantemente e invadem o espaço do presente, como se duas ou mais histórias paralelas estivessem sendo contadas ao mesmo tempo: aquelas do passado e aquelas do dia da preparação da festa de Clarissa. Essa demarcação não se mostra de maneira clara, mas anacrônica, misturando esses períodos dentro desse fluxo de pensamento. É através da memória que temos acesso aos personagens, e por ela conhecemos suas histórias. É no fluxo de consciência que acompanhamos como os personagens se tocam. Há um constante cruzamento das memórias e pensamentos dos personagens que se confundem em alguns momentos, e servem como uma operação para mudar quem fala na narrativa. A memória deriva do pensamento de um personagem e finaliza em outro, no momento que se tocam, por exemplo, quando Clarissa

lembra de Peter e de repente o leitor percebe que não é mais dela que está partindo aquela memória, mas do próprio Peter. É também através desse contato com o outro que conhecemos Clarissa, pois ela se constrói e se apresenta ao leitor através dos contatos e das lembranças, uma vez que é nesses encontros que as memórias despertam, como no clássico exemplo das madeleines de Proust.

Durante toda a narrativa, o personagem de Septimus é acompanhado pela morte, o que possibilita retomar a imagem da sombra. Há uma sombra que segue Septimus ao longo do dia, que se faz presente em forma de alucinações. Sendo um veterano da Primeira Guerra Mundial, sofreu perdas significativas durante o combate, incluindo seu amigo, Evans. Figura que aparece constantemente para Septimus, conversa com ele e o acompanha. Septimus sofre com o retorno da guerra: a morte de companheiros durante o conflito bélico é, justamente, uma presença em sua vida; há aqui, mais uma vez, a relação do sobrevivente com a morte, tratada anteriormente por meio de Lévinas. A memória especificamente de Evans é essa sombra, é esse permanecer vivo da morte e o conviver com os seus fantasmas, ou seja, o peso para quem sobrevive. Septimus, com o peso da depressão e do possível internamento que aconteceria ao final do dia, se suicida, jogando-se da janela.

O momento em que Clarissa passa a conhecer Septimus se dá justamente após o seu suicídio, e por causa dele toma conhecimento da figura do veterano, acontecimento que é contado pelo seu médico à Clarissa, durante a festa. A notícia do suicídio repetidamente ecoa nos pensamentos de Mrs. Dalloway. A frase “Ele havia se matado” se repete constantemente, como uma tentativa de, por meio dessas palavras, buscar uma resposta (porém sem retorno, está no abismo, no escuro), de alcançar uma concretude que se esvai e escapa, pois não se tem o “porquê”. Contudo, ainda que sem respostas, Clarissa continua refletindo, até o momento em que finalmente aceita e reconhece essa morte,

Ele havia se matado – mas como? Sempre que lhe contavam de um acidente, o corpo dela o revivia de maneira imediata e súbita; seu vestido se inflamava, seu corpo ardia. Havia se atirado de uma janela. O chão, como um relâmpago, vindo a seu encontro; ele cegamente trespassado, rompido e dilacerado pelas pontas enferrujadas. Ali se quedou, o cérebro sacudido por uma pulsação surda, e depois o sufocamento em meio à escuridão. (WOOLF, 2017, p. 217)

Mrs. Dalloway, nesta passagem, diz ela mesma reviver essa morte, pensando no momento do suicídio, “o corpo dela o revivia de maneira imediata e súbita”. O reviver a morte do outro como a morte primeira. Revive-se a morte do outro em busca dessa não-resposta, de preencher o vazio e esse abismo causado por ela, da mesma forma que se reconhece a partir da morte do outro a fragilidade e o próprio ser-para-a-morte. Clarissa pensava nas fases desse cair, da janela ao chão. E, após o sufocamento em meio à escuridão da morte, diz “[d]e algum modo ela se sentia muito parecida com ele – o rapaz que se matara” (WOOLF, 2017, p. 219).

Quando Clarissa afirma se sentir como Septimus, é, de certo modo, um abrir-se da personagem à experiência do outro, e é como se tomasse o seu lugar. É o viver a morte do outro, através desse sentir e dessa aceitação da morte como ver a vida que além dela continua a existir. É o morrer pela experiência de morte do outro, mas continuar a viver e levar consigo esse outro morto. Há na morte de Septimus um reconhecimento desse espaço sem resposta perante a morte, pois uma vez cometido o suicídio, não há a possibilidade ou capacidade de resposta para o questionamento, “mas como?”, de Clarissa. Septimus se torna assim a sombra, uma lembrança para Clarissa da finitude do ser e da morte por vir. Entretanto, é uma finitude que acaba apenas para o morto, pois o sobrevivente a carrega para além. E é justamente sobre essa relação, que Enrico Testa escreve em *A narração da sombra*:

[...] concretizada por empática modalidade imaginativa, a relação faz com que Clarissa recrie em sua mente a história de Septimus e o momento de seu suicídio: “Deve ir para junto deles [dos hóspedes]. Mas que noite extraordinária! Sentia-se de certo modo como ele... o jovem que se havia suicidado”. *Sentia-se de certo modo como ele...* – Clarissa coloca em operação uma deposição de si, renuncia ao próprio eu e, segundo uma modalidade característica – como sabemos do personagem relativo, dispõe sua alma como uma superfície côncava para acolher – quase maternalmente – a experiência de Septimus e sua entrada na morte.

[...]

É um passo, ao mesmo tempo estático e ético: cessão da própria identidade para dar lugar ao outro, que se realiza num instante visionário graças ao qual se superam as fronteiras da pessoa, de outro modo aqui intransponível. Nessa experiência de sair de si, Clarissa não foge da morte de Septimus, mas “a aceita, responde a ela, responde ao fato. Assume a responsabilidade daquela morte” (FUSINI *apud* TESTA, 2019a). E, ao fazer isso, muda e se abre para um novo significado: sabe que a morte de Septimus é uma antecipação de sua própria morte; descobre, reevocando imaginativamente o suicídio do jovem, a própria finitude; compreende

que “não pode se radicar em nada mais que em sua liberdade de dar”. [...] Refletindo sobre um e observando a outra, semeia dentro dela um sentimento de reverência nas possibilidades da existência, numa profundidade de vida que inclui também a morte. (TESTA, 2019a, p. 80-1)

Clarissa na deposição de si, acolhe o suicídio de Septimus. Toma para si a responsabilidade dessa morte (o sobrevivente é cúmplice dela, para retomar Lévinas), de lembrar do morto e não deixá-lo no silêncio absoluto. E, uma vez que não o conhecia, toma para si a lembrança da morte e a partir dela reflete sobre a sua própria liberdade e a finitude de seu tempo, na consciência de “vida que inclui também a morte”.

Mrs. Dalloway, no final da história, antes de retornar à festa – para refletir, a personagem se afastou dos convidados – e como em um espelhamento da morte de Septimus na sua própria, pensa sobre como, mesmo depois da morte, todos os convidados continuam a viver, é a vida na própria morte e a continuidade dela através daqueles que permanecem vivos. E, em outra instância, a sensação agradável de poder continuar viva mesmo após sua morte simbólica. Ou seja, uma morte sentida através da tragédia de Septimus. Há também, nesse momento da narrativa, a introdução de um pensar a sombra desse acontecimento trágico a partir de uma morte simbólica, de final de ciclos, de passados e mudanças. A morte simbólica na sombra de alguém que era, e daquilo que aqueles à sua volta foram; como pode ser observado em Peter e em Sally (amiga de infância de Clarissa): a morte de uma faceta do “eu”, uma amostra de como ela os alcançaria na velhice. Embora, nesse último caso, se mostrasse como um tesouro, isto é, a dádiva de envelhecer e ainda possuir o poder da morte, já que até então só se teve a experiência vivida pelo outro. Casos diferentes, por exemplo, de Septimus – que já não possui mais tal direito –, e que faz Clarissa se questionar: “havia ele mergulhado agarrado a seu tesouro?”.

Mas ele jogara tudo para o alto. Eles continuariam a viver (tinha de voltar à festa; os salões ainda estavam cheios; e os convidados continuavam a chegar). Eles (o dia todo ficara pensando em Bourton, em Peter e Sally), eles ficariam velhos. Mas havia algo que importava; algo, mesclado à tagarelice, desfigurado, obscurecido em sua própria vida, algo que recaía todo dia em corrupção, mentiras, conversas vazias. E isso ele havia preservado. A morte era um desafio. A morte era uma tentativa de comunicar; as pessoas sentindo a impossibilidade de alcançar o centro que, misticamente, se esquivava; a proximidade apartava; o arrebatamento se esvaía; a gente ficava só. Havia um abraço na morte.

Mas esse jovem que se matara – havia ele mergulhado agarrado a seu tesouro? “Morrer agora seria a suprema felicidade”, certa vez dissera a si mesma, descendo a escada, vestida de branco. (WOOLF, 2017, p. 217).

Recuperando outra vez Lévinas, a partir da citação de Woolf: “a morte era uma tentativa de comunicar; as pessoas sentindo a impossibilidade de alcançar o centro que, misticamente, se esquivava;” (2017, p. 217), a figura do abismo que se cria diante da morte, mostra-se um abismo do vazio de respostas e da impossibilidade de comunicação. Por isso, esse centro se esquiva, não há alcance nem retorno, o ato de abraçar o silêncio.

No entanto, não é somente nesse momento que a escrita poética de Testa é atravessada por Virginia Woolf. Em um poema da coletânea *Pasqua di neve*, o poeta italiano cita, quase literalmente, um momento, ou melhor dizendo, uma pequena descrição de Londres:

ma dove vanno questi
che urtandosi in processione
e seguendo direzioni opposte
percorrono senza requie
Oxford Street?
A quali insegne obbediscono?
E che reliquie adorano?

Si muovono gomito a gomito
come presi in un bufera
inavvertita e sottile
e affrettano il passo ansioso
prima che Londra torni
un solo viottolo erboso
(TESTA, 2016b, p. 28)⁷¹

O ritmo da narrativa de Woolf se mantém no poema, que com uma breve citação de *Mrs. Dalloway*, no último verso do poema ‘viottolo erboso’, recria de certo modo esse movimentar-se constante das pessoas, na agitação e no caos do dia, que percorrem sem trégua uma das principais ruas da cidade de Londres, Oxford Street, local de comércio e de turismo. Nesse poema de duas estrofes, apresenta-se esse ritmo incessante, que acompanha

⁷¹ Na tradução de Patricia Peterle: “mas para onde vão estes / que se chocando em procissão / e seguindo direções opostas / percorrem sem trégua / Oxford Street? / A que insígnias obedecem? / Que relíquias adoram? / Movimentam-se lado a lado / como presos em uma borrasca / inadvertida e fina / e apertam a ansiosa passada / antes que Londres volte / a um só vereda relvada” (TESTA, 2016b, p. 29).

o caminhar por Oxford Street. É um caminhar sem direção, constante e quase ininterrupto, como “se presos em uma borrasca”, presos em um espaço no qual não se vê direito devido a tempestade, da qual não se consegue sair. Uma procissão que segue uma outra fé, a fé no capital, em uma das ruas mais comerciais da metrópole inglesa, um shopping aberto, em que o dinheiro é quem move os pedestres. Uma mudança percebida inclusive na relação com este lugar, que de Woolf a Testa, ao longo dos anos, foi se deslocando cada vez mais em direção a um lugar do consumo.

A primeira estrofe é composta, nos quatro primeiros versos, por um *enjambement* que inicia e termina em um questionamento, “para onde vão estes / que [...] / percorrem sem trégua Oxford Street?”, seguido por outras duas reflexões acerca deste caminhar frenético e das pessoas que ali se movimentam. Essas perguntas permanecem sem respostas, uma vez que a segunda estrofe é composta justamente pela imagem desses pedestres e de seus caminhares: “Movimentam-se lado a lado / como presos em uma borrasca / inadvertida e fina / e apertam a ansiosa passada”. Há um caos nesse movimento, causado pela pressa e pela tormenta. Em *Mrs. Dalloway*, essa passagem ocorre, de uma Londres que voltará a ser uma vereda relvada, no momento em que Clarissa está na floricultura e acontece a batida de carro, e na sequência ela reflete sobre o momento em que as pessoas, devido ao acidente, param o seu caminhar para observar, mas logo retornam à agitação, antes que Londres volte no passado, sendo somente uma “vereda relvada”. Por outro lado, pode também se referir a um tempo outro, quando essa rua não era um centro de consumo e de certas marcas da modernidade, mas ao contrário, trazia as marcas de um tempo mais arcaico.

Uma característica do poema é a falta de início e fim bem marcados, corroborando ainda mais para a relação com o outro, com a troca e o contato. São versos que se constroem a partir do exterior, assim como em *Mrs. Dalloway*. Testa, nessa construção de troca, parte de uma leitura cara que o acompanha, como é possível constatar no capítulo “A narração da sombra”, de *Heróis e figurantes*, e nessa menção breve ao romance de Woolf. Dessa forma, para além de uma simples menção ou retomada do romance da escritora inglesa, ao citá-la, traz sua escrita para uma reflexão sobre a sociedade contemporânea.

Mas não é somente nesse livro que a autora aparece, pois retorna em *Ablativo*, mais uma vez como referência de leitura. Contudo, desta vez, não a partir de uma obra em específico como foi visto em *Pasqua di neve*, mas através do momento de seu suicídio.

Woolf deixa uma carta explicando os motivos de sua morte: de libertar a si mesma, e aqueles que lhe eram queridos, do peso de uma relação que estava se deteriorando por conta da depressão, realçada depois de não conseguir mais escrever⁷². Em março de 1941, a escritora inglesa encheu os bolsos de seu casaco de pedras e se afogou no Rio Ouse, perto de sua casa. O escritor italiano então, retoma e imagina esse momento, em um poema da seção “Naufrágios” (título, por sua vez, bastante provocador). Tem-se aqui a mesma sensação vista em Clarissa ao reconhecer na morte de Septimus a sua finitude; porém, o poeta italiano vai além, uma vez que a partir desse episódio percebe também a possibilidade de continuar a viver depois da morte do outro:

invece di spolverare i mobili
Virginia prende la porta
s'avvia verso i campi
arriva all'acqua
e, due grosse pietre in tasca,
cerca il naufragio
a pochi passi da casa.
Ma anche qui
nel buio che l'accoglie
- i pesci guizzanti
le alghe verde-marroni
la melma sul fondo -
brilla qualcosa
che dà luce al mondo

(TESTA, 2014, p. 112)⁷³

Aqui, o corriqueiro e o cotidiano, “ao invés de tirar o pó dos móveis”, é, de algum modo, deixado de lado, e com isso algo de inesperado lhe acontece que quebra com esse caminhar do dia: o suicídio, que em *Mrs. Dalloway*, interrompe o fluxo da festa. É possível ver essa imagem da morte no verso “procura o naufrágio”, isto é, no escuro que acolhe, como descreve Clarissa sobre a morte de Septimus, desse abraço da morte, “depois o sufocamento em meio à escuridão”. A luz que pode remeter à narrativa de Woolf, é essa que brilha e dá luz ao mundo, como o tesouro que Septimus abraça no momento de sua

⁷² Para uma leitura da carta de suicídio de Woolf, Cambridge University Press, 2018.

<https://www.cambridge.org/core/journals/advances-in-psychiatric-treatment/article/dearest-i-feel-certain-i-am-going-mad-again-the-suicide-note-of-virginia-woolf/8E400FB1AB0EEA2C2A61946475CB7FA3>

⁷³ Na tradução de Patricia Peterle, Andrea Santurbano e Silvana de Gaspari: “ao invés de tirar o pó dos móveis / Virginia sai pela porta / vai em direção aos campos / chega à água / e, duas grandes pedras no bolso, / procura o naufrágio / a poucos passas de casa. / Mas aqui também / no escuro que a acolhe / - os peixes deslizantes / as algas verde amarronzadas / o lodo do fundo - / algo brilha / que dá luz ao mundo”. (TESTA, 2014, p. 113)

queda. A escuridão que abraça a morte e que nela também reluz, uma vez que permanece no sobrevivente. A aceitação desse morrer possibilita a luz, e tal libertação do peso de morrer. É essa deposição de si, do qual fala o próprio Testa no texto da “Narração da sombra”, que o leitor precisa ter durante a leitura do poema; é preciso colocar-se e abrir-se ao outro.

O que Testa traça de forma ensaística em *Heróis e figurantes* na análise do “relacionamento sem relação” Clarissa-Septimus, de alguma forma se realiza diante da página não mais ensaística, mas poética, a partir da relação Testa-Woolf, um relacionamento possibilitado pela leitura, uma relação outra, através do texto literário e do escrever.

Nesses termos, se a subjetividade é “a singularidade por excelência” (Lévinas), ela é tal somente enquanto vem de fora: tomada numa ‘direção’ que vai além da estabilidade da base, encontra sua verdade, dramática e impensável, na substituição. A identidade é, portanto, desde sempre, hospitalidade: dependência de um outro irreduzível e inalcançável e réplica de uma *dynamis* originária que abre o sujeito para o ritmo, por isso o outro já pulsa desde sempre no Mesmo. O que se foi construindo aqui — nessas quase-pessoas que são os personagens do romance — é assim um eu entendido não mais, segundo a moda, como eclipse ou derivação de si e nem como poder de domínio e de opressão dirigido contra os ‘outros’, mas “como algo que possa acolher o desconhecido e o estranho: acolhê-lo na justiça de uma verdadeira palavra”. (TESTA, 2019a, p. 154-155)

É uma transposição de si, para acolher o desconhecido em sua própria subjetividade. É este movimento que se encontra em Testa-Woolf, de uma pulsação pelo fora, pelo outro, desde sempre já presente em si mesmo. Uma abertura a esta relação, mesmo que de um relacionamento sem relação, uma vez que não se tem de fato um contato direto entre as partes.

3.2 A relação entre culturas e literaturas: Enrico Testa e Philip Larkin

Como discutido nos capítulos anteriores, o texto é como um tecido, um enlaçar, um transpassar de fios que o formam, que criam os seus nós, amarras e desamarras. Pensar cada um dos fios que compõem esse texto é direcionar-se a mais do que a escrita de um único poeta que escreve seu livro, mas a uma abertura para novas conexões, muitas vezes ininteligíveis, nesse jogo de entrelaço de fios. É ir além, partindo da ideia de que os fios

representam também as relações que o poeta cria ao longo de sua escrita, nos diálogos com outros autores e poetas que dão igualmente a base para os seus versos, permitindo que permaneçam nessa abertura para além das palavras escritas no papel. No âmbito dessas relações, estão também as traduções – outra forma de escrita, pelo e com o outro –, que ao lado das leituras e das diferentes maneiras de contato e incursões em outros autores e literaturas cria entre tradutor e traduzido um elo, em que as duas vozes se misturam e passam a caminhar em constante contato, e também contágio.

A tradução permite mais do que autores estejam em diálogo, abre espaço para que culturas, literaturas e línguas diferentes possam conversar, inclusive através do silêncio. Há portanto uma permeação de tradições e de culturas por meio da tradução, que é uma prática antiga, permitindo a troca e aproximação entre lugares e idiomas aparentemente (ou não) distantes, “geographically transient and historically transitory in nature, translation is an active transactional reading practice between cultures [...]” (LA PENNA, 2008, p. 4)⁷⁴.

Durante o século XX, principalmente, a relação com a tradução se estreitou entre a literatura de língua inglesa e a literatura italiana. Ela se afirma, por exemplo, através das traduções feitas por importantes poetas italianos de antologias de poetas da literatura inglesa, e por seus cadernos de tradução, tais como o de Eugenio Montale, *Quaderno di traduzioni*. A relação entre essas literaturas parece ser então uma constante que pode ser percebida pelas publicações feitas ao longo do século. Tal ligação pode ser notada através da antologia *La letteratura americana e alti saggi*, de Cesare Pavese, publicada em 1951, ou da antologia organizada por Elio Vittorini, intitulada *Americana. Raccolta di narratori dalle origini ai nostri giorni*⁷⁵, publicada em 1942. As inúmeras traduções das obras de Eliot feitas para a língua italiana assinalam um outro exemplo, uma vez que todas foram feitas por nomes que marcaram o panorama italiano, como Giorgio Manganelli, um importante narrador e notável tradutor do inglês, que exerceu a atividade de professor de literatura inglesa por anos. Entre a década de 70 e 80, a tradução de poesia de língua inglesa se dá por dois principais fatores: primeiro, a busca pela visibilidade de poetas mulheres, e segundo, a crescente mudança na poesia italiana que levou à tradução e publicação de não

⁷⁴ “geograficamente transitória e historicamente transitória por natureza, a tradução é uma prática de leitura transacional ativa entre culturas [...]”, tradução nossa.

⁷⁵ A Antologia de Vittorini, que tinha a data prevista de lançamento para 1941 foi censurada durante o período fascista por ser considerada como conteúdo impróprio, tanto em relação ao prefácio de Vittorini quanto aos autores escolhidos para compor a obra.

cânones ou poetas contemporâneos, dentre os quais: Ted Hughes, traduzido por Gardini, Thom Gunn e Philip Larkin.

Um livro importante para se pensar o diálogo entre essas culturas é *Twentieth-Century Poetic Translation: Literary Cultures in Italian and English*, publicado em 2008 por Daniela Caselli e Daniela La Penna. Este volume se divide em: introdução e 4 principais seções: “Context of Translation: Twentieth-Century Transactions”, “Reading Communities and the Politics of Translation: Value and Visibility in Three Case Studies”, “Translation, Identity and Authority” e “Theories of Translation: Ethics and Genre”. O livro apresenta ensaios de renomados críticos italianos, como Pier Vincenzo Mengaldo, Anna Dolfi e o próprio Enrico Testa. Seu foco é pensar as traduções por si só, questionando de que forma elas se relacionam e quais movimentos geram na língua e na cultura da qual passam, de algum modo, a fazer parte. Em seu artigo introdutório, La Penna aponta para alguns exemplos da literatura italiana, como Montale e Pavese:

Revealingly, his 1925 study, *Secentismo e Marinismo in Inghilterra: John Donne, Richard Crashaw*, was instrumental in the revival of the seventeenth-century poet instigated by T.S. Eliot and was eagerly read by Eugenio Montale, whose work exhibits more than a little resonance with Eliot's poetry and criticism. The study of American literature and poetry would lead Cesare Pavese to pursue a renewal of language and metre in his poetry that eventually brought him to pen some memorable English lyrics, opening up a new stand of Italian poetry in English which runs from Amelia Rosselli to Giulia Niccolai and Gabriele Frasca, to name but a few. (LA PENNA, 2008, p. 6-7)⁷⁶

A autora indica um movimento de troca, de contato e diálogo entre culturas e literaturas, que se realiza por meio da leitura e da tradução. Ao ler e traduzir um texto, o tradutor dá traços de si e recebe, ou ainda, adquire, traços do outro, levando-os também à sua escrita.

É possível perceber em Enrico Testa uma continuação desse contato e dessa troca com a literatura de língua inglesa, através de suas peculiares traduções de Hardy, Larkin e Marvell, presentes em suas coletâneas, colocando em um diálogo direto essas duas culturas.

⁷⁶ “Reveladoramente, seu estudo de 1925, *Secentismo e Marinismo na Inglaterra: John Donne, Richard Crashaw*, foi fundamental para o renascimento do poeta do século XVII instigado por T.S. Eliot e foi avidamente lido por Eugenio Montale, cujo trabalho exibe mais do que um pouco de ressonância com a poesia e crítica de Eliot. O estudo da literatura e da poesia americanas levaram Cesare Pavese a buscar uma renovação da linguagem e a medir sua poesia, o que o levou a escrever alguns versos memoráveis em inglês, abrindo um novo estande de poesia italiana em inglês, que vai de Amelia Rosselli a Giulia Niccolai e Gabriele Frasca, para citar apenas alguns”. Tradução nossa.

Um processo que ele faz por meio de sua própria leitura desses poetas, uma vez que tais traduções são incorporadas em seus livros e, por conseguinte, trazem marcas suas – aspecto que será tratado mais adiante. Testa, por ser um poeta que mantém sua poesia em uma abertura para o fora e para o outro, ao referenciar outros poetas em seus versos, dá uma continuidade a esse movimento de diálogo. Desde *In controtempo* o poeta está em uma troca contínua com a literatura de língua inglesa, com Dylan Thomas e Robert Frost.

Em primeira instância, pensando no viés tradutório, antes mesmo das traduções que Testa insere em suas próprias obras, essa relação entre as literaturas pode ser vista quando, nas vestes primeiramente de tradutor (e não de poeta), publica pela *collana Bianca* da Einaudi, *Finestre alte* (2002), tradução para o italiano de *High Windows*, último livro poético de Larkin. Essa foi a primeira – e até o momento a única – tradução integral de uma coletânea publicada por Testa, que começa a despontar a um vínculo que perdurará em suas próximas produções. Larkin caminha com Testa em sua escrita poética, as suas obras ecoam nas escritas pelo poeta genovês. O olhar do poeta-tradutor-poeta, contudo, atenta para um Larkin mais maduro, uma poesia mais tardia, e é a ela que recorre em suas coletâneas mais recentes: *Pasqua di neve*, *Ablativo* e *Cairn*. No prefácio escrito para a tradução de *Finestre alte*, Enrico Testa destaca que essa última coletânea de Larkin,

[...] mostra chiaramente come l'analisi del quotidiano e dei suoi minimi dettagli sia la nota elettiva (ma non l'unica, come vedremo) della sua poesia: non semplice spunto o dato occasionale della scrittura, ma suo principio essenziale che si sviluppa sia in estensione che in profondità". (TESTA in LARKIN, 2002, p. V-VI)⁷⁷

É interessante observar que mesmo que Testa esteja falando do livro de Larkin, o poeta genovês parece, de certa forma, estar falando também de seus livros e de suas escritas. Na leitura dessa passagem percebe-se muito do que foi apontado acerca das características da poesia de Testa nos capítulos anteriores: o olhar para o cotidiano, para aquilo que circunda o poeta. Conhecer Larkin é também perceber traços que estão presentes em Testa, sua poesia das relações humanas e seus interesses pela música jazz, que são timidamente revelados.

⁷⁷ “[...] mostra claramente como a análise do cotidiano e dos seus mínimos detalhes seja a nota eletiva (mas não a única, como veremos) da sua poesia: não simplesmente apontamentos ou dados ocasionais da escrita, mas seu princípio essencial que se desenvolve tanto em extensão quanto em profundidade”, tradução nossa.

Reconhecido como um dos poetas mais amados do segundo pós-guerra inglês, Philip Larkin⁷⁸ (1922-1985) além de escritor e poeta, foi por muitos anos bibliotecário na Universidade de Hull, após se graduar em língua e literatura inglesa na Universidade de Oxford. Segundo Anna Enrichetta Soccio (2008), o tão amado poeta pode ser considerado como uma das vozes mais significativas da poesia anglo-saxônica das últimas décadas. Nasceu em Coventry, no Reino Unido, um local, com sua sociedade e cultura, muito importante para a sua escrita. Fez parte do grupo de jovens intelectuais *Movement*⁷⁹, que pensava a poesia de forma diferente, caracterizada pelo tom irônico, escrita por um poeta “ordinário”⁸⁰, comum, com experiências corriqueiras compartilhadas por meio de uma linguagem também simples (o que, mais uma vez, não significa fácil), porém não deixando de lado a rima e outros elementos importantes do poético. Foi após a publicação da coletânea *The Less Deceived* (1955) que Larkin se tornou o principal poeta de sua geração e porta-voz do *The Movement*⁸¹.

A música está diretamente ligada à poesia de Larkin⁸². Sendo ele um poeta amante do Jazz, elemento significativo não só em suas obras, como também essencial que caracteriza o “eu” do poeta: “I can live a week without poetry but not a day without jazz” (LARKIN in SOCCIO, 2016, p. 25), muitos de seus poemas trazem referências a esse estilo musical. O poema sem título que abre seu primeiro livro poético *The north ship* (1945) é dedicado ao compositor Bruce Montgomery, e percebe-se ao longo de cada estrofe o acompanhar da batida de bateria, “A drum taps: a wintry drum.” (LARKIN, 2012, p. 5). Aliás, esse é o verso que encerra cada estrofe, apontando o tocar da bateria, em uma espécie de refrão, *ritornello*. A aproximação entre música e poesia é uma constante durante todo seu primeiro livro, o qual apresenta também referências ao poeta irlandês W. B. Yeats

⁷⁸ Dentre suas publicações de poesia destacam-se: *The North Ship* (1945), *XX Poems* (1951), *The Less Deceived* (1955), *The Whitsun Weddings* (1964), *High Windows* (1974), *THWAITE, Anthony, ed. (1988) Collected Poems; THWAITE, Anthony, ed. (2003) Collected Poems*; de ficção: *Jill* (1946), *A Girl in Winter* (1947), *Trouble at Willow Gables and Other Fiction 1943–1953* (2002); de não ficção: *All What Jazz: A Record Diary 1961–1971; Required Writing: Miscellaneous Pieces 1955–1982* (1983), *Further Requirements: Interviews, Broadcasts, Statements and Book Reviews 1952–1985; The Oxford Book of Twentieth Century English Verse* (1973), *Selected Letters of Philip Larkin, 1940–1985* (1992).

⁷⁹ Alguns críticos colocam em discussão a real existência desse grupo, o considerando como uma criação da mídia, e não como um grupo criado por intelectuais participantes, pois alguns deles, incluindo Larkin, negavam a sua adesão ao grupo. Ver: NETO; MILTON, John. *Literatura inglesa*. Curitiba: IESDE Brasil S.A., 2009, p. 245-6.

⁸⁰ “Il poeta è un individuo “ordinario” che vive l’esperienza “ordinaria” del reale che trasmette in uno stile semplice e colloquiale. Em: SOCCIO, 2008, p. 14.

⁸¹ Cf. NETO; MILTON, 2009, p. 246.

⁸² Em *All what jazz* (1970) estão publicadas as críticas de jornal escritas por Larkin para o jornal *Daily Telegraph* sobre jazz.

(1865-1939), sua principal relação nessa primeira fase de escrita. De fato, Larkin traz citações de Yeats ao longo de todo o livro, seja por um verso seja por uma palavra. Um poema que chama particular atenção – novamente sem título – é identificado pelo número XVII, e dialoga com o famoso poema de Yeats “The fisherman” (BURNETT, in LARKIN, 2012, p. 343). O poema larkiniano começa com: “To write one song, I said, / As sad as the sad wind / [...] / - For this I must visit the dead. [...]” (2012, p. 13)⁸³. Na primeira estrofe desse poema, podem ser destacados dois de seus principais temas: a morte e a música. Para escrever uma música, ou um poema, se faz necessário revisitar os mortos. Essa morte pode ser do próprio Yeats, visto que faleceu anos antes e é, para Larkin, a referência mais importante nesse primeiro momento.

Em um Larkin mais maduro, outras referências vão sendo acrescentadas ao longo do percurso. Sem abandonar totalmente a figura de Yeats, ele começa uma relação mais próxima com a poética de Thomas Hardy, a quem Larkin considerou como um poeta não indicado para os jovens, apesar de, ironicamente, ter tido um primeiro contato com sua poesia aos 25 anos. A velhice e o amadurecimento são outros temas da escrita larkiniana, e têm uma ligação direta com a forma que o poeta se identificava e com a poesia com a qual dialogava. A respeito disso, Raphael Ingelbien, no artigo “From Hardy to Yeats? Larkin’s poetry of ageing” (2003), diz: “[a]ge was clearly more a state of mind than a biological reality for Larkin, although premature ageing was central to the image he cultivated. ‘Bald, deaf, bicycle-clipped Larkin’ (*Selected Letter*, p. 40) became part of his trademark” (INGELBIEN, 2003, p. 263).⁸⁴

A influência de Hardy em um Larkin ainda jovem, que em seu primeiro livro é leitor incansável de Yeats, aponta para o início de uma mudança em sua visão do que é a poesia, que sai da esfera de uma poética mais transcendental e caminha em direção a versos que têm como temática o cotidiano. Muitos anos depois, quase ao fim de sua vida, Larkin escreve em *Required Writings* (1983),

[Hardy]’s not a transcendental writer, he’s not a Yeats, he’s not an Eliot; his subjects are men, the life of men, time and the passing of time, love and the fading of love... When I came to Hardy it was with the sense of

⁸³ “Escrever uma canção, eu disse / tão triste quanto triste vento / para isso preciso visitar os mortos [...]”, tradução nossa.

⁸⁴ “idade era claramente mais um estado mental do que uma realidade biológica para Larkin, embora o envelhecimento prematuro fosse central para a imagem que ele cultivava. ‘Larkin careca, surdo e de bicicleta’ (Carta Seleccionada, p. 40) tornou-se parte de sua marca registrada” tradução nossa.

relief that I didn't have to try and jack myself up to a concept of poetry that lay outside my own life - this is perhaps what I felt Yeats was trying to make me do. (LARKIN, 1983, p. 175 *apud* INGELBIEN, 2003, p. 262)⁸⁵

Essa breve citação, embora apresente elementos da poética de Hardy, diz muito sobre os elementos essenciais da poesia de Larkin: o ser, o homem e suas relações, aquilo que está no seu dia-a-dia e que faz parte de sua vida, como poeta e sujeito. Quando Larkin escreve: “his subjects are men, the life of men, time and the passing of time, love and the fading of love”, aponta para como o seu conterrâneo, em sua escolha de olhar para aquilo que está ao seu redor e que lhe é próximo, precede um discurso posteriormente feito por Montale e outros poetas sobre suas próprias poesias. Para estabelecer uma relação entre Montale e Hardy, temos o poema montaliano “I limoni”, citado no capítulo dois, no qual o italiano diz preferir as plantas comuns às raras, enquanto Hardy, nesse mesmo movimento, escolhe às experiências compartilháveis, o homem e o seu cotidiano. Larkin, no contato com Hardy, manifesta alívio ao perceber que suas experiências poderiam estar em seus versos, “relief that I didn't have to try and jack myself up to a concept of poetry that lay outside my own life – this is perhaps what I felt Yeats was trying to make me do” (LARKIN, 1983, p. 175 *apud* INGELBIEN, 2003, p. 262). Dessa forma, nota-se um afastamento de Larkin com relação a Yeats, porém, ele não o abandona inteiramente, apenas se afasta para se abrir a outras formas do fazer poético. Tal mudança pode estar relacionada a certa visão de mundo que Larkin aos poucos foi demonstrando por meio de seus versos, de uma vida irônica e desesperançosa, como se pode confirmar em alguns versos de “Ignorance” do livro *The whitsun weddings* (1964). Por exemplo o verso “Strange to know nothing, never to be sure / Of what is true or right or real” (LARKIN, 2012, p. 67)⁸⁶, ou ainda, em “Next, Please” de *The less deceived* (1955): “[...] Yet still they leave us holding wretched stalks / Of disappointment, for, though nothing balks / [...]” (LARKIN, 2012, p. 31)⁸⁷. Ambos os poemas indicam certa desilusão e desapontamento.

⁸⁵ “[Hardy] não é um escritor transcendental, ele não é um Yeats, ele não é um Eliot; sua matéria são homens, a vida dos homens, o tempo e a passagem do tempo, o amor e o desvanecimento do amor ... Quando cheguei a Hardy, foi com a sensação de alívio que não precisei tentar me convencer a um conceito de poesia que ficava fora da minha vida - talvez seja o que eu senti que Yeats estava tentando me forçar a fazer” tradução nossa.

⁸⁶ “Estranho não saber nada, nunca ter certeza / Do que é verdadeiro ou certo ou real”, tradução nossa.

⁸⁷ “[...] Ainda assim, eles nos deixam segurando caules miseráveis / De decepção, pois, embora nada se negue / [...]”, tradução nossa.

A vida, a sociedade e as relações humanas são os focos de Larkin, e é dentro dessa perspectiva que se encontram os temas antes mencionados. A morte, a velhice, a solidão e o tempo perpassam pelas obras do autor inglês e marcam sua escrita, bem como a presença da música Jazz, que dão tom e ritmo aos seus versos. *High Windows* (1974), última coletânea de poemas publicada – e uma década após a publicação anterior, *The Whitsun Weddings* (1964) – alguns anos antes de sua morte, é igualmente marcada por esses temas tão recorrentes: a morte, a decrepitude, o esfacelamento, a precariedade, a natureza. Assim como o tão familiar tom irônico de seus poemas, tendo como cenário os espaços e as ações cotidianas. Sendo esse cotidiano entendido como os acontecimentos e os detalhes que cercam o poeta em seu dia-a-dia, como preparar uma bebida, caminhar em uma praça, um jantar, uma conversa, entre outras ações e acontecimentos que moldam um cenário comum, mesmo tratando-se de um quadro que se volta para uma experiência do “eu”, pode ser igualmente compartilhada por um “nós” ou por um outro personagem que se faz presente nos poemas.

As questões do cotidiano entrelaçadas às da memória podem, inclusive, lembrar alguns poemas de Enrico Testa, conforme o poema “To the Sea”, que abre *High Windows*,

To step over the low wall that divides
 Road from concrete walk above the shore
 Brings sharply back something known long before—
 The miniature gaiety of seashores.
 Everything crowds under the low horizon:
 Steep beach, blue water, towels, red bathing caps,
 The small hushed waves' repeated fresh collapse
 Up the warm yellow sand, and further off
 A white steamer stuck in the afternoon—

Still going on, all of it, still going on!
 To lie, eat, sleep in hearing of the surf
 (Ears to transistors, that sound tame enough
 Under the sky), or gently up and down
 Lead the uncertain children, frilled in white
 And grasping at enormous air, or wheel
 The rigid old along for them to feel
 A final summer, plainly still occurs
 As half an annual pleasure, half a rite,

As when, happy at being on my own,
 I searched the sand for Famous Cricketers,
 Or, farther back, my parents, listeners
 To the same seaside quack, first became known.
 Strange to it now, I watch the cloudless scene:

The same clear water over smoothed pebbles,
 The distant bathers' weak protesting trebles
 Down at its edge, and then the cheap cigars,
 The chocolate-papers, tea-leaves, and, between

The rocks, the rusting soup-tins, till the first
 Few families start the trek back to the cars.
 The white steamer has gone. Like breathed-on glass
 The sunlight has turned milky. If the worst
 Of flawless weather is our falling short,
 It may be that through habit these do best,
 Coming to the water clumsily undressed
 Yearly; teaching their children by a sort
 Of clowning; helping the old, too, as they ought.

(LARKIN, 2012, p. 75)⁸⁸

Aqui é possível perceber o ambiente litorâneo que Larkin recorda, a descrição do ambiente da praia e dos elementos que constituem este cenário, tais como as toalhas na areia, a visão do oceano: “Steep beach, blue water, towels, red bathing caps, / The small hushed waves’ repeated fresh collapse / Up the warm yellow sand” (LARKIN, 2012, p. 75). Porém, esse lugar que primeiro descreve, que fez parte de seu passado e lhe traz à mente as memórias, “Brings sharply back something known long before”, na metade do poema, mais precisamente a partir da estrofe 24, lhe causa um estranhamento, uma mudança na paisagem que antes lhe era familiar, “Strange to it now, I watch the cloudless scene: / The same clear water over smoothed pebbles, / The distant bathers’ weak protesting trebles / Down at its edge, and then the cheap cigars, / The chocolate- papers, tea-leaves, [...]” (LARKIN, 2012, p. 75). Versos que dão a sensação de uma poluição visual devido à palavra “cheap”, e os

⁸⁸ “Passar por cima do muro baixo que divide / Estrada da concreta caminhada acima da costa / Retorna bruscamente algo conhecido muito antes - / A miniatura alegria das praias. / Tudo se aglomera sob o horizonte baixo: / Praia íngreme, água azul, toalhas, toucas de banho vermelhas, / O pequeno colapso repetido das pequenas ondas silenciosas / Acima a areia amarela quente e distante / Um navio branco preso à tarde - / Ainda continua, tudo continua! / Mentir, comer, dormir ao ouvir o surf / (Orelhas para transistores, que soam mansos o suficiente / Sob o céu) ou suavemente para cima e para baixo / Lidere as crianças incertas, com babados em branco / E agarrando o ar enorme, ou a roda / O velho rígido junto para eles se sentirem / Um verão final, claramente ainda ocorre / Como meio prazer anual, meio ritual, / Como quando, feliz por estar sozinho, / Eu procurei na areia por jogadores famosos de críquete, / Ou, mais atrás, meus pais, ouvintes / Para o mesmo charlatão à beira-mar, primeiro ficou conhecido. / Estranho ao agora, assisto a cena sem nuvens: / A mesma água limpa sobre pedras alisadas, / Os fracos protestos agudos dos banhistas distantes / Lá embaixo, e depois os charutos baratos, / Os papéis de chocolate, folhas de chá e, entre / As rochas, as latas de sopa enferrujadas, até o primeiro / Poucas famílias iniciam a jornada de volta aos carros. / O vapor branco se foi. Como vidro embaçado / A luz do sol ficou leitosa. Se o pior / Dos impecáveis climas é o nosso aquém, / Pode ser que, por hábito, eles se saiam melhor, / Vindo à água desajeitadamente despida / Anual; ensinando seus filhos por um tipo / De palhaçada; ajudando os velhos também, como deveriam.” tradução nossa.

papéis de chocolate e as folhas de chá que entram agora no cenário, caracterizando as mudanças na paisagem.

High Windows, publicado em 1974 pela editora Faber and Faber Limited, foi a última coletânea poética de Philip Larkin. Nela a presença do dia-a-dia pode ser vista como a demonstrada em “To the sea”, a qual retoma uma lembrança, bem como a partir de um poema em que descreve a simples preparação de uma bebida: “Sympathy in White Major” com os versos: “When I drop four cubes of ice/ Chimingly in a glass, and add/ Three goes of gin, a lemon slice/ And let a ten-ounce tonic void [...]” (LARKIN, 2012, p. 6)⁸⁹. Outro exemplo, pode ser *Living's*, uma espécie de tríptico, em que no primeiro fragmento se descreve um dia, no ano de 1929, da jornada de um comerciante em viagem, que assumiu o negócio da família, “Every third month I book myself in at / The — Hotel in — ton for three days / [...] Father’s dead: / He used to, but the business now is mine. / It’s time for change, in nineteen twenty-nine” (LARKIN, 2012, p. 10)⁹⁰. Aqui, pode-se perceber quase um tom prosaico, em que esse viajante conta uma história, aproximando-se muito do tom de alguns poemas de Testa, que trazem a presença do outro, de elementos da prosa e uma pontuação inusual que faz uso de travessão, dois pontos. Há um verso em *Ablativo* que demonstra o mesmo tom prosaico: “ritornata dall’Argentina / senza aver fatto fortuna / la famiglia contadina / si radunava ogni sera nella stalla [...]” (TESTA, 2014, p. 36)⁹¹.

Entretanto, o diálogo com Larkin não ocorre somente no plano das semelhanças ou das temáticas, como apontado até então. Há um gesto ainda mais radical por parte do poeta italiano para marcar essa proximidade. Depois da experiência tradutória de *Finestre Alte*, Testa, de fato, passa a assumir, ou melhor dizendo, passa a se “apropriar” dos versos de Larkin, a partir do momento que insere poemas larkinianos em suas coletâneas. *Pasqua di neve* é a primeira coletânea que apresenta essa operação concretizada. Dessa forma, o poeta italiano traduz os poemas escolhidos, aporta algumas modificações métricas e estruturais, como a divisão ou acréscimo de versos, a retirada de pontos finais e letras maiúsculas. Para cada operação realizada, apropriações e desapropriações entram em cena no laboratório poético-tradutório-poético. “Aubade” traduzido como “Canzone dell’alba” é o primeiro

⁸⁹ “Quando eu jogo quatro cubos de gelo / Tilintando em um copo e adiciono / Três doses de gin, uma fatia de limão / E deixo um tônico de dez oz vazio [...]”, tradução nossa.

⁹⁰ “A cada três meses, eu reservo / O - Hotel in- por três dias / [...] Pai está morto: / Ele costumava, mas o negócio agora é meu. / É hora de mudar, em mil novecentos e vinte e nove”, tradução nossa.

⁹¹ Na tradução de Patricia Peterle, Andrea Santurbano e Silvana De Gaspari: “de volta da Argentina / sem ter feito fortuna / a família camponesa / se reunia todas as noites no estábulo [...]” (TESTA, 2014, p. 35)

resultado dessa intimidade Testa-Larkin. O poema ocupa uma seção inteira do livro, a “Canzone dell’alba”, e aqui ele mantém a letra maiúscula inicial e o ponto final dos poemas. Em um segundo momento, tem-se “The Mower”, que em um movimento parecido ao de *Pasqua di neve*, é traduzido por Testa e inserido na coletânea *Ablativo*, tendo também uma seção própria, que leva o nome do poema traduzido “La falciatrice”.

É preciso logo apontar para o fato de que em *Cairn*, última coletânea, Testa mantém a letra maiúscula, mas retira o ponto final. Este simples exemplo mostra como o movimento encenado, aos poucos e ao longo das coletâneas, vai se dando e se modificando. Nesse sentido, poder-se-ia dizer que o poeta italiano na medida em que adentra na escrita do outro Larkin, seu-Larkin, se desapropria e se reapropria do texto de partida, como se iniciasse uma espécie de dança de leitura e escrita por meio da tradução. Essa simbiose fica ainda mais evidente quando, ainda em *Cairn*, Testa não mais dedica uma seção única para esse exercício de escrita *com* o outro, mas insere os poemas traduzidos em uma seção mista, a saber, junto aos seus. Há sim a indicação de que “Bun’s outing” e “The way we live today” são poemas de Larkin, feitas logo abaixo do título em italiano, indicando o nome de Larkin e o título original do poema em inglês. Esses poemas, no entanto, entram em contato direto com os versos de Testa, uma vez que não estão mais separados por seções, mas integram a mesma divisão, nomeada “Album di Campaneo”. Diferente de “Aubade” / “Canzone dell’alba” / “Cantiga da alvorada” e “The Mower” / “La faciatrice” / “A ceifadeira” que possuem suas próprias seções no interior das coletâneas.

Ambos os movimentos: de separar os poemas de Larkin dos de Testa em seções diferentes dentro de uma mesma coletânea, ou, de inseri-los juntos na mesma seção, representam um chamado ao diálogo com o fora, com o outro, com diferentes culturas, um sair de si. Porém, são movimentos que mesmo indo em uma mesma direção, apresentam suas diferenças. No primeiro caso, de separação, além do chamar para o diálogo os elementos externos e para além do poeta italiano, há a representação de uma pausa, um respiro na leitura de Testa, para então fazer essa conexão com Larkin e em seguida retornar à produção de Testa. A indicação ao externo é bem demarcada. Diferente de *Cairn*, que traz os poemas de Larkin na seção denominada “Album di Campaneo”, a qual conta com um poema do inglês abrindo e fechando a seção, e tendo entre eles os próprios poemas de Testa, colocando-os em um diálogo mais direto, sem pausa, sem respiro entre um poeta e outro. Ao retirar o ponto final dos poemas de Larkin, e iniciar os seus sem letra maiúscula,

deixando-os separados apenas pela parte em branco do papel, cria também uma certa continuação dessa conversa e desse fluxo, não mais interrompido pela mudança de seção.

Retornando ao primeiro poema de Larkin proposto por Testa, “Canzone dell’alba” / “Cantiga da alvorada”⁹², em *Pasqua di neve*, que dá o título à seção. Nela, encontra-se apenas o poema inglês, como assinalado anteriormente. “Aubade” no título original em inglês foi escrito em 1977 e publicado na *Times Literary Supplement*⁹³ em 23 de dezembro do mesmo ano, não tendo sido incorporado a nenhuma de suas coletâneas. Visto que na versão em italiano ocorrem algumas modificações da versão original, se faz importante observá-los paralelamente, com as devidas sinalizações nas mudanças ocorridas.

Canzone dell’alba ⁹⁴	Aubade
<p>Lavoro tutto il giorno e la sera provo ad ubriacarmi. Alle quattro mi sveglio e nel silenzio scrutto il buio. L’orlo delle tende si farà a suo tempo luminoso ma fino a quel momento vedo cosa strava là da sempre: la morte senza requie, ora d’un giorno più vicina che dissolve ogni pensiero se non quello del come e dove e quando mi toccherà morire. Una domanda che non porta a niente eppure la paura di morire, e d’esser morto riprende improvvisa a balenare come un lampo che acceca nel terrore.</p> <p>La mente va a zero nel bagliore. Non per il rimorso - il bene non fatto, l’amore non dato, il tempo malamente spreccato - non per l’infelicità (ci vuole una gran fatica, spesso inutile, perché chiarendosi una sola vita riesca a liberarsi degli errori commessi al suo principio) ma per l’assoluto eterno vuoto, per la certezza dell’annientamento verso cui tutti noi viaggiamo e dove saremo smarriti per sempre. Non essere qui e da nessun altra parte e presto. Nulla di più terribile, nulla di più vero.</p>	<p>I work all day, and get half-drunk at night. Waking at four to soundless dark, I stare. In time the curtain-edges will grow light. Till then I see what’s really always there: Unresting death, a whole day nearer now, Making all thought impossible but how And where and when I shall myself die. Arid interrogation: yet the dread Of dying, and being dead, Flashes afresh to hold and horrify.</p> <p>The mind blanks at the glare. Not in remorse —The good not done, the love not given, time Torn off unused—nor wretchedly because An only life can take so long to climb Clear of its wrong beginnings, and may never; But at the total emptiness for ever, The sure extinction that we travel to And shall be lost in always. Not to be here, Not to be anywhere, And soon; nothing more terrible, nothing more [true.</p> <p>This is a special way of being afraid No trick dispels. Religion used to try, That vast moth-eaten musical brocade Created to pretend we never die,</p>

⁹² Para uma discussão acerca do movimento de traduzir Enrico Testa para o português, pode-se verificar o texto de Patricia Peterle, “Uma experiência entre língua: traduzindo Enrico Testa”, *Revista Remate de Males*, São Paulo, v. 38, n.2, jul./dez. 2018.

⁹³ *Times Literary Supplement* (TLS) é uma revista londrina de crítica literária, publicada semanalmente em Londres e fundada em 1902.

⁹⁴ Nos anexos desta dissertação encontram-se as imagens dos poemas nas versões: em italiano e em português.

Nessun trucco o illusione può scacciare questa paura.
 C'hanno provato la religione,
 quell'enorme broccato musicale
 smangiato dalle tarme
 messo su per fingere che non moriremo mai,
 e tanti balordi ragionamenti
 del tipo "Nessun essere razionale
 può temere quello che non sentirà"
 senza accorgersi che è proprio questo
 che ci spaventa ogni giorno:
 niente da vedere o d'ascoltare
 e niente tatto gusto olfatto,
 niente con cui pensare, stringersi o amare
 - l'anestesia da cui nessuno fa ritorno.
 E così resta, proprio sull'orlo della visione,
 una piccola macchia sfocata,
 una sensazione di freddo ostinata
 che frena ogni slancio nell'indecisione
 La maggior parte delle cose può anche non capitare
 [mai:
 questa invece sì,
 e saperlo scatena un terrore
 che brucia come una fornace
 se ti lasci sorprendere solo, senza amici
 o senza qualcosa da bere.
 Il coraggio è per non spaventare gli altri,
 per proteggerli, se vuoi, nell'ombra leggera del bene.
 Ma non scampa nessuno dalla tomba
 mostrarsi d'animo forte.
 Piangere o resistere
 non fa diversa la morte.

A poco a poco la luce dell'alba prende forza
 e la stanza riacquista la sua forma,
 banale e disadorna come un guardaroba.
 Di quanto da sempre conosciamo
 si sa anche che non si può evitare.
 Eppure ci è impossibile accettare
 che tutto di noi andrà perduto.
 Intanto i telefoni appiattati
 negli uffici ancora chiusi
 si preparano a squillare
e l'incurante mondo
-questo garbuglio preso a nolo-
è pronto con uno scatto a rimettersi in cammino.

È d'argilla il cielo del mattino
-bianco e senza sole.
Il lavoro che ci è toccato in sorte, va comunque
[fatto.
I postini passano, come dottori, di casa in casa.
 (TESTA, 2016b, p. 106-8, grifo nostro)⁹⁵

And specious stuff that says *No rational being
 Can fear a thing it will not feel*, not seeing
 That this is what we fear—no sight, no sound,
 No touch or taste or smell, nothing to think with,
 Nothing to love or link with,
 The anaesthetic from which none come round.

And so it stays just on the edge of vision,
 A small unfocused blur, a standing chill
 That slows each impulse down to indecision.
 Most things may never happen: this one will,
 And realisation of it rages out
 In furnace-fear when we are caught without
 People or drink. Courage is no good:
 It means not scaring others. Being brave
 Lets no one off the grave.
 Death is no different whined at than withstood.

Slowly light strengthens, and the room takes
 [shape.
 It stands plain as a wardrobe, what we know,
 Have always known, know that we can't escape,
 Yet can't accept. One side will have to go.
 Meanwhile telephones crouch, getting ready to
 [ring
 In locked-up offices, and all the uncaring
Intricate rented world begins to rouse.
The sky is white as clay, with no sun.
Work has to be done.
Postmen like doctors go from house to house.

(LARKIN, 2012, p. 115-6, grifo nostro)

⁹⁵ Na tradução de Patricia Peterle: "Trabalho todo dia e à noite tento me embebedar. / Às quatro acordo e no silêncio escuto o breu. / A borda das cortinas far-se-á com o tempo luminosa / mas, até aquele momento, vejo o que lá estava desde sempre: / a morte sem trégua, agora um dia mais perto, / que dissolve qualquer pensamento menos o do / como e onde e quando me caberá morrer. / Uma pergunta que não leva a nada /



A palavra “aubade” significa tradicionalmente uma canção ou poema que recebe e celebra o amanhecer, ou ainda, um lamento pela partida daqueles a quem se ama, feita ao amanhecer. Em Larkin vê-se pelo segundo significado, o lamento à morte, à partida final. Relevante para esse poema é a figura da mãe, falecida em novembro de 1977, a quem o poeta dedicou tais versos (BURNETT, in LARKIN, 2012). É a partir da morte e da perda de alguém próximo que novamente se pensa sobre esse tema, inevitável a qualquer um, “Courage is no good: / it means not scaring others. Being brave / let’s no one off the grave.” (LARKIN, 2012, p. 115)⁹⁶. Ou seja, não importa como se vê essa morte, ela chegará. Diferente, talvez, da visão que foi apresentada até agora. O tema da morte aqui, assim como em Testa, reflete de que forma ela acompanha aqueles que permanecem vivos e como esses sobreviventes, através da morte do outro, pensam a sua própria – questão também recorrente em alguns escritos de Virginia Woolf.

Porém, o presente poema vai além, uma vez que reflete e apresenta o medo provocado pela morte que já chegou a um ente querido e que está por vir a este sobrevivente, “Unresting death, a whole day nearer now, / Making all thought impossible but now / and where and when I shall myself die. / Arid interrogation: yet the dread / of

contudo o medo de morrer e de ser morto, / volta repentino a lampear / como um raio que cega no terror. / A mente chega a zero no clarão. / Não pelo remorso - o bem não feito, / o amor não ofertado, o tempo mal desperdiçado - / não pela infelicidade (serve uma grande fadiga, / amiúde inútil, para que se aclarando uma só vida / consiga se livrar dos erros cometidos no seu início), / mas pelo absoluto eterno vazio, / pela certeza da aniquilação / para a qual todos viajamos / e onde estaremos perdidos para sempre. / Não estar aqui e em nenhuma outra parte e cedo. / Nada de mais terrível, nada de mais verídico. / Nenhum truque ou ilusão pode mandar embora esse medo. / Tentaram a religião, / o enorme brocado musical / carcomido pelas traças / criado para fingir que nunca iremos morrer, / e tantos superficiais pensamentos / do tipo “Nenhum ser racional / pode temer o que não sentirá” / sem se dar conta que é isso mesmo / que nos espanta a cada dia: / nada para ver ou escutar / e nada de tato paladar olfato, / nada com que pensar, se abraçar ou amar / - a anestesia da qual ninguém retorna. / E assim resta, exatamente na borda da visão, / uma pequena mancha desfocada, / uma sensação de frio obstinada / que freia qualquer impulso na indecisão. / A maior parte das coisas pode também nunca acontecer: / esta, ao contrário, sim / e sabê-lo provoca um terror / que queima como uma fornalha / se te deixas surpreender só, sem amigos / ou sem algo para beber. / A coragem é para não assustar os outros, / para protegê-los, se quiseres, na sombra leve do bem. / Mas não exime ninguém da sepultura / mostra-se com ânimo forte. / Chorar ou resistir / não torna diferente a morte. / Pouco a pouco, a luz da alvorada ganha força / e o quarto readquire sua forma, / banal e sem adornos como um armário. / Do que desde sempre conhecemos / se sabe que não se pode evitar. / Ainda assim nos é impossível aceitar / que tudo de nós será perdido. / Enquanto isso, os telefones absconsos / nos escritórios ainda fechados / se preparam para tocar / e o indiferente mundo / - esse turbilhão arrendado - / está logo pronto para repor o pé na estrada. / É argila o céu da manhã / - branco e sem sol. / O trabalho que nos é dado, mesmo assim, deve ser feito. / Os carteiros passam, como doutores, de casa em casa.” (TESTA, 2016b, p. 109-11)

⁹⁶ “A coragem não é boa: / significa não assustar aos outros. Ser corajoso / não livra ninguém da cova.”, tradução nossa.

dying, and being dead, / Flashes afresh to hold and horrify” (LARKIN, 2012, p. 115). O questionamento sobre a morte aparece com um adjetivo: “arid” / árido, ou seja, que seco, distante e sem retorno. Agora é possível fazer novamente um retorno ao primeiro capítulo desta dissertação, no momento em que falou-se sobre a inquietação da morte do outro não permitir respostas às perguntas feitas, uma vez que são também áridas e escapam, são questionamentos que “ruminosos” deixam marcas no sobrevivente que carrega consigo essas incessantes dúvidas sem respostas.

O poema em *Pasqua di neve* se torna significativo, dialogando diretamente com os versos de Testa, que nessa coletânea em específico tem a morte como um dos temas principais⁹⁷. Nota-se aqui, que, diferente dos traços vistos nos poemas de Testa, o poeta inglês conserva na tradução a letra maiúscula inicial e o ponto final, sendo neste primeiro momento um pouco mais conservador em alguns pontos do texto, particularidade esta que não se manterá até *Cairn*. A tradução feita pelo poeta genovês possui vinte versos a mais que o original de Larkin (50 versos). Não são todas as traduções que são novas em “conteúdo”, ou seja, a maioria é um verso do inglês que se transformou em três versos no italiano, por exemplo. Mas, ao final do poema, uma estrofe a mais é adicionada, os quatro últimos versos são separados de sua estrofe original, como assinalado em negrito no quadro acima, dando um destaque a mais para esse final que pode indicar que mesmo com a presença constante da morte na vida, o dia amanhece e as coisas continuam a acontecer, com esses fantasmas e incertezas se deve conviver, “Postmen like doctors go from house to house” (LARKIN, 2012, p. 115).

A morte para Larkin é um dos temas mais importantes a se pensar sobre a vida e por esse motivo está presente em suas obras com frequência, dialogando com os outros temas similares como a velhice, a passagem do tempo e as fases da vida. Nas palavras do próprio poeta,

To me, since death is the most important thing about life (because it puts an end to life and extinguishes further hope of restitution or recompense, as well as any more experience), so the expressions of death and the

⁹⁷ Um exemplo de poema com temática sobre a morte pode ser citado “vem me procurar a florista / cujo quiosque é perto do cemitério. / Estou jogando bola no largo / com os colegas do liceu. / Me diz que não consegue mais levantar, / que precisa da minha ajuda. / O despertar é uma passagem / de patos em fuga / do canal congelado / até o céu branco-cinza: / o arrepio da faca / que o enxerta no tempo / a gema do desalento” (TESTA, 2016, p. 93).

effects of death are the highest planes of literature [...] (LARKIN, 1952, *apud* BURNETT, 2012, p. 495)⁹⁸.

Neste trecho de uma carta de Larkin a Monica Jones, o poeta evidencia como essa temática não é apenas central para a sua escrita, mas para a literatura.

Importante observar que as escolhas de Testa recaem em sua maioria sobre os poemas de Larkin que tem como temática justamente a morte. O poema seguinte apresenta o mesmo tema, porém visto sob outro viés. A morte agora é de um animal, um porco-espinho. Intitulado em inglês de “The Mower”, publicado em 1979, na revista *Hull literary club magazine* da Universidade de Hull, o poema não foi publicado em livro. Em *Ablativo*, com o título de “La Falciatrice” / “A ceifadeira”, ele compõe a oitava seção que leva o mesmo nome do poema.

La falciatrice	The Mower
<p>La falciatrice si bloccò, due volte; in [ginocchio trovai un porcospino imprigionato tra le lame, ucciso. Era vissuto nell'erba alta del prato.</p> <p>L'avevo già visto e nutrito pure, una volta. Adesso avevo distrutto il suo mondo discreto. Senza rimedio. Seppellirlo non mi fu di [nessun aiuto:</p> <p>al mattino io mi risvegliai e lui no. Il primo giorno dopo una morte, la nuova [assenza resta sempre lì - uguale;</p> <p>dovremmo essere l'uno dell'altro attento e gentili anche, finché c'è un po' di tempo.</p> <p>(TESTA, 2014, p. 140)⁹⁹</p>	<p>The mower stalled, twice; kneeling, I found A hedgehog jammed up against the blades, Killed. It had been in the long grass.</p> <p>I had seen it before, and even fed it, once. Now I had mauled its unobtrusive world Unmendably. Burial was no help:</p> <p>Next morning I got up and it did not. The first day after a death, the new absence Is always the same; we should be careful</p> <p>Of each other, we should be kind While there is still time.</p> <p>(LARKIN, 2012, p. 118)</p>

⁹⁸ “Para mim, já que a morte é o aspecto mais importante sobre a vida (porque ela coloca um fim a vida e extingue futuras esperanças de restituições e recompensas, assim como qualquer outra experiência), então a expressão da morte e os efeitos da morte são os planos maiores da literatura [...]”, tradução nossa.

⁹⁹ Na tradução de Patricia Peterle, Andrea Santurbano e Silvana de Gaspari: “A ceifadeira parou, duas vezes; de joelhos encontrei / um porco-espinho preso entre as lâminas, / morto. Vivera na relva alta do campo. / Já o tinha visto e também alimentado, uma vez. / Agora destruí seu mundo recatado. / Sem remédio. Enterrá-lo não me foi de nenhuma ajuda: / de manhã eu acordei e ele não. / O primeiro dia após uma morte, a nova ausência / fica sempre ali - igual; / deveríamos ser uma ao outro atento / e também gentis, enquanto houver um pouco de tempo.” (TESTA, 2014, p. 141).

Uma curiosidade sobre o título deste poema: antes de ser publicada, a composição se chamava “The hedgehod”, porém, para homenagear Andrew Marvell e os seus poemas com temática e título que usam a palavra “Mower”, Larkin decidiu alterar o título de seu escrito. Marvell também foi traduzido por Testa. Dele, o italiano traduziu “The Garden” ou “Il Giardino”, texto inédito na Itália, e publicado na edição brasileira *Jardim de sarças*, pela 7Letras em 2019.

Ambos os poemas, “The Mower” e “La falciatrice”, possuem 11 versos, com poucas modificações entre eles (se comparado ao anterior “Canzone dell’alba”). As mudanças ocorrem principalmente nas duas últimas estrofes: a letra maiúscula do início do sétimo e do décimo verso somem, o nono verso se divide e “we should be careful” se junta a “of each other”. Ainda no nono verso, na versão em italiano, Testa dá ênfase à palavra “uguale”, colocando-a depois de um travessão. O destaque a essa palavra, considerando que se fala de uma morte, aponta para o vazio que ela pode causar, uma vez que tal ausência estará ali ainda no próximo dia. A presença da morte que aparece também em forma de vazio; a presença da ausência, está ali constantemente, como no poema “Canzone dell’alba”. A morte significativa aqui não é a de um ente querido, mas é a de uma figura simples, talvez até desimportante no dia-a-dia, a do ouriço, animal terreno, pequeno e que passa despercebido.

Nos versos tem-se a indicação para olhar àquilo que não se presta atenção normalmente, para o pequeno e insignificante que se encontra no cotidiano, movimento que ambos os poetas fazem e trazem para seus versos. É, para além da temática da morte, um pensar sobre o próprio fazer poético e para o que tanto Larkin quanto Testa voltam o seu olhar. Interessante notar que “La falciatrice” antecede a seção que se intitulará “Gramática” que cria uma ligação do poema de Larkin-Testa com o que vêm a seguir, versos que discutem precisamente tal ponto, de uma poesia que “vive no ablativo”, “que está com os nomes próprios”, com os ouriços.

Em *Cairn*, as escolhas de Testa pelos poemas de um Larkin mais maduro continuam, sendo os dois pertencentes às suas publicações póstumas. Ambos os textos se encontram na quarta seção, “Album di capaneo”, e aqui uma diferença se apresenta em comparação às duas obras anteriores: os poemas de Larkin estão mesclados aos de Testa, é uma divisão com poemas de ambos os poetas. A temática segue, como em “Canzone

dall'alba" e "La falciatrice", sobre a morte e as relações, porém há também um foco maior no corpóreo e nas suas sensações. O primeiro poema que abre a seção, como anteriormente mencionado, é de Larkin, "Fuori per un panino", apresentando em seus versos um espaço de incômodo.

<p>Fuori per un panino</p> <p>“Sabato mattina. Esco per un po’ di carne col corpo tutto dolorante piedi compresi. Degli imbecilli si salutano come automi mentre mi scontrano senza clemenza. È un inferno comprare qualcosa in Vico della Scemenza”</p> <p>(TESTA, 2018b, p. 45)¹⁰⁰</p>	<p>Bun’s Outing</p> <p>Saturday morning I go fot the meat, Body all aching Likewise the feet, Fools at my elbow Gormlessly greet, Shopping is hell In Stupidity Street.</p> <p>(LARKIN, 2012, p. 324)</p>
--	--

O poema começa com um dia e período bem determinado: sábado de manhã; assim como uma ação: comprar carne. O tom prosaico já se apresenta desde o início do poema, que descreve as sensações de dor e desconforto que o corpo sente quando está na “Rua da estupidez”. As pessoas, que batem seus cotovelos umas contra as outras, nesse andar caótico, são igualmente caracterizadas como imbecis, assim como o lugar se assemelha a um inferno. Aqui a simples tarefa diária de comprar carne se transforma em um incômodo, em um desprazer. O caos nas relações humanas e na convivência.

“Bun’s outing” apresenta 8 versos e uma única estrofe, diferente de “Fuori per un panino” com seus 11 versos. Há na tradução de Testa uma mudança na pontuação. Ao final dos versos que possuem vírgula, Testa trocou por um ponto final, como no primeiro verso, “Sabato mattina.”, mas retira o ponto final do último verso “in Vico della Scemenza”, dando ao texto uma característica sua própria, que é a de não finalizar um poema com o ponto final. A letra maiúscula no início de todos os versos é mantida somente naqueles que

¹⁰⁰ “Sábado de manhã, / saio para um pouco de carne / com o corpo todo dolorido / os pés também. / Os imbecis / se saúdam como autômatos / enquanto colidem comigo / sem clemência. / É um inferno comprar qualquer coisa na Rua da Estupidez”, tradução nossa.

seguem após o ponto final. A alteração na quantidade de versos acontece pela modificação que o poeta faz dos versos 5 ao 8, criando a mesma ideia e imagem: a de uma multidão que se choca ao caminhar. Ele utiliza outras palavras, não mais a imagem dos cotovelos que se batem, como fala Larkin, mas a de pessoas que se saúdam sem clemência.

O segundo poema de Larkin em *Cairn* finaliza a seção “Album di Campaneo” e retoma a temática da morte, dessa vez com a presença do corpóreo. “The way we live now” é de aproximadamente 1960, mas publicado póstumo. Larkin, em relação a este último poema, indica a maneira de lê-lo: em voz alta e com sotaque de alguém nativo do País de Gales, “Welsh”, dado esse que não está presente na tradução de Testa e que também não poderia estar, uma vez que na tradução para o italiano essa referência não faria mais nenhum sentido.

Oggi si vive così¹⁰¹

“Ho mollato una scorreggia sul viale e, schifata, una signora s’è voltata;
ho pisciato sul fuoco e mi sono tutto imbrattato di cenere;
sono stato mezz’ora con una putana e son venuto d’un botto
cosí da sborrare a cascata su un vecchio cappello trovato per strada.

Mi sono vomitato sulle scarpe nei cessi del “Fagiano”;
sono scivolato sul marciapiede crollando con le mani nel fango.
In queste mansioni, l’una dopo l’altra, sta oggi la vita **dolente**
Finché la morte non renda il nostro corpo ancor piú **perfetto e fetente**”

(TESTA, 2018b, p. 51)¹⁰²

The way we live now

(to be recited in a clear Welsh voice)

I let a fart in the street and a woman looked round;
I pissed on the fire, and got myself covered with ash;
I had half an hour with a whore and came out in a rash,
So I let my sperm fall in the brim of an old hat I found.

¹⁰¹ Para uma melhor leitura do poema, devido a sua formatação de longos versos, preferiu-se colocá-los um abaixo do outro ao invés de apresentá-los de forma paralela.

¹⁰² “Soltei um peido numa caminhada na avenida e, enojada, uma senhora se virou;/ Mijei no fogo e me sujei com cinzas; / Fiquei meia hora com uma puta e gozei de repente/ em cascata num chapéu velho encontrado na rua. / Vomitei nos sapatos nos banheiros do “Fagiano”; / Eu escorreguei na calçada caindo com as mãos na lama. / Nessas tarefas, uma após a outra, há hoje uma vida dolorosa / Até a morte tornar nosso corpo ainda mais perfeito e fedorento”, tradução nossa.

I vomited over my shoes in the bogs at the Pheasant;
I slipped in the road, and came down with my hand on some slime;
Life is performing these actions time after time
Till Death makes our body smell worse than it does at present.

(LARKIN, 2012, p. 327)

Em questões estruturais, são poucas as modificações apontadas por Testa a esse poema, que mantém seus 8 versos iniciais, divididos em duas estrofes. O que chama mais atenção nas alterações é novamente a ausência de ponto final no último verso, como o fez em “Fuori per un panino” e a retirada das letras maiúsculas no início dos versos, mantendo apenas as que começam uma nova estrofe. Além disso, nos dois últimos versos são adicionadas duas palavras que caracterizam vida e corpo, são elas “dolente” e “perfetto”.

O poema traz a ideia da passagem da vida, e dos seus estágios, como o corpo se comporta até a chegada da morte. A vida “dolente” com o passar do tempo deixa o corpo malcheiroso até que chegue ao seu pior odor: o da morte. Em Testa, esse corpo no estágio final, além de “fedente” é também “perfeito”, ou seja, a passagem da vida não é vista como negativa, mas como um curso que segue na sua ordem natural. O poema na primeira estrofe se constrói a partir das imagens das secreções corporais que indicam o mal cheiro que ele produz. O olhar do poeta não se volta para a beleza do corpo, mas para aquilo que dele é desprezado, do qual não se fala, como o vômito, a urina ou o esperma. São produções do corpo que se esconde, não se deseja ver, e que por consequência não estão tão presentes na poesia. Percebe-se aqui, o olhar para aquilo que faz parte do cotidiano, mas ao qual se fecham os olhos, tal como a morte do porco-espinho em “The Mower”.

Enrico Testa, a partir de Larkin, volta o seu olhar para temáticas que vão além do simples cotidiano, para elementos que nesse espaço corriqueiro normalmente não se prestaria atenção; coisas, muitas vezes, insignificantes. A morte igualmente acompanha esses poemas que o poeta genovês traduz do poeta britânico. Suas escolhas são direcionadas a um Larkin mais maduro e também com uma visão de mundo e relações sociais em que os fios que as costuram estão cedendo e necessitam ser remendados. O movimento que faz Testa de incorporar os poemas de Larkin em suas coletâneas corrobora

para a visão apresentada neste trabalho quanto a importância das relações para a sua poesia. São versos que mesmo sendo escritos por Testa, estão em constante contato com o fora, chamando por ele. E mesmo os poemas dos escritores dos quais Testa se apropria, pedem por um diálogo com os seus próprios versos, que a cada coletânea se tornam cada vez mais seus. É, portanto, uma relação de constante troca entre o dentro e o fora, se mantendo em uma ligação com o outro.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo das leituras e releituras feitas dos poemas de Enrico Testa, pude perceber cada vez mais como a questão da relação é central para entender seus textos poéticos. Entretanto, a centralidade da relação, caminha para além deles, pois se torna relevante para entender a própria figura do poeta e de suas escolhas, não apenas como escritor mas como crítico. O percurso de análise de seus textos me levou a diferentes trajetos: a cada poema lido, um novo texto era chamado para o diálogo, e as dobras não cessavam de acontecer, me permitindo o contato com temáticas diversas, ultrapassando, muitas vezes, aquelas tratadas nesta dissertação. Algumas dessas discussões levantadas, por questão de tempo e espaço, não puderam ser desenvolvidas, uma vez que um foco mais preciso era necessário para este trabalho. Contudo, são reflexões que podem ser futuramente retomadas, dentre as quais: a temática da viagem, do sonho e da natureza, e o quanto se aproximam da poesia de Testa.

O movimento de destrinchar e ler os poemas do escritor italiano, proporcionam ao leitor a possibilidade de ir para fora de seus versos e buscar e ler aqueles que estão ali referenciados, para então retornar aos seus poemas e fazer novas conexões. O leitor acaba por fazer também suas relações e conexões, construindo uma rede de diálogos também sua. É o caso, por exemplo, das menções à Virginia Woolf e à Philip Larkin, que convidam o pesquisador a conhecê-los pelo olhar de Testa, o que não impede que o leitor-pesquisador siga adiante e pesquise os autores aos quais o poeta genovês se refere.

A relação é, portanto, o núcleo central e a base para ler e, de certo modo, conhecer o poeta genovês. Assim como a personagem Clarissa Dalloway de Virginia Woolf, que só pode ser compreendida através das suas trocas com o outro e da sua relação com o fora, visto que é por esse contato que novas informações são dadas ao leitor, Testa se conhece também por seu contato com o fora, que não deixa de estar dentro. As relações humanas são o fio condutor de sua escrita, por meio da qual compartilha experiências com quem as lê. São vivências que estão para além do eu e conversam com múltiplas vozes. Sua poesia, como se pode perceber ao longo deste trabalho, tem como cenário o cotidiano, e nesse palco, está o homem e a vida do homem. São, portanto, versos que dialogam com as mais diversas pessoas, com experiências múltiplas. É uma linguagem que chama por uma

oralidade e uma simplicidade, sem, no entanto deixar de ser ao mesmo tempo complexa em sua construção, requerendo também uma demora em sua leitura e análise.

É por meio desta relação que outras temáticas circundantes se fazem presentes. A morte é talvez a sua principal, acompanhando o poeta desde a sua primeira coletânea, de 1988, ao aparecer logo nos primeiros versos e continuando até *Cairn*, sua obra mais recente. É uma morte que como a sombra acompanha o sobrevivente e se faz ser vista e lembrada através do espaço no qual se encontram os versos de Testa e pelos objetos presentes neste lugar que despertam memórias. É uma poesia que tenta costurar os fios que mantêm vivos e mortos conectados na tentativa de preservar essas memórias, em um diálogo constante também com o outro. Assim como a figura de Caronte, que liga dois mundos, a poesia de Testa é também esse meio entre o “eu” e o outro, entre aquilo que é meu (do poeta) e aquilo que é ou se torna nosso.

Da mesma forma, está o refletir sobre a linguagem e a escrita poética, buscando uma língua que distante de um narcisismo, coloca em diálogo o diferente, o corriqueiro, o comum. Procura então por uma poesia plurivocal e de copresenças, que se encontra em uma abertura ao fora, no limiar, na soleira, que pede por novas relações, conexões e conversas. Testa, herdeiro principalmente de Montale e Caproni, divide algumas de suas perspectivas e escolhas poéticas, mas dá um passo além, especialmente no que se refere à linguagem, uma vez que mesmo entendendo que a palavra não pode dar conta de tudo e nela não se pode confiar fielmente, ela é necessária e instrumento principal que mantém as relações humanas. E, essa busca pelo fora e pelo externo se corrobora nas constantes referências presentes nas coletâneas de Testa a outros poetas, escritores e culturas. Na leitura de seus poemas é comum deparar-se, por exemplo, com palavras de outros idiomas, com frases em espanhol, em inglês, em alemão e tantos outros. Fato esse que acontece desde *Le faticose attese* e permanece até sua última coletânea. São obras em que as leituras não cessam, uma vez que cada nova folheada pelos livros levam o leitor a outro escritor, outro tema. Além disso outro fato curioso, é que suas coletâneas possuem suas próprias notas de referência, fazendo assim um convite para conhecermos essas citações.

Assim como os textos poéticos, os ensaios de Testa se demonstraram dialogantes com as suas temáticas na poesia e corroboraram para uma discussão acerca do que foi tratado neste trabalho sobre a própria linguagem, a morte e a memória. Especialmente

alguns como *lo stile semplice* que traz uma definição dessa linguagem utilizada por Testa em seus versos, que buscam a medianidade no discurso e uma certa língua da oralidade.

Através das coletâneas de Testa, posso dizer ter ampliado minhas leituras e ter tido a oportunidade de conhecer muitos outros escritores não somente teóricos, mas também literários, uma vez que despertaram minha constante curiosidade ao serem mencionados pelo poeta. Esta pesquisa acabou sendo, portanto, muito além de conhecer melhor as obras de Enrico Testa, mas uma oportunidade de entender o contexto e as bases que o envolvem. Buscou-se com ela evidenciar alguns traços das obras do poeta italiano que se mostraram mais relevantes e em destaque nestas primeiras leituras. E espera-se, então, que com ela outros trabalhos sobre a relação, sobre a poesia italiana do século XX e XXI e sobre Enrico Testa possam ser estimuladas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AFFINATI, Eraldo. “Cairn”, lo sguardo e la forza lancinante dei versi di Enrico Testa. **RomaSette**, Roma, 26 mar. 2018. Disponível em: <https://www.romasette.it/cairn-lo-sguardo-e-la-forza-lancinante-dei-versi-di-enrico-testa/>. Acesso em: 08 fev. 2020.
- 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. Notas sobre o gesto. Tradução de Vinícius Nicastro Honesko. **Artefilosofia**, Ouro Preto, n. 4, p. 09-14, jan. 2008.
- AGAMBEN, Giorgio. “O que é o dispositivo?”. In: **O que é o contemporâneo? e outros ensaios**. Tradução de Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argo, 2009.
- AGAMBEN, Giorgio. **A potência do pensamento**: ensaios e conferência. Tradução de Antonio Guerreiro. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.
- AGAMBEN, Giorgio. **O fogo e o relato**: ensaios sobre criação, escrita, arte e livros. Tradução de Andrea Santurbano e Patricia Peterle. São Paulo: Boitempo, 2018.
- ANEDDA, Antonella. **Notti di pace Occidentale**. Roma: Donzelli Editore, 1999.
- ANTONAZZO, Lorenzo. «Segnavia e segnavita»: “Cairn” di Enrico Testa. **PENS: Poesia Contemporanea e Nuove Scritture**, Salento, 12 giu. 2018. Disponível em: <https://www.centropens.eu/archivio/item/156-segnavia-e-segnavita-cairn-di-enrico-testa>. Acesso em: 02 fev. 2020.
- ASOR ROSA, Alberto. Testa, il poeta che viaggia tra i frammenti dell’essere. **La Repubblica**, Roma, 15 ott. 2013. Disponível em: <https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2013/10/15/testa-il-poeta-che-viaggia-tra-frammenti.html>. Acesso em: 10 jan. 2020.
- BLANCHOT, Maurice. **O livro por vir**. Tradução de Leyla Perrone-Moysés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- BLANCHOT. **A parte do fogo**. Tradução de Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.
- BARTHES, Roland. **A aula**. Tradução e posfácio de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 2013.
- BENJAMIN, Walter. Escavando e recordando. In: BENJAMIN, Walter. **Rua de mão única**. Tradução de Rubens R. T. Filho e José Carlos M. Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1987. p. 239-240. (Obras Escolhidas, v. II).

BENJAMIN, Walter. Desempacotando minha biblioteca. In: BENJAMIN, Walter. **Rua de mão única**. Tradução de Rubens R. T. Filho e José Carlos M. Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1987. (Obras Escolhidas, v. II).

BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Organizado por Willi Bolle com colaboração de Olgária Chain Féres Matos. Tradução do alemão Irene Aron; tradução do francês Leonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial, 2007.

BENJAMIN, Walter. **A tarefa do tradutor, de Walter Benjamin**: quatro traduções para o português. Organizado por Lucia Castello Branco. Traduções de Fernando Camacho, Karlheinz Barck, Susana Kampff Lages e João Barrento. Belo Horizonte: Fale/UFMG, 2008.

BERARDINELLI, Alfonso. **Da poesia à prosa**. Tradução de Maurício Santana Dias. Organização e prefácio de Maria Betânia Amoroso. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

CADIOLI, Alberto; VIGINI, Giuliano. **Storia dell'editoria italiana**. Milano: Editrice bibliografica, 2004.

CAPRONI, Giorgio. **A coisa perdida**: Agamben comenta Caproni. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini. Florianópolis: Editora da UFSC, 2011.

CAPRONI, Giorgio. **A porta morgana. Ensaio sobre poesia e tradução**. Prefácio de Enrico Testa. Organização, tradução e introdução de Patricia Peterle. São Paulo: Rafael Copetti Editor, 2017.

CAVALLI, Patrizia. **Poesie**. Torino: Einaudi, 1992.

CORTELLESSA, Andrea. **La fisica del senso**. Roma: Fazi editore, 2006.

DERRIDA, Jacques. Che cos'è la poesia. Tradução de Tatiana Rios e Marcos Sciscar. **Revista Inimigo Rumor**, n. 10, maio de 2001.

ESPOSITO, Roberto. **Unfinished Italy**: paradigmas para um novo pensamento. Tradução de Patricia Peterle e Andrea Santurbano. São Paulo: Rafael Copetti Editor, 2019.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Lembrar, escrever, esquecer**. São Paulo: Editora 34, 2006.

GIUDICI, Giovanni. Versi in controtempo. **L'Unità**, Roma, 1994, p. 8, 12 Settembre 1994.

GIUDICI, Giovanni. Testa: rime alla deriva. **Corriere della sera**, Milão, 2001, p.33.

INGELBIEN, Raphael. **From Hardy to Yeats? Larkin's poetry of ageing**. Oxford: Oxford University Press, 2003.

LA PENNA, Daniela; CASELLI, Daniela. **Twentieth-Century Poetic Translation: Literary Cultures in Italian and English**. Londres: Continuum, 2008.

LARKIN, Philip. **Finestre Alte**. Tradução e prefazione da Enrico Testa. Torino: Giulio Einaudi Editore, 2002, p. V-VI.

LARKIN, Philip. **The complete poems**. Organizado por Archie Burnett. Nova York: Farrar, Straus and Giroux, 2012.

MONTALE, Eugenio. È ancora possibile la poesia. **The Nobel Prize**, 12 dec. 1975. Disponível em: <https://www.nobelprize.org/prizes/literature/1975/montale/25109-eugenio-montale-nobel-lecture-1975/>. Acesso em: 15 out. 2019.

MONTALE, Eugenio. Recensione a Trucioli [<L’Azione>, 16 novembre 1920], riprodotta col titolo Fedeltà a Sbarbaro. In: SBARBARO, C. **Poesia e prosa**. Milão: Mondadori, 1979, p. XI.

MONTALE, Eugenio. **L’opera in versi**. A cura di Rosanna Bettarini e Gianfranco Contini. Torino: Einaudi, 1980.

MONTALE, Eugenio. **Tutte le poesie**. A cura di Giorgio Zampa. Milano: Mondadori, 1984.

MONTALE, Eugenio. **Ossos de Sépia**. Tradução, prefácio e notas de Renato Xavier. Coleção Prêmio Nobel. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

MONTALE, Eugenio. **Ossi di seppia**. Milano: Mondadori, 2014.

NANCY, Jean-Luc. Fazer, a poesia. In: **Demanda: literatura e filosofia**. Organização de Ginette Michaud, tradução de João Camillo Penna, Eclair Antonio Almeida Filho, Dirlenvalder do Nascimento Loyolla. Florianópolis: EdUFSC; Chapecó: Argos, 2016.

OTT, Christine; FRASCA, Damiano; LUDERSSSEN, Caroline. **Costruzioni e decostruzioni dell’io nella poesia italiana da Soffici**. Firenze: Franco Cesati Editore, 2015.

PASCOLI, Giovanni. **Canti di Castelvecchio**. Milano: Rizzoli, 1983.

PETERLE, Patricia. “Potenza e sopravvivenza: Bartleby e Baratto”. **Revista Krypton**. Roma: Roma Tre-press, Ano 1, n.2, p. 91-98, 2013.

PETERLE, Patricia. Em diálogo com Enrico Testa: uma poesia da atenção. **Manuscrita**, n. 28, 2015, p. 14-25.

PETERLE, Patricia. “As nossas humildes coisas”: *Ablativo* de Enrico Testa. **Revista Sibila**, Ano 20, 2015. Disponível em: <https://sibila.com.br/novos-e-criticos/as-nossas-humildes-coisas-ablativo-de-enrico-testa/11618>. Acesso em: 26 fev. 2020.

PETERLE, Patricia; SANTI, Elena. **Vozes: cinco décadas de poesia italiana**. Rio de Janeiro: Comunità, 2017.

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

PETERLE, Patricia. Uma experiência entre línguas: traduzindo Enrico Testa. **Remate Males**, v. 38, n. 2, 2018, p. 763-790.

PETERLE, Patricia. Enrico Testa, fuori da ogni dove. **Revista Alfabet**, Milano, 8 jul. 2018. Disponível em: <https://www.alfabet2.it/2018/07/08/enrico-testa-fuori-da-ogni-dove/>. Acesso em: 15 fev. 2020.

PINEZI, Gabriel; DANTAS, Marta. Experiência literária e morte em Blanchot: teoria do gênio como ontologia da linguagem. **Lêtronica**, Porto Alegre, v. 6, n. 2, p. 716-734, jul./dez., 2013.

PISTOLETTO, Michelangelo. **Venere degli stracci**. Disponível em: <https://www.castellodirivoli.org/opera/venere-degli-stracci/>. Acesso em: 10 nov. 2019.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**. Tradução de Mônica Costa Netto. São Paulo: Editora 34, 2009.

SILVA, Tiago Rafael da. A morte em Emmanuel Lévinas. Blog Emporium, Mariana, 17 set. 2017. Disponível em: <http://famariana.edu.br/blog/2017/09/17/a-morte-em-emmanuel-levinas/>. Acesso em: 11 jan. 2020.

SOCCIO, Anna Enrichetta. **Philip Larkin Immaginazione poetica e percorsi del quotidiano**. Roma: Carocci editore, 2008.

STEINER, George. **Gramáticas da criação**. Tradução de Sérgio Alcides. São Paulo: Globo, 2005.

STROPPIA, Sabrina (a cura di). **La poesia italiana degli anni Ottanta: Esordi e conferme**. Torino: Pensa Multimedia, 2016.

SZYMBORSKA, Wisława. **[poemas]**. Tradução de Regina Przybycien. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

SZYMBORSKA, Wisława. **[Um amor feliz]**. Tradução de Regina Przybycien. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

SZYMBORSKA, Wisława. **Instantes**. Tradução de Elzbieta Milewska e Sérgio Neves. Disponível em: <http://feldecao.blogspot.com/2015/06/tudo-tudo-palavra-atrevida-e-enfunada.html>. Acesso em: 01 set. 2019.

SZYMBORSKA, Wisława. **Wszystko**. Disponível em: <https://literatura.wywrota.pl/wiersz-klasyka/40590-wislawa-szymborska-wszystko.html>. Acesso em: 19 out. 2019.

TENORIO FILHO, Raphael Douglas Monteiro. **A finiturse em Emmanuel Lévinas. A morte como eperiência inexperienciável da alteridade**. 2011. 160 f. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2011.

TESTA, Enrico. **Le faticose attese**. Genova: Editora San Marco dei Giustiniani, 1988.

TESTA, Enrico. **In controtempo**. Torino: Einaudi, 1994.

TESTA, Enrico. **Per interposta persona, Lingua e poesia nel secondo novecento**. Roma: Bulzoni, 1999.

TESTA, Enrico. **La sostituzione**. Torino: Einaudi, 2001.

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

TESTA, Enrico. **Lo stile semplice. Discorso e romanzo**. Torino: Einaudi, 1997.

TESTA, Enrico. **Montale**. Torino: Einaudi, 2000.

TESTA, Enrico. **Ablativo**. Tradução de Patricia Peterle, Silvana De Gasperi e Andrea Santurbano. São Paulo: Rafael Copetti Editor, 2014.

TESTA, Enrico. **Cinzas do século XX: três lições sobre a poesia italiana**. Organizado por Patricia Peterle e Silvana de Gaspari. Rio de Janeiro: 7Letras, 2016a.

TESTA, Enrico. **Páscoa de neve**. Posfácio e tradução de Patricia Peterle. São Paulo: Rafael Copetti Editor, 2016b.

TESTA, Enrico. “Vozes trazidas por alguma coisa”: a solidão da linguagem. In: PETERLE, Patricia; SANTURBANO, Andrea (Org.). **Resíduos do humano**. São Paulo: Rafael Copetti Editor, 2018a.

TESTA, Enrico. **Cairn**. Torino: Giulio Einaudi Editore, 2018b.

TESTA, Enrico. **Heróis e figurantes: o personagem no romance**. Tradução de Patricia Peterle. Florianópolis: Rafael Copetti Editor, 2019a.

TESTA, Enrico. **Jardim de sarças**. Tradução de Patricia Peterle, Andrea Santurbano e Luiza Faccio. Rio de Janeiro: 7Letras editora, 2019b.

TESTA, Enrico. “Qui sta il punto! Anzi due...” esempi di testualità letteraria. In: **Punteggiatura, sintassi, testualità nella varietà dei testi italiani contemporanei**. Firenze: Franco Cesati Editore, 2019c.

TESTA, Enrico. **Fabio Pusterla & Enrico Testa - ChiassoLetteraria 2019**. 2019d. (1h10m42s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Wk6W5uiBm1E>. Acesso em: 19 out. 2019.

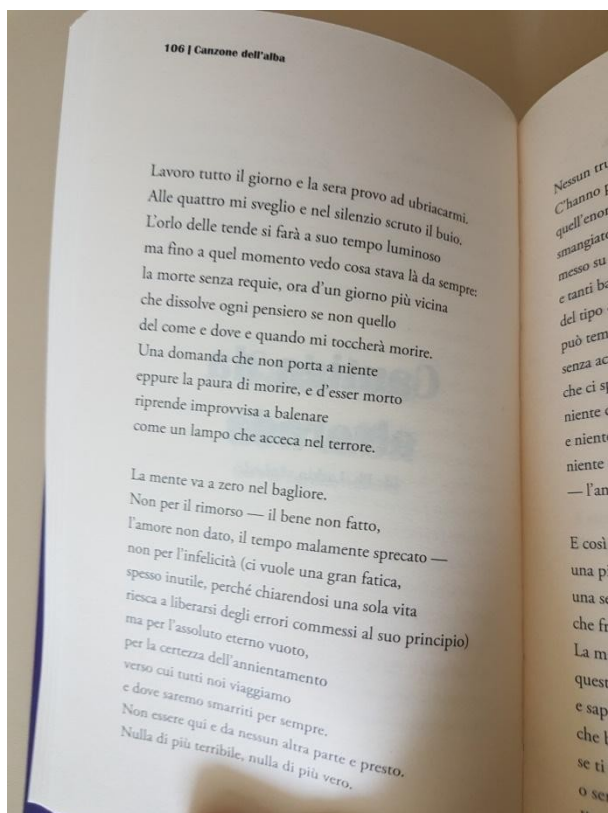
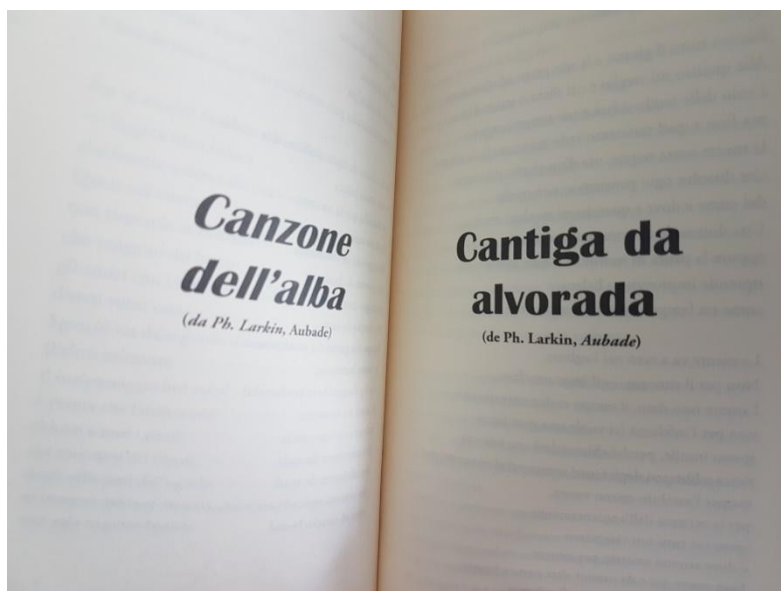
TRECCANI. Disponível em: <http://www.treccani.it/vocabolario/ghigno/>. Acesso em: 28 jan. 2020.

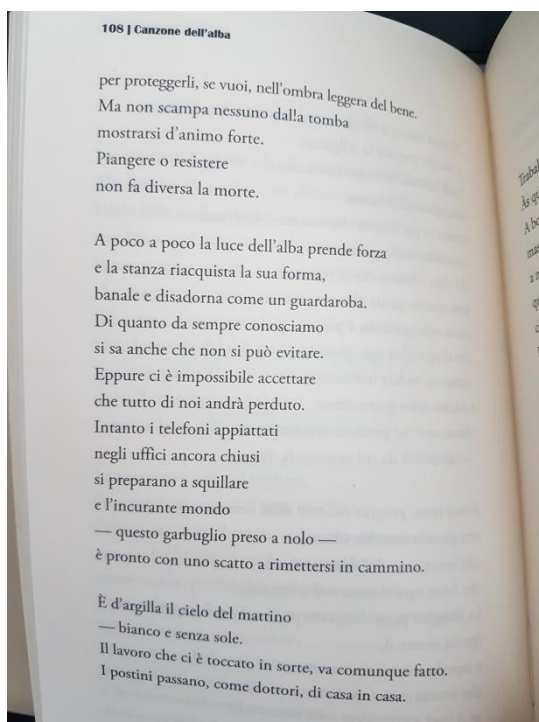
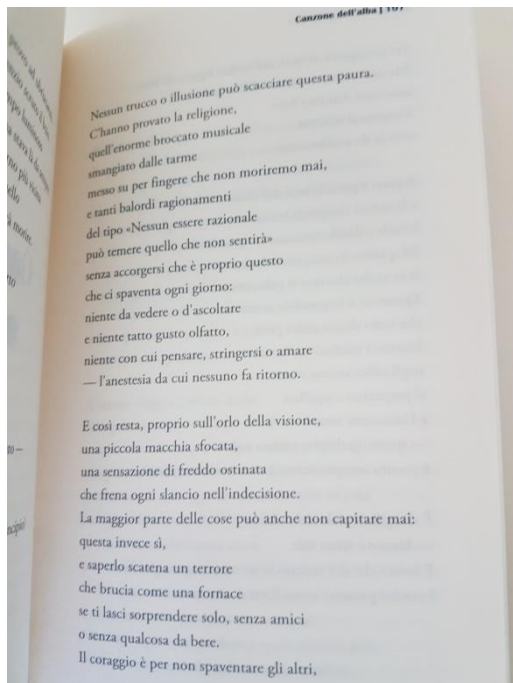
WOOLF, Virginia. **Mrs. Dalloway**. Tradução de Claudio Alves Marcondes. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2017.

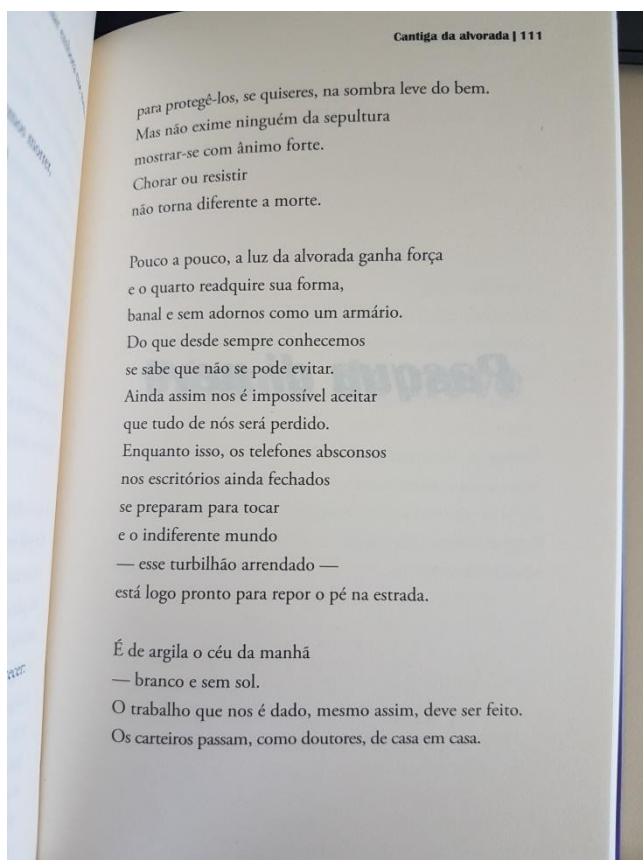
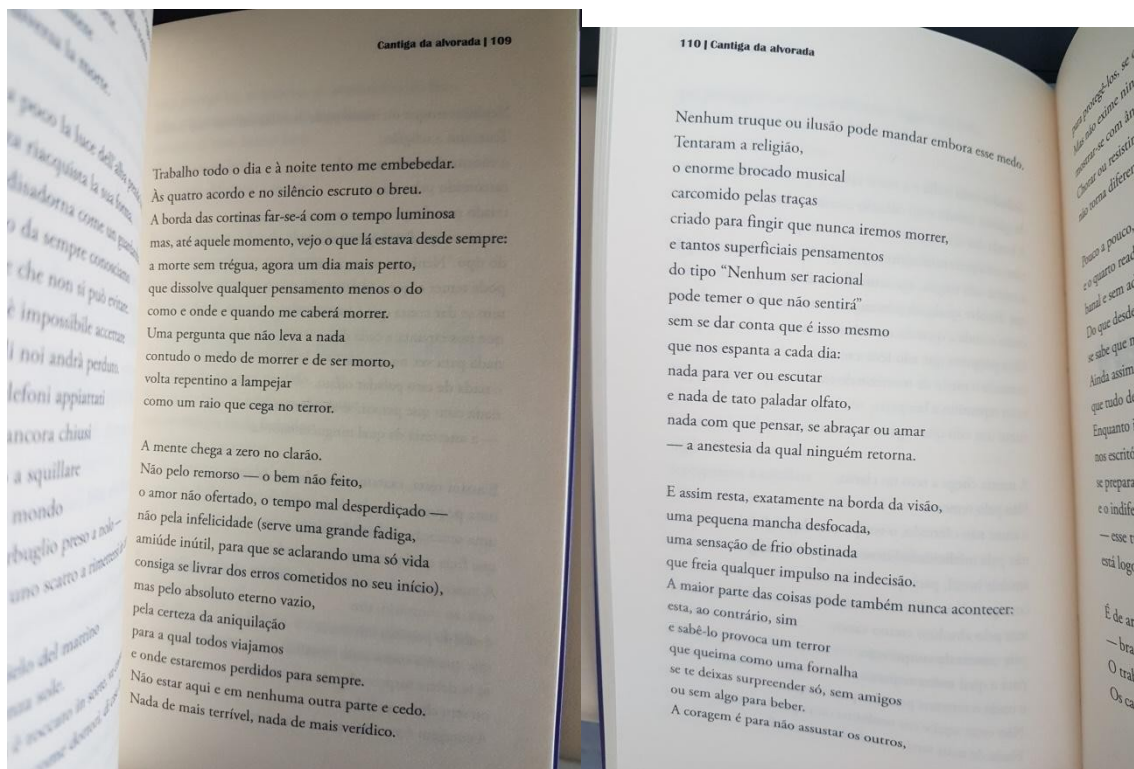
ZUBLENA, Paolo. Il domestico che atterrisce: la tematizzazione del quotidiano nella poesia di oggi. In: **Parola Plurale**. Organizado por G. Alfano, A. Baldacci, C. B. Minciacchi, A. Cortellessa, M. Manganelli, R. Scarpa, F. Zinelli e P. Zublena. Roma: Luca Sossella, 2005.

ANEXO A - Imagens da edição bilingue *Pasqua di neve / Páscoa de neve*

Imagens de *Páscoa de neve*, seção ‘Canzone dell’alba’, edição brasileira, 2016, Rafael Copetti Editor.

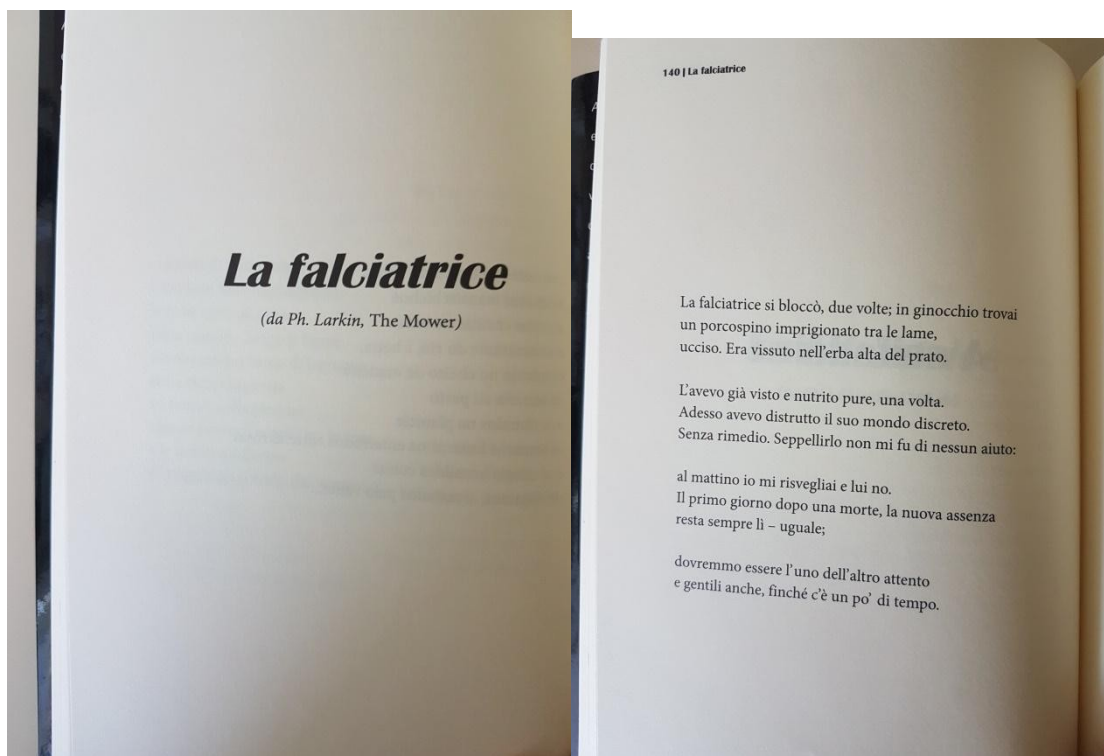






ANEXO B – Imagens da edição bilingue *Ablativo* (2014)

Imagens de *Ablativo*, seção ‘La falciatrice’, edição brasileira, 2014, Rafael Copetti Editor.



A ceifadeira parou, duas vezes; de joelhos encontrei
um porco-espinho preso entre as lâminas,
morto. Vivera na relva alta do campo.

Já o tinha visto e também alimentado, uma vez.
Agora destruí seu mundo recatado.
Sem remédio. Enterrá-lo não me foi de nenhuma ajuda:

de manhã eu acordei e ele não.
O primeiro dia após uma morte, a nova ausência
fica sempre ali – igual;

deveríamos ser um ao outro atento
e também gentis, enquanto houver um pouco de tempo.