



Leopardi

O pensamento em poesia





Antonio Prete

Leopardi

O pensamento em poesia

Tradução

Adriana Aikawa da Silveira Andrade
Andréia Guerini

RAFAEL COPETTI
·EDITOR·



© 2016 Rafael Zamperetti Copetti Editor Ltda.

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

Conselho editorial

Andrea Santurbano [UFSC]; Andréia Guerini [UFSC]; Annateresa Fabris [ECA/USP]; Aurora Bernardini [USP]; Dirce Waltrick do Amarante [UFSC]; Flávia Tronca [ARTISTA PLÁSTICA]; Giorgio De Marchis [UNIVERSITÀ DEGLI STUDI ROMA TRE]; Lucia Sá [UNIVERSITY OF MANCHESTER]; Luciene Lehmkuhl [UFU]; Mamede Mustafa Jarouche [USP]; Marcos Tognon [UNICAMP]; Maria Lucia de Barros Camargo [UFSC]; Mariarosaria Fabris [USP]; Paulo Knauss [UFF]; Pedro Heliodoro Tavares [USP]; Rita Marnoto [UNIVERSIDADE DE COIMBRA]; Sandra Bagno [UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PADOVA]; Tania Regina de Luca [UNESP/ASSIS]

Editor *Rafael Zamperetti Copetti*

Coordenador editorial *Luciano Pereira Alves*

Assistente editorial *Vitor Livramento*

Capa e projeto gráfico *SGuerra Design*

Tradução *Adriana Aikawa da Silveira Andrade e Andréia Guerini*

Tradução dos trechos em alemão *Berthold Zilly*

Tradução dos trechos em francês *Marie-Hélène C. Torres*

Tradução dos trechos em grego e latim *Fernando Coelho*

Preparação *Gisele Gonçalves*

Revisão de provas *Rafael Zamperetti Copetti e Andréia Guerini*

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

(Laura Emilia da Silva Siqueira CRB 8-8127)

Leopardi. O pensamento em poesia / organização de Antonio Prete ; tradução de Adriana Aikawa da Silveira Andrade e Andréia Guerini. — São Paulo: Rafael Copetti Editor, 2016.

ISBN 978-85-67569-13-0

1. Literatura italiana. 2. Poesia italiana 3. Crítica Literária
4. Leopardi, Giacomo I. Prete, Antonio. II. Andrade, Adriana Aikawa da Silveira. III. Guerini, Andréia

CDU 82.09CDD 809

Índices para catálogo sistemático

1. Literatura italiana: Poesia italiana 2. Literatura italiana: Crítica literária 809

2016 | 1ª Edição Brasileira Rafael Copetti Editor

Todos os direitos reservados para todos os países à

RAFAEL ZAMPERETTI COPETTI EDITOR LTDA.

Caixa Postal 31202

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

Tel. 11 | 2334.4367

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

Foi feito Depósito Legal.

Impresso no Brasil | Printed in Brazil



Sumário

A gênese do livro: nota à edição brasileira	1
O deserto e a flor. Para uma introdução	3
Uma antropologia poética	10
Finitude e infinito	21
O irreversível, a melancolia	21
Morfologia das aparências: a recordação, o indefinido	24
Tempo fugidio, tempo estelar	27
Dizer o infinito	32
Ainda sobre “O infinito”: o último verso	38
Da natureza, por fragmentos	44
Sobre o amor	70
Estudo de uma paixão	70
Como dizer o amor?	76
A proximidade do ausente: “À sua dama” e “A une passante”	85



A forma do <i>essai</i> e os modos do prelúdio. Sobre a escrita do <i>Zibaldone</i>	93
Um desejo ilimitado	102
Uma recordação, uma repetição	121
Pensar poeticamente	131
Por uma física da arte	146
 O pensamento da poesia no <i>Zibaldone</i>	 154



A gênese do livro: nota à edição brasileira

O conjunto de ensaios reunidos neste livro foi pensado e organizado para esta edição brasileira. A ideia, discutida com Andréia Guerini, é propor ao público de língua portuguesa algumas etapas do caminho que por muitos anos percorri através da obra de Leopardi, segundo uma perspectiva exegética que procurou ver na mesma esfera de tensão inventiva e reflexiva o verso e a busca filosófica, o canto e a narração teórica. Por isso, a ordem da exposição aqui não coincide com a ordem temporal da escrita dos ensaios individuais, mas propõe um percurso de um livro novo, quase um compêndio pensado a partir do meu itinerário de escrita ensaística sobre Leopardi. A divisão das partes deveria, neste propósito, compor um estudo que transcorre toda a obra leopardiana, privilegiando a estreita relação entre pensamento e poesia. A introdução — “O deserto e a flor” — foi escrita especificamente para este volume. “Uma antropologia poética” é a palestra de abertura que proferi no congresso leopardiano de Recanati em 2008, que tinha como tema *La prospettiva antropologica nel pensiero e nella poesia di Giacomo Leopardi* [A perspectiva antropológica no pensamento e na poesia



Antonio Prete

de Giacomo Leopardi]. “Finitude e infinito” é um capítulo do livro *Finitudine e infinito* (Feltrinelli, Milão, 1998) que, por sua vez, retoma e amplia precedentes palestras sobre o tema do “Infinito”, em Leopardi, a partir das páginas dedicadas ao idílio no meu primeiro livro leopardiano, *Il pensiero poetante* [O pensamento poetante] (Feltrinelli, Milão, 1980 e edições sucessivas). “Da natureza, por fragmentos” e “Sobre o amor” são também capítulos do volume citado *Finitudine e infinito*. “A forma do ‘essai’ e os modos do prelúdio. Sobre a escrita do *Zibaldone*” é uma palestra proferida no congresso leopardiano de Recanati de 1998 dedicado ao *Zibaldone*, e depois presente no livro *Il deserto e il fiore* [O deserto e a flor] (Donzelli, Roma, 2004). “Um desejo ilimitado”, “Uma recordação”, “Uma repetição” e “Pensar poeticamente” correspondem a diferentes capítulos de *Pensiero poetante*. “Pensar poeticamente” em italiano é *Pensiero poetante e poesia pensante*. “Por uma física da arte” é o prefácio a um dos volumes da edição temática do *Zibaldone* (*Teorica delle arti, lettere, ecc. Parte speculativa*, organizada por Fabiana Cacciapuoti, prefácio de Antonio Prete, Donzelli, Roma, 2000). “O pensamento da poesia no *Zibaldone*” é o texto de uma conferência leopardiana proferida em francês, em março de 2006, no Collège de France, quando eu estava naquela instituição como professor visitante.



O deserto e a flor. Para uma introdução

No coração do trágico, a asa da leveza. A sombra de um sorriso na boca do desespero. Levar essa leveza e esse sorriso a um verso, às palavras de um verso curvadas sobre o enigma da existência: eis a aventura do pensamento de Leopardi. Um pensamento que, ao conhecer a finitude, percebe, irredimível, o espinho do desejo. Na consciência da mortalidade, percebe a paixão pelo ser vivo e por tudo aquilo que o limite exclui, e que o tempo fugidio transforma em uma aparência distante.

O exercício incansável da filologia, a paixão pelas mitografias e pelas escritas morais e poéticas do classicismo. O questionamento assíduo, implacável, sobre a própria época, sobre o trágico da própria época. As paradas fatigantes e encantadas na terra da poesia, nos furores e rigores da sua língua. A reflexão constante sobre a existência do indivíduo, sobre a sua singularidade dolente perdida em uma cosmologia abissal, em uma cosmologia cujo ritmo mais próximo, mas audível, é o desvanecer da história, das coisas, da natureza em si...

A aventura filosófica e poética de Leopardi não pode ser circuns-crita somente ao território da experiência literária: é um universo



— de pensamentos e ritmos, de imagens e interrogações, de aprofundamentos e iluminações — que passa pelos gêneros literários e anula e ultrapassa os gêneros; faz-se *escrita*, mas propõe perguntas que vão além da escrita e são o foco da vida; faz-se *verso* doce e memorativo, mas para mostrar o abismo da poesia naquela região arriscada em que a consciência confina com o nada, e a música da palavra é arrastada pelo trágico do desaparecimento.

Leopardi é a experiência de um severo desencanto diante da pretensão de conhecer a filosofia, e, ao mesmo tempo, é a travessia incessante do pensamento, livre e arriscada, entre alturas e depressões, entre saberes e silêncios. Uma travessia que atinge o ponto extremo em que o pensamento olha para si mesmo como pensamento, vê o próprio limite e o próprio vazio, percebe a própria impotência para dizer o infinito. Mas avista, naquele mesmo instante, uma canoa capaz de recolher e proteger do azar essa aventura extrema. Essa canoa que surge no naufrágio do pensamento — no naufrágio da língua poética em si — é o corpo: “E o naufragar me é doce neste mar”.¹ Um *sentimento* do corpo que é apenas reconhecimento de um ritmo do ser vivo, talvez de acordo com o ritmo do universo. O resto que sobrevive ao naufrágio do pensamento, o “me é doce” do último verso de “O infinito”², é figuração da poesia em si. O mar que fecha o verso — ou que o abre em direção ao ilimitado silêncio — pertence à ordem da figuralidade, da visibilidade: não se pode dizer o infinito senão por aproximação. A única relação possível com o infinito é a que passa através de sua figuralidade sensível, não através do seu conhecimento. Porque do infinito, assim como do nada, não há conhecimento: o infinito e o nada, equivalentes entre si, estão além do conhecimento. Por isso o mar como figura próxima, a única que

¹ Versos de “O infinito”, in *Appunti Leopardiani*, trad. Mauricio Santana Dias, 1, 2011, disponível em <http://www.appuntileopardiani.cce.ufsc.br/editiono12011/traducoes/infinito.php>, último acesso em ago./2014.

² Em português há muitas traduções desse poema. Algumas delas estão recolhidas em Marco Lucchesi (org.), *Leopardi: poesia e prosa*, Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1996.



pode dizer o infinito. E mesmo assim, com essa palavra que sigila o idílio juvenil, a experiência do infinito permanece na linguagem. É, ainda, um verso. É este, portanto, o modo de conhecer peculiar do pensamento leopardiano, que é sempre um *pensamento poetante*: impelir o conhecimento, as formas do conhecimento em direção ao extremo das suas possibilidades, em direção à experiência do excesso e do limite e, ao mesmo tempo, perceber que a linguagem é a condição — pobre e ao mesmo tempo ofuscante — na qual permanecemos. Quase como se observássemos, desta margem chamada vida — deste “ponto acre/que de vida ganhou nome” — o nada, suas sombras que nos tocam e assediam. A linguagem e o nada: é este o grande enfrentamento da dramaturgia leopardiana. Uma dramaturgia que representa a arriscada coexistência: do trágico e do sorriso, da finitude e do infinito. O ser vivo está no centro da reflexão leopardiana. Porque tudo é palavra de uma *physis* que é sofrimento e participação da criatura na existência universal.

Leopardi nunca afastou seu olhar da *singularidade* do ser vivo, homem ou animal, coisa sensível ou insensível. E é essa singularidade que se confronta com a história como história da finitude, da *vanitas* [vaidade], da queda de mundos, culturas e épocas. Mas se confronta também com a *abstração*, inerente ao processo civilizatório e que se mostra como violência: páginas duríssimas do *Zibaldone di pensieri* [Zibaldone de pensamentos] percorrem este caminho da nossa civilização, que progressivamente *espiritualizou* “as coisas humanas e o homem”, descorporificando os sentidos, abstraindo-os da singularidade do indivíduo vivente (o efeito específico e desvairado dessa abstração do corpo do indivíduo é a guerra, a qual, em uma progressão de barbárie e cegueira, confirma o esquecimento da fisicalidade concreta, pulsante, desejante, visível do indivíduo).

O *tempo* circunda o questionamento leopardiano. O tempo que devora a existência, que vira cinza, que sempre *já passou*. O tempo *irreversível*. Mesmo assim, a poesia encena uma luta com essa irreversibilidade. Na língua da poesia esse tempo concluído, consumido, que não existe mais, volta como ritmo, torna-se uma aparência



do que não existe mais e que, entretanto, ganha uma voz, uma representação com todo o temor e o fascínio da distância. Uma representação que, trazida pela onda da recordação, está recoberta por sua *não vida* e ainda assim está perto de nós, mais íntima do que quando era viva. Essa imagem perdida volta a respirar: é um verso, o encanto e a música de um verso, que não cancela o trágico do irreversível, mas o suspende e permite a conversa. Uma doce conversa com as aparências de um tempo irreversível são os cantos leopardianos. Uma ilusão, uma ficção, é claro. Mas talvez a ilusão seja a única vida que ainda pode nos pertencer na não vida: fogo nas cinzas, lufada de vento no deserto dos sentidos. A lua se põe e, ao desaparecer, afundam todas as formas *visíveis* e os pensamentos; afunda o som da vida em si. Mas o pôr da lua manda um último raio. Um raio que é um verso. O canto “O pôr da lua”³ é o adeus de Leopardi, seu último canto. Um adeus que acolhe a vida no declínio da vida: mostra novamente, ao apagar do desejo, o espinho do desejo transformado em um verso. O canto une a palavra e a dor, o trágico e a música. Talvez seja essa a única razão da poesia. No último canto escrito em Nápoles, “A giesta ou a flor do deserto”⁴, outra representação da poesia, a flor da giesta também evoca a “luz” nas trevas que os homens preferiram como sua civilização, mostra a consciência da morte, mas faz da fragilidade uma língua, do perfume um consolo. Mostra o deserto que é a Terra, mas sabe que, sobre o deserto, globos em chamas e galáxias sem confins fazem da Terra um grão de areia perdido na cosmologia ilimitada. A flor de giesta vive no deserto que se formou da lava vulcânica, e do deserto colhe a luz e os silêncios. Aliás, com o seu dulcíssimo perfume, “o deserto consola”. A existência de cada ser vivo está nessa flor: em sua fragilidade, em sua solidão absoluta. Semelhante à giesta de Leopardi será a flor de

³ Marco Lucchesi (org.), *Leopardi: poesia e prosa*, trad. Ivan Junqueira, Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1996, pp. 286-287.

⁴ *Idem*, trad. Affonso Félix de Sousa, Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1996, pp. 288-295.



um outro poeta, um poeta que viveu o trágico do século xx: Paul Celan. Sua flor se chamará *die Niemandrose*, rosadenada.

A poesia de Leopardi deu ao florescer a breve, dulcíssima expansão de um perfume e a sabedoria de quem não ignora o horizonte da morte, nem o ofusca com enganáveis sonhos de poder.

A experiência poética, para Leopardi, é atravessada por um último questionamento, por uma teoria que a filosofia frequentemente evitou, disciplinando-a na lógica da não contradição, na região do conhecimento possível, da paixão governável, do método certo. E, por outro lado, a experiência filosófica é balançada pelo vento da poesia, de modo que, nos momentos altos, o poeta e o filósofo estão próximos, ou são a mesma pessoa, ou têm o mesmo olhar: um olhar que sabe explorar e conhecer “o íntimo e o inteiro das coisas”. Leopardi chama essa postura de “ultrafilosofia”: o ponto de máxima proximidade entre filosofia e poesia, diríamos.

O *pensamento poetante* não é só uma modalidade de conhecimento, é também um modo de ser da escrita: jamais congelada pelo encanto da forma e jamais tomada pela pura necessidade discursiva. Propensa, sempre, a unir conhecimento e ritmo, razão e paixão, reflexão e canto. Uma escrita sem proteção, exposta, arriscada; atravessada pelos ecos de um universo fantasiado, inexistente, impossível: a fábula antiga, o natural, o antes da civilização, a criança, o mito, a origem. Mas nenhuma nostalgia impele àquele limiar encantado: no deserto da vida ele é presente como falta, como alteridade inatingível. Por outro lado, nenhuma escatologia projeta na história alguma espera consoladora ou esperada palingenesia.

O ser vivo tem como pulsão constitutiva o *desejo*, que “nasce e morre com o homem”. Leopardi nunca descuidou desse fundamento biológico do desejo. Assim como nunca deixou de ressaltar a corporeidade, materialidade e concretude desse desejo, ao qual nenhuma transcendência ou promessa espiritual pode responder. Clara abertura, impreenchível tensão: o desejo é desejo de felicidade (e do infinito que é a alma da felicidade). Essa disposição biológica todavia está em constante contradição física com um conhecimento



que é carne e respiração do indivíduo: o *conhecimento da infelicidade*. Existirmos para a felicidade e não podermos ser felizes: sobre tal coexistência Leopardi construiu a trama de sua análise moral.

No *Zibaldone di pensieri* [Zibaldone de pensamentos] e nos *CXI Pensieri* [Pensamentos] desdobra-se o mapa de uma moral que tem no cerne o *amor sui* [amor próprio] e as leis que descendem deste sentimento, das quais o *egoísmo* é a mais poderosa. Os poucos que se mostram estranhos a essa moral do mundo são considerados inúteis, ingênuos, “criaturas quase de outra espécie”. Uma “criatura quase de outra espécie” é o poeta, podemos acrescentar.

Uma observação constante do outro percorre a escrita leopardiana: meio e passagem para o conhecimento de si. À maneira de Epíteto. À maneira de Montaigne. O questionamento de si é o exercício de conhecimento no qual às vezes aparece, sem ser chamada, a recordação: as imagens da infância e da adolescência surgem como a margem perdida de um sonho, de um sonho confinado em sua inacessibilidade. Narrar a si mesmo: um projeto que Leopardi várias vezes tocou, iniciou, abandonou, dissipou. Até contagiá-lo com o romanesco. *Le memorie della mia vita* [Memórias da minha vida] são um dos tantos livros possíveis que vivem no *Zibaldone di pensieri*, suspensos em sua incompleta possibilidade.

Enfim, a natureza. Nada mais imotivado — entre os esquemas e as fórmulas difusas pelo leopardismo escolástico — que a ideia de uma passagem nítida e radical, no outono de 1824, de uma concepção da natureza “benigna” a uma concepção da natureza “madrastra”. A natureza em Leopardi abre o leque grandíssimo de suas representações, e tratam-se de representações que se seguem, voltam, sobrepõem-se, iluminam umas às outras. Os *Canti* [Cantos], as *Operette* [Opúsculos morais], o *Zibaldone di pensieri* [Zibaldone de pensamentos] são, em todas as suas páginas, território desse jogo de sombras. A natureza é, ao longo do tempo, a *physis* antiga, que acolhe todos os seres vivos, princípio necessário, fado, sistema que ao mesmo tempo dá males e soluções, princípio de conservação para o qual até a morte é uma passagem. A natureza é vida que gera



Leopardi. O pensamento em poesia

a vida, mas também criaturalidade que, no sofrimento, une todos os seres vivos e, no declínio, todas as coisas sensíveis e insensíveis. A natureza é o horizonte do nascimento e da morte, do alvorecer e do entardecer: a linha desse horizonte é o nada, cujas sombras são a respiração de quem vive. A natureza é o território perdido, jamais conhecido, ou que jamais existiu, de um encantamento originário, do qual a criança, o antigo, o primitivo, o animal conservam alguns traços. A natureza é o mal, mas também o desaparecimento que atrai em seu abismo a história humana, os globos em chamas, as galáxias. Para Leopardi a natureza é também objeto de observação assídua: a ciência natural e a cosmologia, desde a tenra formação adolescente, pertencem aos saberes que o poeta frequentou com grande curiosidade. Mais do que outros poetas da língua italiana, Leopardi fez da ciência cosmológica uma razão poética, e transformou o desconcerto diante da solitária claridade de nebulosas e galáxias em uma pergunta sobre o sentido e sobre o *vanitas* [Vaidade]. Conhecimento e estupor se unem em um verso.

Entre as formas visíveis da natureza, a paisagem: o noturno contém a sua língua secreta, isto é, a relação entre a luz lunar, que ao mesmo tempo vela e revela as coisas, e as imagens que emergem do esquecimento, o diálogo entre o tempo estelar e a transitoriedade universal.

A poesia, diz Leopardi — retomando uma afirmação de Sterne relativa ao sorriso — “acrescenta um fio à brevíssima trama de nossa vida”. Naquele fio Leopardi pôs tanto o sorriso quanto a desesperança, tanto a música quanto o trágico. Conjugar dois abismos — o florescer e o nada — e uni-los no som de um verso: eis a odisseia luminosa de Leopardi.



Uma antropologia poética

“**U**ma casa pênsil no ar suspensa por cordas a uma estrela”¹. Esse fragmento do *Zibaldone* (1º de outubro de 1820), que pode parecer um fragmento fantasioso e desvairado na densa trama de um pensamento filosófico e filológico, serve como epígrafe e reflexão sobre a antropologia poética de Leopardi. O fragmento expõe, com lampejante brevidade, elementos específicos do procedimento cognitivo leopardiano: a *leveza*, por exemplo, com o sentido implícito de *elevação*, isto é, do olhar voltado para o alto em direção à linguagem do mundo e das coisas, assim como ganhará forma em *Elogio dos pássaros*²; a presença cosmográfica (*uma estrela*) como princípio que sustenta até o que é mais familiar (*uma casa*); e, por fim, a ligação (*por cordas*) entre o que é soberanamente

¹As traduções dos fragmentos do *Zibaldone di pensieri* [Zilbadone de pensamentos] são de nossa autoria [N.T.].

²Para as citações dos *Opúsculos morais*, utilizamos Marco Lucchesi (org.), *Leopardi: poesia e prosa*, trad. Vilma Barreto de Souza, Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1996 [N.T.].



outro, inatingível, não pertencente, com o que é terrestre e cotidiano; em suma, a ligação entre distância e proximidade, entre além-tempo estelar e condição humana.

E logo, de modo análogo, outras configurações se mostram por trás desta anotação fantástica e vão definir o horizonte do pensamento leopardiano. Em primeiro lugar, o olhar para a existência individual — para a singularidade corpórea, sensível, imaginativa — nunca separado da atenção à *physis* vivente, isto é, a uma natureza que é vida, por isso move e compreende e mistura e transforma. A respiração da finitude, do seu ciclo fechado, sempre confrontada com um desejo de infinito que é constitutivo, biológico, todavia consciente de sua derrota. E ainda o tempo, irreversível por natureza, sempre passado, o tempo que não volta mais, observado no ardente espelho da língua poética, onde aquele tempo terminado e transformado em cinzas ganha um novo ritmo, embora em aparência absorpta e fugidia; aquilo que estava para sempre perdido reencontra o seu provisório palpar e, no vazio da falta, ressoa a música do verso. Além disso, um *martírio da felicidade* realmente físico, no sentido de *sofrer* a contradição entre o desejo de felicidade e a certeza da infelicidade. Enfim, a condição dolorosa, o estado de “souffrance” [sofrimento], peculiar de todo ser vivo, observado no cenário constante de uma cosmologia abissal, suprema, imperturbada.

Essa premissa, ou melhor, esse compêndio preliminar, é o arco — de teoria e de paixão — ao longo do qual se desenvolve a antropologia poética de Leopardi. A qual consiste em um assíduo deslocamento do ponto de observação: do sujeito à natureza, do sentimento do indivíduo ao ritmo cósmico, das formas visíveis e dominantes da civilização a uma *anterioridade* luminosa, em que a fábula é guardiã do ser vivo, o mito é reserva de imagens, a infância do mundo é espelho ou parâmetro do encantamento e da animação das coisas que pertencem à infância de cada um. No *Zibaldone*, esse movimento do olhar, esse eco do olhar do outro em si, essa excentricidade que privilegia o extremo, o distante, o anterior, é método de indagação e confronto e, por isto, a escrita não pode ocorrer senão em forma



de *prelúdio*, de *ensaio*, enfim, de um movimento do pensamento sempre interrogativo, comparativo, aberto. Além do mais, para Leopardi, a faculdade do filósofo, que neste aspecto coincide com a do poeta, consiste “em descobrir a relação entre as coisas, inclusive as mínimas e as mais distantes, inclusive as coisas que parecem menos análogas” (*Zib.* 1650, 7 setembro de 1821).³

O primeiro movimento da antropologia leopardiana é a *crítica da civilização*. Da civilização que, em sua “pretensa perfeição”, se manifesta como abstração da singularidade corpórea, sensível e imaginativa do indivíduo. Se observada em seus fundamentos, a civilização mostra como a miséria de muitos é a raiz do bem de poucos: de fato, a “pretensa perfeição” social é uma fábrica de ilusões, que alucina ou esconde a dor dos indivíduos (leiam-se no *Zibaldone*, em outubro de 1823, as densas páginas sobre a “sociedade restrita”, ou seja, sobre a sociedade vinculada a relações de poder). O processo de crescente abstração em que consiste o progresso da civilização, aquele processo que Leopardi chama de “espiritualização das coisas, da ideia de homem, e do homem em si” (*Zib.* 3911, 26 nov. 1823) é distante de um sentimento vivo, desejoso, corpóreo, de um sentimento consciente da contradição entre existir para a felicidade e não poder ser feliz, consciente da finitude, que é a sua trégua, e daqueles lampejos de além-tempo que visitam por vezes a condição humana. A abstração como procedimento peculiar da civilização é distante daquela *física poética* que é horizonte de referência constante do pensamento leopardiano.

A viagem é, na civilização, figura do conhecimento. Mas em *A aposta de Prometeu*, verdadeiro conto etnográfico que quase anuncia o amargo saber — o “*amer savoir*” — da *Voyage* de Baudelaire, mostra o trágico e a repetição que existem sob o céu. Assim como,

³ Ao longo do livro, os fragmentos do *Zibaldone* são referenciados conforme o convencionalizado pelos estudiosos de Leopardi, onde *Zib.* é seguido pelo número da (s) página (s) do manuscrito e/ou do (s) manuscritos (s) e não da (s) edição (ões) de referência. Exemplo: (*Zib.* 3911, 26 nov. 1823). [N.T.]



na formação do poeta adolescente, a leitura de *Voyage du jeune Anacharsis en Grèce* [Viagem do jovem Anacársis na Grécia] havia revelado os rituais dos antigos sobre o conhecimento da morte. A viagem aventureira do islandês se conclui com uma tanatografia ironicamente aberta a duas variantes: o corpo do explorador devorado pelos leões afamados que surgiram ou sepultado pela areia, mumificado e exposto no museu de uma cidade europeia, como testemunho dos progressos da ciência. Quanto à viagem de Colombo rumo ao inesperado, o centro narrativo do *opúsculo* não é o destino, mas o estado de espera, de suspensão, o turbamento e o presságio. A ironia sobre as fantasmagorias da civilização tem no diálogo *A Moda e a Morte*, como bem reconheceu Benjamim, a representação mais admirável: no teatrinho frívolo e grotesco se mostra o aspecto trágico removido pela modernidade e que consiste na anulação do corpo, de seu sentimento, de sua leveza e vitalidade, de seu desejo.

Uma relação viva com a natureza é, entretanto, preservada bem naquele outro lugar que a humanidade etiqueta de *selvagem*. Lendo as anotações leopardianas sobre os californianos, parece-nos sentir o eco da grande ironia de Montaigne em torno ao conceito europeu de *sauvage*.

A crítica da civilização tem em Leopardi também a forma de uma antropologia da vida cotidiana, desenvolve-se como uma microfísica dos comportamentos, desenha um mapa dos estilos de opressão, como ocorre em *Discurso sobre o estado atual dos costumes dos italianos*⁴ e, sobretudo, nos póstumos *CXI Pensamentos*.⁵ Onde não parece ser possível evitar as formas massificantes, pervasivas, transmitidas pelo domínio da máscara, da opinião, do dinheiro, e as promessas de um mundo que convida a fazer parte de seu espetáculo, deixando de lado qualquer reserva de alteridade ou de fantasmagórica ascense. A não ser que sejamos parte daquelas “criaturas quase

⁴ “Discurso sobre o estado atual dos costumes dos italianos”, in Marco Lucchesi (org.), *Leopardi: poesia e prosa*, trad. Vera Horn, Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1996.

⁵ “Pensamentos”, in Marco Lucchesi (org.), *Leopardi: poesia e prosa, op.cit.*



Antonio Prete

de outra espécie”, criaturas inúteis, frágeis, cuja língua tem acentos estranhos à língua do mundo, e talvez por isto tenha a ver com a poesia. E efetivamente “permaneceremos criança até a morte na relação com o mundo” parece ser a única forma de resistência.

Para Leopardi, o conhecimento da humanidade tornou opaca a percepção do ser vivo, de sua singularidade pulsante e desejante, e estabeleceu uma distância irremediável do natural: “como habitar a natureza em um mundo desnaturado” era já um projeto poético-político do juvenil “Discurso de um italiano sobre a poesia romântica”. E, todavia, uma consequência do processo de “espiritualização” é também a consciência da “miséria universal da condição humana”. Uma consciência que, se por um lado esvazia a força das paixões e enfraquece os laços com a imaginação, descerrando a gélida língua do nada, por outro desvela uma nova sensibilidade: portanto, um cuidado com o invisível, uma atenção à interioridade, aos seus movimentos e turbamentos; uma minuciosa fisiologia da intimidade e do amor se revela bem no coração da civilização. A modernidade é, ao mesmo tempo, distância do ser vivo e afinamento da sensibilidade, abandono do corpóreo-fantástico e sutileza do olhar. Mas este novo olhar não pode colher aquele “inteiro e íntimo das coisas” que somente uma nova filosofia, uma “ultrafilosofia”, poderá talvez um dia ver.

*

O sentido da distância como princípio de observação. Uma distância que privilegia o riso democritiano diante dos males do mundo, que experimenta o desencanto do *páthos* depois do anseio amoroso e conhece a ascética distância em relação a si próprio palpitante. Que sabe olhar a partir de outra imemorable língua aquele “ponto acre / que de vida ganhou nome”. Uma distância que tenta o deslocamento extremo na volta noturna do céu estrelado para perceber a insignificância da terrestre representação do mundo. Uma distância que, enfim, sabe evocar aquela luz inatingível, que, segundo o Evangelho



de São João (3:19), os homens preferiram ao lugar das trevas. Mas aquela distância desenha também o espaço de uma anterioridade que podemos chamar de antropológica. Uma anterioridade transparente e ao mesmo tempo irrepetível, sonhada e impossível, privada de nostalgia, todavia, interrogante. Dispõem-se nessa anterioridade as figuras do *antigo*, do *primitivo* e da *criança*. E é na energia poética destas figuras, subtraídas de todo lamento e toda sacralidade, que ganha forma a leitura leopardiana da origem, tela para uma leitura em contraluz da modernidade. Naquelas primeiras figuras, ainda viquianamente, reúnem-se conhecimento e imaginação, sabedoria e poesia, sentido de viver e prazer do indeterminado, singularidade e paixão. O poeta buscará traços do “natural” e do “simples”, língua peculiar daquelas figuras, tanto na ordem das relações — pensemos na teoria da *graça* propriamente dita, tal como é formulada em vários pontos no *Zibaldone* — como na ordem da linguagem e do estilo. Leopardi encontrará na poesia dos antigos as características próprias daquelas figuras originárias: proximidade da natureza, percepção do ser vivo, senso corpóreo e fantástico da relação com o mundo, leveza e simplicidade no dizer. E mais: sabedoria de esconder a arte, capacidade de suscitar emoções fortes através de poucos elementos descritivos, senso de medida, que, entretanto, é capaz de produzir no leitor o máximo de ressonância imaginativa. A atenção leopardiana voltada ao antigo, ao primitivo, à criança, não se funda no gosto pelo ingênuo, na fascinação pelo estupor, mas no reconhecimento de uma forte energia poética. Por isso, já nas primeiras páginas do *Zibaldone* podemos ler: “Tudo se aperfeiçoou de Homero em diante, mas não a poesia”.

Elementos dessa anterioridade estão presentes em uma figura que é presente, mas ao mesmo tempo é objeto de uma imensa remoção humana: o *animal*. Quando, muitos anos atrás, escolhi concluir meu primeiro livro leopardiano, *Il pensiero poetante* [O pensamento poetante], com um capítulo intitulado “La traccia animale” [A marca animal], não imaginava que aquela parte do discurso leopardiano teria permanecido quase inexplorada por tanto tempo. Pois na época



via adensarem-se, nas observações leopardianas sobre os animais, as perguntas mais fortes de um caminho teórico e poético. De fato, dos versos pueris às dissertações filosóficas do adolescente, da atenção à biblioteca dos antigos naturalistas ao projeto de uma zoologia fantástica e mitográfica, a narração leopardiana sobre os animais é riquíssima de implicações. E parece mais próxima das várias passagens etológicas de Montaigne, de sua *Apologie de Raymond Sebond*, do que das *histórias naturais* dos clássicos, de Aristóteles a Plínio. Uma história natural diferente, uma outra “histoire des animaux” [história dos animais], ganha forma na narração leopardiana: não o desenvolvimento descritivo e classificatório das formas vivas, mas uma leitura diversa da *diferença* entre o homem e o animal. *Aque* [Águas] para Buffon era a fronteira de separação entre dois mundos — a consciência, “la conscience de l’homme” [a consciência do homem] — para Leopardi é o lugar onde ler uma história da condição infeliz, pois na falta de consciência animal há a sombra de uma subtração à ferida, à consciência da morte, quase como se anunciasse o *Aberto* de Rilke. A narração animal de Leopardi vai além da recusa, também expressa por Buffon, da chamada “théologie des insectes” [teologia dos insetos], isto é, da leitura providencial que era típica de alguns naturalistas. E vê na animalidade que a civilização “espiritualizada” remove não o recinto obscuro das paixões, mas o tempo-espaco de uma relação “racional” com a natureza, a forma concretizada de uma sociedade em equilíbrio, os modos de uma sociedade adequada à espécie (“mais ou menos sociedade em proporção à respectiva natureza”), e enfim uma linguagem fortemente ligada ao corpo, aos seus sentidos. Em suma, no mundo animal, Leopardi vê o sintoma do outro e percebe a distância, sensível e linguisticamente estruturada, em relação àquela “substance spirituelle” que Buffon via como característica do homem. Para desmentir a pretensa superioridade daquela “substance spirituelle” [substância espiritual] é suficiente, para Leopardi, observar os laços entre civilização e guerra. Na guerra moderna, em virtude da abstração do corpo vivo do indivíduo, típica da civilização, manifesta-se toda a diferença homem-animal:



Leopardi. O pensamento em poesia

...que proporção, aliás, que semelhança pode haver entre a morte de um, quatro ou dez animais provocada por um seu semelhante aqui e ali, de modo esparso, em um longo intervalo e por força de uma paixão momentânea e dominadora, e a de milhares de indivíduos humanos feita em meia hora, em um mesmo lugar, por outros indivíduos semelhantes, nada passionais, que combatem por uma querela de outros, ou não específica de algum deles, mas comum... e que nem mesmo conhecem os que estão matando, e que depois de um dia, ou uma hora, voltam a matar a mesma gente...? (*Zib.* 392-93, 25-30 de outubro de 1823)

*

A reflexão leopardiana sobre a existência do indivíduo e do universo não se congela em uma ontologia do nada, assim como não se dissipa romanticamente em um sonho de infinito, pelo fato de que nada e infinito, como dito no *Zibaldone*, existem na linguagem, são linguagem: a sua aparição, a sua presença, é somente um tremido de sombra na língua. O questionamento leopardiano está mais inclinado em direção à uma antropologia do mal. Uma antropologia do mal que não busca pontos de apoio em uma teologia da queda ou em uma gnóstica *katabolé*, e, se é tocada às vezes pela fascinação de um princípio — oriental e antigo — que funde a sua potência, logo recua no horizonte do ser vivo, na respiração de sua condição. No mais, é da estreiteza daquela condição que o olhar buscou uma razão que transcendesse a pobre singularidade infeliz e, de qualquer modo, liberasse o indivíduo da responsabilidade pelo mal que existe no mundo. E, tal como surgem nas passagens zibaldonianas de maio de 1826, o mal se desdobra em sua crescente potência, penetra todas as coisas vivas e inclui em sua ordem o ritmo peculiar do universo; em suma, o lugar onde “tudo é mal” se torna “ouverture” [abertura] de uma gélida sinfonia cósmica, é o deslocamento do ponto de vista, a criação de um outro olhar filosófico que está na origem da



sequência: “Poder-se-ia expor e desenvolver este sistema em algum fragmento que se supusesse ser de um filósofo antigo, indiano, etc.”. Que se diga entre parênteses: sobre o orientalismo leopardiano, sobre a sua — linguística e filosófica — representação e sobre as suas analogias com imagens antigas deveríamos finalmente refletir. Voltemos aos fragmentos sobre o mal: quando, no fundo da obscura hegemonia do mal, aparece a pálida alteridade do não ser — do não ser como *bem* —, ou quando transluz por um instante a iridescência das “coisas que não são coisas”, sentimos que a consciência imaginativa do poeta está procurando uma margem — de silêncio supremo, de absoluta alteridade, de tremulante insistência — na qual a dor do mundo possa se apoiar por um instante. Onde aconteça, de modo extremo, o que a língua da poesia e da arte às vezes anuncia, suspendendo o tempo trágico na música do verso. Por essa razão, gostaria de concluir tais reflexões esparsas com uma nota (apenas uma nota, não uma interpretação) com relação ao “Canto noturno”.⁶ Nesse canto se cumpre a antropologia poética leopardiana e muitas das coisas ditas até aqui reaparecem, confiadas ao rigor musical e interrogativo de um pensamento que tem a poesia como língua necessária.

O “Canto noturno”, além de sua explícita fonte antropológica — a notícia sobre os cantos lunares dos pastores nômades quirguistaneses, retirada de *Voyage d'Orembourg à Boukhara* [Viagem de Oremburgo a Bucara] do barão de Meyendorff, publicado em Paris no ano de 1826 — tem como horizonte, inclusive formal, a reflexão leopardiana sobre a oralidade, sobre sua energia reflexiva e evocativa, aliás, contemporânea às composições pisano-recanatenses. “A poesia também foi perdida pelo povo por culpa da escrita”: a afirmação (*Zib.* 4347, 21-22 de agosto de 1828) vem à tona durante a longa reflexão em torno à origem do canto, ao predomínio da lírica sobre o *epos*, à relação entre

⁶ Marco Lucchesi (org.), *Leopardi: poesia e prosa*, trad. José Paulo Paes, Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1996, pp. 252-255.



oralidade e memória, entre poesia e prosa. Para Leopardi, assim como para Vico, no início está o canto. A forma poética não pode ser separada do canto, da voz no canto. A memória acolhe a língua do canto, transmite-a e a perpetua. A lírica é o gênero radicado na oralidade. Quando nasceu a escrita, diz Leopardi, a poesia já tinha uma história, enquanto a prosa era ainda “infante”. Logo, porém, a escrita, que tomou posse, sobretudo da prosa, tornou-a refinada e culta, enquanto pouco a pouco subtraía da poesia a sua raiz musical, e, com ela, a sua aparência mais popular. Essa oralidade perdida e transformada em canto, aquela sabedoria antiga, popular, transformada em música, volta a viver na imaginação do pastor errante. Vejamos uma afirmação leopardiana, de sabor ainda viquiano: “E efetivamente os primeiros sábios foram os poetas, ou se preferirmos, os primeiros sábios serviram-se da poesia (Zib. 2940-41, 11 de julho de 1823). Mas na sabedoria do pastor, o poeta moderno faz vibrar o tormento de um questionamento extremo, inconciliável. Na noite habitada por um silêncio infinito e percorrida pela passagem celeste da lua, o questionamento do pastor compara a existência do indivíduo, o seu sofrimento, a finitude, com a existência universal, da qual o vulto lunar é o emblema pensativo. Aquela presença luminosa — proximidade ao mesmo tempo familiar e esfíngica — é como a porta de uma cosmologia sem fim e perdida (em um dos mais antigos Upanixades, é pela porta da lua que se tem acesso ao mundo celestial). Seu conhecimento, porém, está todo envolvido no silêncio, em um silêncio que é, digamos, a forma musical do ocultamento do sentido: a “tácita, infinita passagem do tempo” e “aquele ar infinito” são a grande cena incompreensível, inatingível, são o além-língua que nada pode dizer: por isso a pergunta do pastor retorna a si, à sua própria solidão. Todavia um lampejo de alteridade se mostra no coração do trágico, e tem os traços de uma *felicidade animal* oposta ao conhecimento doloroso do homem. Aquele lampejo reaparece com o esvoaçar de um sonho leve: “Se eu talvez tivesse asas”. O voo entre as nuvens, o “contar as estrelas”: uma passagem na qual vibra uma



Antonio Prete

distância absoluta, e até, por um instante, sorri uma metamorfose angélica. Uma passagem que logo se fecha. E no entanto a leveza fugitiva daquele voo, o bater de asas logo abolido, encontrará após alguns anos um eco: o perfume de uma flor, a sua consoladora expansão no deserto da vida. A poesia — na consciência da morte, no trágico ao qual todos participamos — tem essa fugidia, suprema, talvez sorridente leveza.



Finitude e infinito

*Je ne peints pas l'étre. Je peints
le passage.**

Motaigue, *Essais*, III, 2

O irreversível, a melancolia

A representação do tempo na escrita leopardiana tem fraturas, suspensões, feridas: assim como não se resolve na escansão que convoca passado e futuro em um círculo visível do presente, também não é solidária aos fantasmas da promessa e da regeneração.

Uma perturbadora insistência balança vertiginosamente a reflexão leopardiana sobre o tempo: *o que já passou, o nunca mais, o terminado para sempre*, descerram o vazio de um tempo passado, transformado em mera ausência, aprisionado no impossível. Lemos no dia 11 de fevereiro de 1821 no *Zibaldone* (644-646): “O horror e o temor que o homem tem, de um lado, do *nada*, de outro,

* Não pinto o ser. Pinto sua transitoriedade.



do *eterno*, se manifesta em toda parte, e não se pode ouvir aquele *nunca mais* sem que cause certa impressão”. E, em uma consideração sobre a partida, relacionada à infância: “...partiu para sempre — para sempre? sim: tudo acabou em relação a ele; não o verei nunca mais, e nenhuma coisa sua terá mais nada em comum com a minha vida”.

Essa temporalidade que se manifesta com o abismo de um rompimento, com o vazio de uma anulação, não tem traços da epicurista suspensão do tempo, nem é garantida por uma escatologia reconciliadora.

A finitude é, em seu primeiro movimento, a experiência de sermos expostos, sem nem a proteção da recomposição do tempo que é a narração, o prazer da narração. Pois até a *recordação*, aquele movimento que descerra ao mesmo tempo as esperanças antigas e a sombra que as dissipa, conhece o espinho do irrevogável, a dor do não retorno: “A recordação do passado, de um estado, de um método de vida, de uma estadia qualquer abandonada, até a mais entediante, é dolorosa quando é considerada como passado, finita, que não é, não será mais, *fait [fato]*” (*Zib.* 4492, 21 de abril de 1829).

“Era aquele doce / irrevogável tempo”: no silêncio que por um instante separa, com a graça do *enjambement*, o *doce* e o *irrevogável* há a pena pela estreita cumplicidade do *doce* e do *irrevogável*. O tempo juvenil do amor volta à lembrança com a espada do irreversível. Um oxímoro do pensamento, que tem em si o mesmo violento convívio de outros oxímoros leopardianos: as vãs esperanças, os amenos enganos, o cálido desespero. Todos sintomas de uma ferida, de uma condição de exílio.

A recordação, fechada em seu tempo irreversível, é um dos fantasmas que visitam e confirmam o exílio em relação à felicidade: e assim o entenderá Kierkegaard, quando em um escrito de *Enten Eller* buscará “o mais infeliz” (*O mais infeliz* é justamente o título do discurso) entre as “singularidades da recordação”, e da mais completa dirá: “Aquilo que espera está atrás desta, aquilo que recorda está adiante”.



A melancolia pela coisa finita tem no infinito, na ideia e no desejo de infinito a sua razão: “A razão destes sentimentos é aquele *infinito* que contém em si a ideia de uma coisa *terminada*, isto é, para além da qual não há mais *nada*; de uma coisa terminada *para sempre*, e que não voltará *nunca mais*” (*Zib.* 2243, 10 de dezembro de 1821).

O desejo ou a ideia de infinito, fonte da melancolia: o sublime romântico tem aqui sua primeira exegese. A coisa terminada, que o infinito contém e diz, habita o tempo do poeta como vida petrificada, e com o gelo de uma clara ausência. A poesia de Leopardi — do dissipar-se da fala antiga à interrogação do silêncio lunar — move-se a partir desse vazio de esperança, desse fragmento de infinito, e de sua negação, que é a *coisa terminada*. Mas se move também — virando a representação ao contrário — a partir do finito que inscreveu em si o seu além, do limite que, ao se colocar, fala da ultrapassagem das fronteiras, do risco e do naufrágio. O primeiro movimento concerne à recordação, o segundo, à representação do infinito. Os *Cantos* poderiam ser lidos de acordo com estes dois modos ou estruturas subterrâneas — de poética e de teoria: uma, a poesia da recordação e do entardecer; outra, a poesia do infinito. Sabendo que a distinção traz a labilidade que todo confim exegético tem diante da vida do texto.

A língua da poesia fura o horror do irreversível e faz a coisa terminada voltar como palavra, o nunca mais como ritmo, o tempo-cinza como tempo do canto. É bem a poesia — palavra do ausente, cortejo de aparências de um tempo que não existe mais — a terra onde é suspensa a tirania do tempo histórico, e não na variante humanística de uma voz sobrevivente que reanima a opacidade do presente, mas no teatro de uma interioridade que dá presença ao fugidio, hospeda o irrevogável, dá um sopro de vida ao não vivido.



Morfologia das aparências: a recordação, o indefinido

No *Zibaldone*, a recordação, associada à teoria do prazer, é a resposta da imaginação à derrota do desejo, a constituição de um tempo das aparências que compensa a anulação (aliás, a ausência) de um tempo do prazer. Mas é também imagem de uma imagem, repetição, retorno de uma imagem antiga: “De modo que a sensação presente não deriva imediatamente das coisas, não é uma imagem dos objetos, mas da imagem infantil; uma recordação, uma repetição, uma repercussão ou reflexo da imagem antiga” (*Zib.* 515, 16 de janeiro de 1821).

A fonte é uma anterioridade, da qual a infância é uma representação, com o seu tempo ilimitado, com suas miragens não ainda desveladas. Esse retorno, que faz do anterior a raiz da imagem, está mais próximo do pensamento analítico do que da *mémoire involontaire* [memória involuntária]. E quanto à sua relação com as figuras da nostalgia, não tem os traços do *mal du pays*, nem se afunda no *spleen*; pelo contrário, neste fantasmático retorno do próprio tempo irreversível, em sua transparente e impalpável distância, em sua impertinência, vibra o reflexo de um tempo imóvel, onde estão, inacessíveis e perdidas, as fábulas antigas, a *physis* vivente, o não saber. Assim, a recordação, enquanto descerra um novo tempo — de ilusão e de desengano —, deixa transparecer o impossível céu imóvel da origem. Cada profunda lembrança é um pensamento sobre a origem, sobre a sua insuperável distância.

A recordação leopardiana tem várias analogias com o sonho, com as sombras que resistem no despertar, mais do que com um teatro da memória: ela cria, na verdade da ficção, um tempo para que a imagem possa permanecer e a ilusão possa se confundir com a verdade. O tempo da poesia é assediado por essas aparências: como se o tempo da existência deixasse as sombras de sua passagem distantes de si para que a palavra da poesia as pudesse depois acolher, nomear e conservar. Custódia do desaparecimento, cuidado com o



ausente: a poesia leopardiana é também um diálogo — confiante e admirado — com aquelas sombras.

Não é familiar na reflexão leopardiana sobre o tempo a imaginação do futuro: há como que um corte da espera, ou melhor, seu deslocamento para um tempo que já desvelou o vazio, e dissipou a alegria, e dispersou o segredo. Valéry, que fez em *Cahiers* [Cadernos] uma longa reflexão sobre o tempo, entre fenomenologia, física e poética, diz da espera que é uma forma temporal do impossível, uma ruptura da sucessão de eventos, apropriação de um tempo que não existe. Essas definições, como o belo verso da *Jeune Parque* “Tout peut naître ici-bas d’une attente infinie” [Você pode nascer de uma espera infinita], poderiam referir-se também a Leopardi, mas com a sombra do desengano já ocorrido, com a vibração de um sonho que sobrevive somente na poesia. A esperança é nomeada na aspereza redita de uma negação: “A ti a esperança / Nego, me disse também a esperança”. Ou, como ocorre nas numerosas passagens do *Zibaldone*, é observada em sua contraditória necessidade: inata no homem, entretanto dissipada pela razão.

Na *História do gênero humano* — o diálogo que contamina uma exegese gnóstica do *Livro de gênesis* com as mitografias e cosmogonias clássicas — Júpiter, não podendo comunicar aos homens a “própria infinidade nem fazer a matéria infinita, nem infinita a perfeição e a felicidade das coisas e dos homens”, decide ampliar as fronteiras da criação. Nessa criação amplificada e vindoura, Júpiter multiplica “as aparências daquele infinito que os homens sumamente desejavam”, e, para dar alimento à imaginação, cria o eco e também o estrondo das florestas. Aparências de infinito são também os sonhos:

Criou também os povos dos sonhos, e lhes encarregou de representar, enganando o pensamento dos homens de várias formas, aquela plenitude de ininteligível felicidade, que ele não via modo de concretizar, aquelas imagens perplexas e



Antonio Prete

indeterminadas, das quais ele mesmo, embora quisesse, e os homens o pedissem ardentemente, não podia produzir algum exemplo real.¹

Essa “aparência de infinito” como alimento necessário dos homens e como substância “humana” da criação nos leva aos primeiros comentários do *Livro de gênesis* — de Filão a Orígenes, Basílio e Gregório de Niceia — em que é mais visível e incumbente a sombra do *Timeu* platônico, e mais dolorosa é a ferida de uma distância da origem.

A aparência de infinito, o indefinido como sua figurabilidade, torna-se a marca de uma recorrente reflexão poética. Algo *circunscrito*, que remete, prazerosamente, à ideia de infinito (*Zib.* 185, 25 de julho de 1820), “a impressão de uma espécie de infinidade”, que o não ver os confins comporta (*Zib.* 472, 4 de janeiro de 1821), o indefinido como substância das imagens e sensações que da infância emergem e da infância são uma “relembração” e um “influxo” (*Zib.* 515-16, 16 de janeiro de 1821): passagens e germes de uma teoria da imagem.

O indefinido é o traçado que delinea, nas páginas do *Zibaldone* (1744-47, 20 de setembro de 1821), uma poética da luz solar e da luz lunar, juntas relacionadas à produção de “ideias indefinidas”: a “fonte escondida”, a luz “incerta e impedida”, a luz vista “pela arte da sombra”, a luz que na cidade “é cortada pelas sombras”, enfim, “a variedade, a incerteza, o não ver tudo”: margens de uma teoria da visão que tem a sua realização e o seu tom poético na luz lunar que vela e revela ao mesmo tempo: epifania do invisível, janela para uma interioridade interrogante, emblema de um pensamento que desafia as fronteiras.

¹ Marco Lucchesi (org.), “História do gênero humano”, in *Leopardi: poesia e prosa*, trad. Vilma Barreto de Souza, Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1996, pp. 44-60.



Tempo fugidio, tempo estelar

As aparências de infinito, que a recordação e o indefinido trazem consigo, deslocam a *verdadeira existência* para um além que nenhuma religião é capaz de nomear. Esta impossibilidade de dar voz a uma pressentida felicidade, a um estado de desejo, não tem outra resposta senão uma interrogação infinita.

Fernando Pessoa, em uma poesia intitulada “Canto a Leopardi”, dá presença a essa voz do poeta e, como acontece frequentemente no mapa das afinidades, a poesia é uma interpretação do pensamento leopardiano: o questionamento de Leopardi se coloca no espaço abissal entre um além incompreensível e “o dúbio e incerto mundo”: na “noite abstrata da razão” o questionamento inquieto afasta o mundo de uma flutuante aparência de existência: “Tudo é como se fora inexistente”. O fugidio leopardiano, ao qual Pessoa dá uma voz romântica, transforma-se, de representação do tempo em substância e definição do tempo.

Como são anulados os emblemas de uma barroca *vanitas* [vaidade], o fugidio aparece na poesia leopardiana segundo os modos teóricos de sua clássica representação: o nascimento na morte, e a fugacidade de um tempo que se consuma assim que é nomeado. Os versos de Sêneca (“Prima, quae vitam dedit, hora carpsit”) [A primeira hora, que deu a vida, a retirou] ou de Manílio (“Nascendo moritum finisque ab origine pendet”) [Nascendo morremos, e o fim depende do início], tal como são reescritos na extraordinária reflexão de Montaigne sobre a relação entre filosofia e morte (capítulo xx do primeiro livro dos *Essais* [Ensaaios], intitulado “Que philosopher, c’est apprendre à mourir”) [De como filosofar é a prender a morrer], são passagens de um pensamento ininterrupto, que Leopardi colhe e amplia, acrescentando a reflexão sobre a remoção do conhecimento da morte, remoção que é obra da civilização, da sua “espiritualização”. Quanto à fugacidade, mais do que ao mito faustiano, a reflexão leopardiana está próxima de outras metafísicas



e definições radicais, como a que Schopenhauer dará do tempo: “O tempo é aquilo, na presença do qual todas as coisas, a todo instante, tornam-se nada em nossas mãos” (*Parerga e Paralipomena*, cap. XI). Mas o fluir não tem para Leopardi a barreira e o princípio que para Schopenhauer é a “vontade de viver”.

A poesia leopardiana não é o exercício da evocação e da recordação, mas a montagem de um teatro vazio de gestos, em que se destaca um personagem-sombra: a passagem.

O tempo fechado do irreversível e o tempo fugidio das aparências ou das ilusões tem um *além* que os atravessa e supera. Não é o céu puríssimo do uno plotiniano, e nem o antes da criação ou a criação como morte. É uma *anterioridade* que, nos lugares mais variados da escrita leopardiana, torna-se a fronteira a partir da qual ele formula a crítica da civilização, ou seja, da “espiritualização”, do excesso de filosofia, de uniformidade, de desigualdade. Uma anterioridade que é como a tecedura do outro no tapete de um pensamento ocupado em explorar as formas de um exílio. Que é, antes de mais nada, exílio da felicidade. Ficção de um tempo ausente, jamais transformado em proteção ou espera. Não pertencem à busca leopardiana nem a platônica e romântica identificação da origem com a meta, nem as fantasmagorias de um pensamento apofático que, no deserto da ausência, vê compor-se o vulto e o nome do Outro. A anterioridade que está na base da reflexão de Leopardi — teórica e poética ao mesmo tempo — é corpórea, pertinente ao ser vivo, a um tempo que a história tocou e depois cancelou ou afastou para poder ser capaz de abstração e violência. A esse tempo além do tempo são dedicadas palavras como “erro” ou “fantasma”. Ou mesmo “fábula”: “as fábulas antigas”, em sua declinação mítica, falam de uma *physis* viva, de uma língua sua para o homem, de uma (aqui, realmente hölderliana) harmonia possível e perdida. E, na variante bíblica, narram sobre um tempo em que o “erro ameno”, até na morte, tornava “amiga” a terra, pois a época áurea nada mais era do que falta de “sofrimento”, a feliz ausência de *conhecimento*.



Rastro da origem, da busca de infinito que toda descoberta de limite fazia surgir, é o “fantasma chamado Amor”, que no primeiro diálogo é como o emblema de uma trégua provisória no conflito entre a terra e o céu. Com um cortejo de “invisíveis” e “estupendas larvas” desce de vez em quando entre os homens para mitigar a verdade da condição infeliz. Uma passagem, uma irrupção da infância, de sua “infinita esperança”, de suas “belas e caras imaginações”, que fere o tempo opaco do limite e da repetição.

O anterior, ou seja, o antigo, a criança, o selvagem, o animal: figuras evocadas várias vezes como um fantástico desafio a uma ideia exterior e projetual do tempo. A correspondência (viquiana) entre a “sabedoria poética” dos antigos e a ignorância fantasticante das crianças (“quando em momento algum questionávamos as imagens e as paredes e as árvores e as flores e as nuvens, e abraçávamos pedras e madeiras...”) sugere os modos de uma alteridade que é sobretudo um olhar para o “natural”. A criança é “quase o único indivíduo no qual se possam explorar, notar e analisar, hoje em dia, as qualidades, as inclinações, os afetos realmente naturais” (*Zib.* 644, 11 de fevereiro de 1821). A maravilha, a surpresa, essas formas de um tempo recortado do evento, renovado pelo inesperado, esses modos privilegiados e profundos do conhecimento, são peculiares da criança e nos dizem algo sobre a origem da filosofia e da poesia: “é talvez, por isso, a criança saiba às vezes mais que o filósofo, e veja claramente verdades e razões que o filósofo não vê, senão de modo confuso, ou não vê de fato...” (*Zib.* 2020, 31 de outubro de 1821). Sobre a relação originária entre o filósofo e a surpresa, podia-se ler no *Teeteto*: “...o que sentes — a surpresa — é um sentimento absolutamente típico do filósofo. A filosofia não tem outra origem a não ser esta, e ao que parece, quem definiu Iride filha de Taumante não traçou uma má genealogia”.

Como o selvagem nos fala de uma alteridade anulada, conduzida ao domínio da uniformidade, o animal narra o paradoxo de uma liberdade vigorosa, de um não saber que o mantém do lado de cá da contradição “humana” entre existir para a felicidade e não poder ser feliz.



Criações naturais, língua de uma *physis* que a história tornou indecifrável e inacessível, tempo que o *ver demais* da razão exclui de seu horizonte. Mas, por fim, essa língua também conhece a sintaxe do sofrimento.

Há outro tempo na teoria leopardiana: tempo astral e lunar, representação cosmográfica do infinito, da sua imaginação, transcrição da erudita paixão astronômica da adolescência pela física e metafísica celeste. Formas de uma distância que entrega ao mundo as sombras de um imenso vazio. Esse além-tempo não tem para Leopardi fundamentos doutrinários; e a inspiração neopitagórica e neoplatônica ou a mediação de Bruno, se presentes, seriam consumidas na autonomia de uma criação teórica e poética.

O registro cômico menipeu e luciânico, a invenção livresca e erudita, o desenvolvimento fantástico da notícia científica, ativam, em alguns *Opúsculos morais* um distanciamento do ponto de vista do homem: ficção de uma antropologia cancelada ou, ao menos, afastada na infinitésima dimensão de uma passagem irrelevante. Assim, no *Diálogo de um duende e um gnomo*, tendo desaparecido os homens por inúmeras estratégias de destruição, “a terra não sente que falte nada, e os rios não estão cansados de correr, e o mar, embora não tenha mais que servir para a navegação e para o tráfego, não se vê secar”. No *Diálogo da Terra e a Lua* o falatório de uma terra vaidosa e frívola é derrubado pela consideração da lua sobre a presença do mal no planeta. E, onde o registro cosmicômico faz uma reflexão sobre o ritmo do universo, como acontece no *Cântico do galo silvestre*, o pensamento do fim, apesar do artifício do manuscrito encontrado e do apócrifo, se afunda no tempo de um desaparecimento, que, da existência individual se amplia à terra, aos planetas, ao universo. Mas, nessa perspectiva estelar sobre a transitoriedade, nessa física entrópica e efêmera, está escrito o renascimento de novas terras e novos céus: o apocalipse, privado de chamadas e alegorias, é só a imaginação de um tempo da matéria que exalta, em sua abissal distância, a insignificância, velada de mitos, do tempo infeliz do homem.



Leopardi. O pensamento em poesia

Nos *Cantos* é a lua — companheira, confidente, enigma, esfinge — o emblema de um além-tempo que vê a morte das coisas, o sofrimento dos seres vivos, e responde com seu silêncio a um questionamento que lentamente se descortina no deserto dos sentidos:

Por que estes ares infinitos, este
Infinito profundo, sereno, esta
Imensa solidão? e eu, que sou eu?²

As perguntas em busca de sentido que o pastor faz à lua, no “Canto noturno”, giram em torno dos limites do visível e daquele além que é a palavra do infinito; voltam-se para si, para os próprios incognoscíveis limites, em uma improvisada interrupção do adágio lírico. Mas a comparação entre o infinito e o eu não desaparece na contemplação de criptografias estelares, transforma-se na pergunta que fala da distância entre o conhecimento do anjo luminoso que é a lua — conhecimento da transformação como suprema aparência, conhecimento da tácita infinita passagem do tempo — e o conhecimento do mal pertencente ao ser vivo. Somente uma metamorfose angélica — mimese da lua, ruptura dos limites do sentido, leveza de uma dissolução nos elementos naturais — poderia dissipar esse conhecimento ou, ao menos, suspendê-lo:

Mas se asas eu tivesse,
De voar sobre as nuvens,
Cada estrela contar que lá flutua,
Ou, qual trovão, errar de pico em pico,
Seria eu mais feliz, doce rebanho,
Seria eu mais feliz, cândida lua³

² Versos de “Canto noturno” de Leopardi, in M. Lucchesi, *Leopardi: poesia e prosa*, trad. José Paulo Paes, Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1996, pp. 254.

³ *Idem*, pp. 255.



Dizer o infinito

Do idílio de 1819 aos pensamentos de 1826 e 1827, a reflexão leopardiana sobre o infinito se desenvolve segundo os modos negativos de uma representação impossível. Não se trata de buscar no pensamento leopardiano sobre o infinito uma teoria para unir a outras tantas entre as clássicas discussões sobre o infinito, de Aristóteles a Cusano, Bruno e Descartes: Leopardi se declara estranho às metafísicas “logomáquicas” sobre o tempo e o espaço (“De forma que, tal como o tempo é um modo ou um lado da consideração da existência das coisas, o espaço não é senão um modo, um lado da consideração que fazemos do nada” [*Zib.* 4233, 14 de dezembro de 1826])). Assim como recusa o motivo teológico da infinidade de Deus, do qual descenderia a infinidade do universo, e o motivo romântico da infinidade do “sentimento” que levaria à infinidade da criação.

Os primeiros momentos da reflexão estão reunidos nos pensamentos de julho de 1820: o infinito está relacionado com o desejo e, portanto, com o movimento do prazer; o ilimitável define a natureza do desejo, e é por ser ilimitado que o desejo jamais tem respostas e encontra sempre o finito, o circunscrito, o limite. A infinidade do desejo é material, e, na falta de respostas, nutre-se da esperança da ilusão. A “infinidade material” do desejo é “uma consequência imediata e necessária (na nossa condição presente) da coisa mais material que há nos seres vivos, isto é, do amor próprio e da própria conservação...”.

No limite entre o visível e o invisível e — por conta da imaginação que o alimenta — o desejo de infinito faz uma experiência de ultrapassagem, de ultrapassar o limite, de vagar para além da fronteira:

...então, no lugar da vista trabalha a imaginação, e o fantástico substitui o real. A alma imagina o que não vê, que aquela árvore, aquela sebe, aquela torre lhe esconde, e vai errando em um



Leopardi. O pensamento em poesia

espaço imaginário, imagina coisas que não poderia se sua vista se estendesse por toda parte, pois o real excluiria o imaginário.

Mas, no mesmo mês de julho, o prazer por aquilo que é circunscrito é explicado pela “ideia de infinito” que comporta. Já se anuncia a posição na qual se apoiará sempre Leopardi, isto é, a impossibilidade de conceber o infinito: “...não vendo os limites, o espírito tem a impressão de uma espécie de infinidade...”. Portanto, o indefinido tem uma função vicária em relação ao infinito, é, em certo sentido, sua domesticação ilusória, sua pronunciabilidade terrestre. Representação de uma proximidade visível-invisível, onde o infinito é a representação da absoluta distância e do inimaginável. E os movimentos profundos da escrita poética leopardiana têm relação com o indefinido: a *recordação* é a imagem antiga, que ao voltar, provoca as “sensações indefinidas” (*Zib.* 515, 16 de janeiro de 1821); o prazer na representação do antigo consiste também na “sensação indefinida”, na “ideia de um tempo indeterminado” (*Zib.* 1429, 1 de agosto de 1821). Além disso, no *Zibaldone*, tanto a teoria da luz quanto a reflexão sobre a escuta baseiam-se em uma poética do indefinido.

O tema da materialidade do infinito retorna em setembro de 1823 na questão da felicidade e na crítica à “espiritualização”: a uma demanda de “infinito terreno”, a um desejo de felicidade material, corpórea e terrestre, o cristianismo responde com a proposta de uma “felicidade celeste” (*Zib.* 3497-3509, 23 de setembro de 1823). Mas também aquilo que aqui Leopardi chama de “infinito terreno” tem lugar somente na imaginação, e não é um “sentimento” propriamente dito. Demonstra-o, pouco tempo depois, a anotação de 5 de abril de 1824: “Se o homem pudesse sentir infinitamente, seja de que tipo fosse tal sensação, desde que não desagradável, ele naquele momento seria feliz...” (*Zib.* 4061).

Entre abril e junho de 1826, a reflexão leopardiana sobre o infinito tem passagens decisivas, e se desdobra em uma intersecção dos pontos clássicos da questão, retomados e concentrados em torno da mais forte das afirmações: a coincidência entre o infinito e o nada.



Antonio Prete

O nada é a “infinita verdade”: a afirmação conclui o primeiro movimento da página que começa com “Tudo é mal” (*Zib.* 4174); a crítica do sistema de Leibniz não se dá em regras lógico-demonstrativas, e se distende na mais gélida das amplificações, onde o estilo em si é ultrapassado pelo temor da imagem: traços da gnose se unem à iluminística crítica da felicidade. E a finitude do universo, enquanto narra seus detalhes e sistemas temporais e espaciais, expõe, não sua cumplicidade com o mal, mas sua consubstancialidade ao mal:

Não os homens apenas, mas o gênero humano foi e será sempre infeliz necessariamente. Não o gênero humano somente, mas todos os animais. Não os animais somente, mas todos os outros seres a seu modo. Não os indivíduos, mas as espécies, os gêneros, os reinos, os globos, os sistemas, os mundos. (*Zib.* 4175)

Nessa página, que introduz o jardim do sofrimento, a infinidade do nada tem alguns traços do antigo *ἄπειρον*: pura negatividade, não-ser que envolve o universo, incompreensível limite do mundo. A infinidade do nada é aqui o fundo sobre o qual foi lançada a trágica sequência do mal. A *infinidade verdadeira* do *não ser* é o bem, a infinidade falsa do universo é o mal: no paradoxo desse atributo supremo do não-ser, nessa irônica teofania do não-existente, é dissipada a metafísica que na opacidade da sombra lê o traço da perfeição distante e originária.

Depois de um pensamento que traz o infinito da ordem das sensações à ordem dos sonhos, das ideias contraditórias em si (*Zib.* 4177-78), volta o tema do nada como “infinidade verdadeira” (*Zib.* 4178, 2 de maio de 1826): o nada é a ausência de limite; a individualidade da existência, o limite: “Parece que somente o que não existe, a negação do ser, o nada, possa ser sem limite, e que o infinito venha a ser, essencialmente, o mesmo que o nada...”.

Mas, essa infinidade do nada não pode existir, a não ser na imaginação, no pensamento, na língua. Data de 04 de junho de 1826



(*Zib.* 4181-82) a passagem à limitação linguística do infinito e, conseqüentemente, a consideração de que as categorias do tempo e do espaço são privadas de um fundamento que não seja linguístico:

(...) a infinidade do tempo não provaria nem a existência nem a possibilidade de entes infinitos, mais do que o prove a infinidade do nada, infinidade que não existe, nem pode existir a não ser na imaginação ou na linguagem, mas que, mesmo assim, é uma qualidade própria e inseparável da ideia ou da palavra nada, a qual também não pode existir a não ser no pensamento ou na língua, e em relação ao pensamento e à língua.

Voltando ao assunto de quem deduz da infinidade do universo a infinidade do criador, no sábado de Aleluia de 1827, Leopardi conclui as observações polêmicas com o tom do paradoxo e da ironia: “Pois quem disse que ser infinito seja uma perfeição?” (*Zib.* 4275, 7 de abril de 1827). Uma retomada extrema do infinito tenta definir seu caráter ilusório (*Zib.* 4192, 30 de agosto de 1826). É a imaginação que tira os limites do cosmos: a criança, o selvagem, o primitivo creem que o mar não tenha limites e que as estrelas não possam ser contadas.

Dessa disposição à ficção e ao excesso de ficção havia nascido antes a mais arriscada reflexão leopardiana sobre o infinito, que, em 1819, tomou a forma de ritmos e versos com o título de “O infinito”:

Sempre caro me foi este ermo monte
E esta sebe, que de tanta parte
Do último horizonte exclui o olhar.
Mas sentando e mirando intermináveis
Espaços além desta e sobre-humanos
Silêncios de mais profunda quietude
Eu no pensar me finjo; onde por pouco
O coração não treme. E como ouço
Zunir o vento pelas plantas, eu



Antonio Prete

O infinito silêncio a essa voz
Vou comparando: e sobrevém o eterno
E as estações mortas e esta presente
E viva, e o seu soar. E assim entre esta
Imensidão se afoga o pensamento;
E o naufragar me é doce nesse mar.⁴

O movimento, que no primeiro verso une o tempo indeterminado de uma afeição antiga e o olhar para a sebe, transforma-se — graças ao *limite* que, excluindo, anuncia, e escondendo, mostra — em um pensamento do além: um pensamento que tem a ficção como ritmo (“Eu no pensar me finjo”). As figuras que pertencem ao interior — o monte, a sebe — mostram a ligação profunda com o além que os constitui. A ficção explora a fronteira extrema do impossível e do insondável dos espaços, dos silêncios e da quietude, o limite de um aprofundamento no infigurável, no não representável: escancara-se uma cosmologia na qual os espaços em fuga devoram todo limite (“intermináveis”), os silêncios flutuam acima de toda percepção humana (“sobre-humanos”), a quietude se afunda na ausência de qualquer tremor, de qualquer movimento (“mais profunda”). É somente a língua da poesia que pode ainda dar nome a essa aventura do pensamento, a essa aventura da ficção no recinto do pensamento: nesta absorta imóvel odisseia, que tem ainda o eu como sujeito da “outra vista”, os sentidos experimentam uma sombra que os roça e toca: esta sombra perturbadora é a linha onde o visível se converte em invisível, o audível em inaudível, os limites do universo no nada. Também este é um “ponto acre”, como era, no *Coro dos mortos*, a vida observada do lado do que já passou, do irreversível. A ficção, por seu excesso, revira as margens do pensamento: uma reviravolta que, para os sentidos, é *amedrontamento*. Recuar daquele limite

⁴ *Appunti Leopardiani*, 1, 2011, trad. Mauricio Santana Dias, disponível em: <http://www.appuntileopardiani.cce.ufsc.br/editiono12011/traducoes/infinito.php>, último acesso em ago./2014.



onde o nada se mostra como nada é querer permanecer na língua da poesia, na cumplicidade da língua, com os sentidos e com a sua energia. De fato, é ainda um sentido, o sentido da escuta que, depois do amedrontamento, sinaliza ter escapado ao naufrágio, e convida para retomar a representação, retomar a aventura.

O *soar* abre o arco da comparação final: o “infinito silêncio” é o além, que é contíguo ao soar, que é até ritmo do soar. O soar é a língua da natureza, que se transforma na língua da poesia, isto é, na palavra que quer manter juntos o silêncio e o som: “esta voz” e o “infinito silêncio”, a tristeza da natureza sem voz — “as estações mortas” — e o ressoar da natureza que está aqui, presente e viva, o tempo cancelado e o tempo vivo. A invenção, que antes tinha evocado no pensamento os espaços inconclusos e os silêncios sobre-humanos e a profundíssima quietude, está agora toda reunida *nesta voz*, na sua existência, aqui, para os sentidos: a existência de uma presença viva e determinada (e Rilke traduziu “e la presente / E viva, e il suon di lei [a presente / E viva, o som dela” por “und diese / daseiende Zeit, die lebendige, tönende [a este / existente tempo, o vivo, soante]”, mostrando, naquela presença, a força do som e, ao mesmo tempo, a transvaloração metafísica).

Essa ficção retorna agora na energia de “esta voz”, como insustentável comparação, como aventura que, no limite do pensamento, vê tremer aquela “imensidão” que é abolição do limite, silenciamento da voz, fim do pensamento. O pensamento não pode mais acolher a ficção. Não se pode produzir um pensamento sobre o infinito, mas somente sobre a aparência de infinito, ou seja, sobre o *indefinido*. Assim como não há um pensamento sobre o infinito, não há língua que possa *dizer* o infinito. Assim como não há um pensamento sobre o nada, não há uma língua que possa *dizer* o nada. É verdade que o infinito e o nada existem na língua, *somente* na língua, mas existem como som que designa a ausência, o vazio, como sinal do irrepresentável. Existem na língua, mas não podem significar senão o seu sentido infigurável, inapreensível.

Assim como a escuta do soar havia se tornado língua da poesia, assim o naufrágio, além de naufrágio do pensamento, é o naufrágio



Antonio Prete

da língua, a exposição da sua impotência, a experiência da *impossibilidade de dizer o infinito*, que é, em última análise, a própria experiência da poesia. Mas ter margeado os confins dessa impossibilidade dá ao naufrágio a doçura de um pensamento que entrevê o seu além, de um corpo que experimenta todo o arco de sua sensível ficção, de uma língua que corteja o silêncio que a circunscreve, exalta e esvazia.

No idílio de 1819, Leopardi já havia exposto o senso de sua reflexão sobre o infinito: dizer o infinito em sua impossibilidade de dizê-lo. Além do mais, nesta palavra que não pode dizer o infinito está o desafio, frágil e ao mesmo tempo arriscado, da poesia.

Ainda sobre “O infinito”: o último verso

“O infinito” leopardiano: uma terra de afeição, a cada leitura um pouco mais indefinido e mais secreto. A cada retorno, uma nova ressonância vem ao seu encontro, movendo-se a partir dos versos, dos silêncios que cercam as palavras nos versos. Às margens do idílio, nenhuma interpretação jamais se concluiu. Cada pensamento sugerido pela suprema imaginação é apenas uma passagem para uma compreensão que sempre distancia. Além disso, como “O infinito” é uma reflexão sobre a poesia — mostra a aventura arriscada da poesia e a impotência do dizer, a odisseia e o naufrágio — as perguntas que surgem do texto põem sempre em questão o próprio modo de escutar a poesia, o modo de se dispor com a mente e com os sentidos diante do som e do sentido do verso.

Agora gostaria de retomar apenas o último verso: “E o naufragar me é doce nesse mar”.

O naufrágio é consequência da impossibilidade do pensamento de representar o infinito. Esse naufrágio é também naufrágio da língua, que havia se aventurado em uma invenção “no pensamento” e, depois, em uma invenção que ousava comparar — algo



insustentável — o além-tempo ao tempo, a absoluta ausência à viva presença, o irreversível ao aqui-presente e ressonante. Poderíamos acrescentar: o silêncio do nada e o som da vida. Esse último verso, como indicam os dois pontos colocados no final do verso anterior, é uma especificação do que foi descrito no verso anterior: “E assim entre esta /Imensidão se afoga o pensamento”. Se não fosse pelo “me é doce”, o último verso pareceria somente reafirmar o naufrágio do pensamento. Colocando a palavra “imensidão” depois da variante “infinidade”, primeiro aceitação e depois recusa, o poeta parece ter querido reduzir a densidade teórica que “infinidade” comportava (o nada é a “infinidade verdadeira”, dirá no *Zibaldone*, e esta infinidade é, pois, mal); parece, em suma, que tenha querido criar uma ligação mais visível com a imagem que preenche a cena: o *mar*. Além do que, a *imensidão* pertence ao mar como sua primeira propriedade (pensemos na página do baudelairiano *Spleen* de Paris, em que o mar representa todo o sentimento, todos os êxtases e sofrimentos dos seres vivos, passados e futuros, ou na passagem de *Mon cuer mis à nu* [Meu coração a nu], em que o mar é justamente observado como o portador da ideia de imensidão e de um movimento: “un infini diminutif” [um infinito diminutivo] que sugere o “infini total” [infinito total]; um indefinido — para dizê-lo em termos leopardianos — que é aparência de infinito. Aceitando a “imensidão”, o poeta descarta as figuras que ainda podem ter relação com o pensamento, com o pensamento sobre o infinito (“infinidade” evoca questões filosóficas, não apenas leibnizianas). O fim do pensamento é o *não-pensamento*: uma liberação da angústia do pensamento através do reflorescer de figuras sensíveis, corpóreas. Na medida em que se afasta a comparação entre as “mortas estações” e o som da estação presente e viva, ganham espaço os indícios de uma sensibilidade desperta: à designação possessiva do pensamento (“meu”) segue “me é doce”, um deslocamento do que pertencia ao mental para o afetivo, do que era da ordem da contemplação para a ordem do prazer. O sujeito, aventurando-se na representação do infinito, na mais arriscada das representações, deveria cancelar as percepções,



a certo ponto suspender as ações dos sentidos, e, pelo contrário, expõe, bem no instante de máxima abstração, a fisiologia de um sentimento que se curva sobre si mesmo: “me é doce”. O pensamento se afunda, ou seja, nega a si próprio como pensamento, mas nessa negação reafirma o afetivo, o determinado, o corpóreo: “me é doce”. Uma canoa no naufrágio. Um eu indireto, nomeado na relação com um sentimento que o invade, e *inunda*, e define: um instante antes do silêncio absoluto.

O “me é doce” une o último verso ao primeiro: “me foi”. Um elo se ergue sobre um eu poético que desvela a sua interioridade e expõe um duplo pertencimento: a relação afetiva que a repetição exalta (“Sempre caro me foi”) e a relação afetiva que sobrevive inclusive ao naufrágio da língua, do pensamento na língua (“me é doce”).

O primeiro e o último verso se curvam sobre uma aventura que afunda na vertigem. Mas o arco entre corpo e linguagem, isto é, o nexos entre afeição e imaginação, resiste: limiar e ponto de chegada de uma viagem que liberta o pensamento de sua angústia, a representação de seu conteúdo, o olhar de seu horizonte. Não uma experiência estática, mas uma consciência poética: uma consciência que certamente tem analogia com o êxtase, mas é mais que o êxtase, pois é som, ritmo, figura.

O último verso consuma a separação entre teoria poética e imaginação poética: a primeira levou o pensamento para além de seus próprios limites, a segunda vive a ausência de limites; aliás, perder-se nessa ausência é típico da imaginação, faz parte de sua natureza. O indício dessa passagem na terra da imaginação é a figura do *mar*. O mar é uma “similitude de infinito”, dirá Leopardi na *História do gênero humano*. Similitude ou aparência de infinito é o *indefinido*. O indefinido é a figurabilidade do infinito, a sua proximidade aludida. O mar é como o indefinido: é voz e língua que diz o infinito, com a sua imensidão. E é aqui, neste território da figurabilidade fantástica, neste lugar ilimitado que está à imagem do infinito, que é possível perceber uma *doçura*, e na doçura, a fragilidade daquele bote que ondeia no mar do naufrágio. No “me é doce” do último verso se



reflete o “me foi” do primeiro. Uma correspondência — de modalidade afetiva, mais do que de sintagma — que registra, entretanto, uma diferença que atravessa todo o idílio: no “me foi” há um movimento *temporal* que se entrega à repetição, ao retorno de um evento totalmente interior; no “me é doce” há um movimento *espacial*, que aliás se situa na figura mais indeterminada do espaço, isto é, o mar.

No “me é doce” do último verso se refletem também — como as paisagens costeiras nas águas — os lugares da escrita leopardiana que atingiram a ordem semântica da doçura. A partir do mais comum atributo da recordação, que é “doce” justamente porque, embora tendo como conteúdo o que não existe, ou melhor, o tempo irreversível, faz dessa ausência uma presença imaginativa e até interlocutora de um diálogo. Do mesmo modo é “doce” o naufrágio porque, mesmo mostrando a impossibilidade de ter a experiência do infinito, priva o pensamento de seu conteúdo extremo, e faz dessa falta uma *leveza*. Parece “doce”, nesse caso, uma percepção desapossada de seu objeto, um pensamento desapossado do pensar: uma condição, enfim, de não-pensamento. Mas, se o “doce” da recordação é temperado pelo inseparável espinho do irreversível, do que já passou (*doce* e ao mesmo tempo *dolorosa* é toda recordação), o “doce” do último verso virou do avesso também o exílio do tempo que não volta mais, e por isto se mostra como uma entrega próxima a de um prazer que suspendeu por um instante o pacto com o vazio, com o impreenchível.

De fato, quase sempre nos *Cantos* o sentimento de doçura aparece encoberto pela sombra do pensamento doloroso de um tempo passado ou pelo senso de uma aparência enganadora, efêmera. Essa sombra pode se refletir de modo visível na estrutura lexical, na forma do oximoro ou da contiguidade de duas palavras semanticamente contrastantes: “angustiante doçura” no “Sonho”, “doces enganos”, nos versos dedicados “Ao Conde Carlo Pepoli”, “Era aquele doce / E irrevogável tempo” na “Vida solitária”, “A doçura / Do dia fatal” nas “Recordações”. Ou pode, esta sombra, pesar como uma nuvem em todos os versos do canto e dar à doçura, que é leve e positiva em si,



uma virada que efetivamente a impele em direção a tonalidades escuras: a noite “doce e clara”, que abre “A noite do dia de festa”, em que se contrastam a negação da esperança proclamada pela natureza, o “doce louvor” e a “minha doce esperança” em “À Silvia”; os “doços sonhos”, o “doce relembrar”, o mistério das coisas “cheias de doçura”, o “meu doce amor” nas “Recordações”; “Sabes ao certo, para qual doce amor seu / Ria a Primavera” e “doce o meu rebanho”, no “Canto noturno”, a “doce semelhança” em “Aspasia”, “de um povo de formigas os doces albergues”, na “Giesta”.

O “me é doce” do último verso do “O infinito” não está acompanhado por nenhuma atenuação; nenhum contraste ofusca o senso prazeroso da entrega (em “naufragar” se nota a energia metafórica do verbo mais do que o contraste com a doçura): a doçura é, além disso, libertada da angústia, ou do amedrontamento de um pensamento que, a esta altura, renunciou ao desafio de uma representação impossível. Nesta liberdade singular o “me é doce” do “O infinito” remete especialmente aos versos do “Pensamento dominante”, em que a invocação religiosa da abertura — o “Dulcíssimo” que lembra o “dulcissime Deus” das Confissões de Agostinho — reflete duas vezes em um “doce pensamento”, para se fechar no último verso “Algo mais doce de ter que o seu pensamento?”. Este pensamento amoroso — puríssimo e íntimo — tem relação com o infinito e com a energia do “mar” do último verso do “O infinito”. É o naufrago *na doçura* de uma imagem que se libertou de seu conteúdo, tornando-se puro *pensamento amoroso*: uma imagem que ao mesmo tempo tem o máximo de abstração e o máximo de intimidade, profundíssima e ilimitada. E, todavia, no “me é doce” do “O infinito” até o pensamento — limite que impedia a experiência da entrega — parece distante, dissipado em sua impotência de dizer o infinito. Na doçura desse naufrágio sobrepõem-se duas sensações: a percepção do fim do pensamento, que não pode representar o infinito, e, ao mesmo tempo, a percepção de que o infinito pode ser dito somente como experiência de sua não-representação. Enfim, é dizível somente como dissolução — ou cessão humana, sensível — da teoria do infinito na figura do mar. Nesse caso, é a poesia



que, sobrevivendo ao naufrágio do pensamento, socorre a filosofia? Aquele *resto* no naufrágio, que é o “me é doce”, é talvez representação da poesia? Certamente, o mar que aqui fecha o verso não pertence à ordem de uma metáfora teórica, como aquela do “gran mar do ser”; pertence à ordem da figurabilidade, da visibilidade: pode-se ouvir o som de suas ondas, perceber a sua beleza (por isso, há alguns anos também quis falar desse verso em um curso dedicado à mitografia do mar, de Coleridge a Conrad).

E, entretanto, com esta palavra que sigila o idílio, a experiência do infinito, de sua impossível representação, permanece na linguagem. Uma surpreendente inesperada limitação do horizonte: o naufrágio, e a doçura no naufrágio, pertencem à ordem de uma língua que tem o seu ritmo, a sua sábia suspensão entre o sentido e o som, suas simetrias e correspondências.

O último verso, pode-se dizer, começa *depois* do último verso. Está escrito no espaço que no manuscrito separa a palavra *mar* da assinatura do poeta: espaço de um silêncio, em que o naufrágio não tem mais palavras, onde a doçura é um sentir aquém da linguagem, e a representação do infinito não tem mais o limite da representação.

O último verso é invisível, silencioso, ilegível. E talvez aqui, nesse silêncio que não pode nem mesmo se dizer “sobre-humano”, nesse fim da linguagem, no vazio de sentido e de som que nela se escancara, ainda é possível encontrar a sombra dos versos, e no flutuar da sombra, o convite para voltar àquele movimento do início, àquele “sempre” que se ergue de distâncias perdidas. O último verso e o silêncio que segue como sua “verdade”, convidam à *doce* repetição, ao ritmo, que é a própria essência da poesia, o elo da poesia com a respiração, com a vida: “Sempre caro me foi este ermo monte”.



Da natureza, por fragmentos

A natureza, sua língua, suas representações antigas. Suas imagens indefinidas, que a *recordação* faz emergir de espaços longínquos sem confins, e que o indivíduo pode reencontrar, desenterrar, escutar no teatro da interioridade, mesmo que a esta altura o mundo lá fora esteja “desnaturado”.

A constelação das suas formas invisíveis: o fato, a necessidade, o princípio de conservação, o circuito de produção e destruição.

O ser vivo, com sua *singularidade*, que a abstração ou a “espiritualização” — em que consiste a civilização — ofusca, cancela ou degrada no anonimato das massas (“essa elegantíssima palavra moderna”, como dirá Tristão). O ser vivo entre os seres vivos: pulsação de um corpo em um universo de corpos terrestres e celestes.

A *anterioridade* quieta, solar, infantil: cognição imaginativa das coisas, paixões vivas que o *amor próprio* ainda não vinculou ao exercício da opressão, e que a razão ainda não enrijeceu no cálculo.

A *physis* que mostra, no arco-íris das aparências, o som das estações, o ritmo do nascimento e da morte, a respiração do desejo em



sintonia com o movimento de tudo o que é vivo e em sintonia com seu próprio declínio, com o esquecimento.

A existência, ou seja, a vida que ama a vida, a vida que gera a vida: florescimento natural das coisas sensíveis e não sensíveis.

A violência que aniquila indivíduos, povos, épocas: anulação da história, de toda a sua escatologia ou memória.

A proteção do ser vivo e o seu engano, o cuidado e a corrosão, a maternidade doce e perversa, a crueldade cega.

A criaturalidade que se reconhece na breve respiração e na fragilidade perplexa que une os homens e as coisas, os sonhos e a paisagem.

O horizonte de um desaparecimento supremo, que atrai ao seu abismo — ou a um renascimento? — a Terra, os corpos celestes, as galáxias.

A reflexão leopardiana sobre a natureza passa por todas essas imagens, percorre todas as folhas do enigmático livro: a teoria e o verso, as pesquisas sobre o “sistema da natureza” e sobre as suas fragmentárias, e às vezes, opostas manifestações, convidam o leitor de Leopardi a não enquadrar seu pensamento em um paradigma, a não se confortar com uma fórmula, e muito menos com interpretações que passem do branco ao preto, da maternidade afável à cruel, da vida à morte. Permanecer no fragmento, na sombra de uma folha do *liber naturalis* [livro natural] leopardiano é um dos modos para seguir as passagens, os saltos, os silêncios, as polaridades, os retornos de um pensamento que é, ao mesmo tempo, narração, análise e canto.

As ilusões pertencem à “composição e ordem das coisas”. Elas são “ingredientes essenciais do sistema da natureza humana” (*Zib.* 51).

Necessidade das ilusões: feridas de luz que atravessam a opacidade da realidade. Representações infantis que trazem a leveza das paixões. Trama impalpável tanto das aparências que surgem no movimento da recordação como das esperanças, que até parecem presas ao seu desvanecer. Leopardi nunca deixou de pensar nas ilusões: as “criaturas quase de outra espécie”, das quais falará nos



Pensamentos, por serem estranhas à “realidade”? do mundo, ainda têm uma ligação com as ilusões. Mas são tão raras essas criaturas que a “natureza” delas quase não é mais “humana”.

A uma vida “natural” é destinada a “felicidade” (*Zib.* 56). Para uma vida distante da natureza, racional, angustiada pelo pensamento, aquela felicidade é só um desejo, um desejo que ficará sempre vazio (“tout homme qui pense est un être corrompu” [o homem que pensa é um ser corrompido] é a frase de Rousseau citada várias vezes por Leopardi). O “natural” para Leopardi nem sempre coincide com o antigo ou com a anterioridade. Há uma permanência do natural no coração da própria civilização: o silêncio animal, o universo imaginativo da criança, a “ignorância” como defesa dos assaltos destrutivos da “realidade”.

É possível atingir a natureza no coração de um “mundo desnaturado”? Pode o conhecimento agir, não para um retorno, mas para uma “regeneração”? É possível, com uma condição: “...a nossa regeneração depende, por assim dizer, de uma ultrafilosofia que, conhecendo o todo e o íntimo das coisas, nos aproxima da natureza. E esse deveria ser o fruto dos lumes extraordinários deste século” (*Zib.* 115, 7 de junho de 1820).

A leopardiana “ultrafilosofia” não compartilha o olhar sobre as coisas da filosofia moderna, que, “dissecando”, chega a ver o nada como fundamento. A “ultrafilosofia” é o conhecimento que percebe o “todo e o íntimo”. Podemos dizer que no “todo” não há separação entre superfície e profundidade, entre essência e ressonância, entre natureza e forma, entre *physis* e *morphè*. No “íntimo” está o sonho das coisas, a relação profunda de uma coisa com as outras: uma *correspondência*, talvez um pensamento silencioso, uma alma. Das “correspondances” de Baudelaire ao “demônio da analogia” de Mallarmé à “lenda bretã” da qual falará Proust, a narração e a poesia estão escutando essa “intimidade”: além do mais, bem nessa capacidade de escutar, nessa “faculdade de descobrir as relações entre as coisas, inclusive as mínimas e mais distantes, inclusive entre as coisas que parecem as menos análogas” está, para Leopardi,



a proximidade e até a coincidência entre o filósofo e o poeta (*Zib.* 1650-51, 7 de setembro de 1821).

A “ultrafilosofia” é o leopardiano *pensamento poetante*. Filosofia que a poesia decompõe em seus estatutos, métodos, abrindo-a a um questionamento incessante, a um pensamento que corteja a leveza, que sonha com o não-pensamento; e tem um ritmo esse pensamento, tem uma forma, tem uma língua, com toda a energia e a impotência que pertencem à língua. Poesia habitada por um pensamento que se expõe ao extremo, e frequenta os confins e se aventura no conhecimento até o naufrágio — até a “doçura” no naufrágio —, se aventura no silêncio até sentir o vazio de tudo juntamente com a distância em relação ao próprio vazio.

“É preciso buscar os efeitos naturais nas pessoas naturais, e ainda não alteradas, ou pouco, ou o menos possível. Assim são as crianças: quase os únicos indivíduos nos quais é possível explorar, notar e analisar hoje em dia as qualidades, as inclinações, os afetos realmente naturais” (*Zib.* 1644, 11 de fevereiro de 1821). Uma observação trazida pelo vento de uma recordação: o estado de temor provocado por um adeus, o terror do *nunca mais*, a sombra do tempo irreversível, que acompanhava cada partida aos olhos da criança. A criança percebe a separação como um cancelamento irreparável: o *não-ver-nunca-mais* é o despedaçamento de um mundo para o qual o visível é conhecimento, a presença é comunhão. Para ser “natural”, o tempo não tem fraturas, suspensões, ruínas: quando essas acontecem, escancara-se o vazio de uma falta irremediável. Escancara-se o luto e o deserto de um adeus sem promessas.

Ler a natureza nas sensações da criança: nas imagens temporais e espaciais, nos temores, nas esperas da criança. As paixões vivas são infantis. O leopardiano “Tratado das paixões” se apoia, em grande parte, na experiência de uma criança.

Morte e vida: dois tempos da mesma respiração: “um círculo de destruição e reprodução” é a ordem da natureza (*Zib.* 1530-31, 20 de agosto de 1821). Muitos pássaros morrem nos campos nevados, sem comida: uma “destruição” que a natureza não ignora,



mas que dispôs, compreendeu na ordem de seus fins. “A natureza é uma mãe completamente benigna, e inclusive dos gêneros e espécies nela contidos, mas não dos indivíduos”, escreve na mesma passagem Leopardi. Uma maternidade que separa, uma maternidade que exclui? O indivíduo, o ser vivo, se observado em sua singularidade — de existência, de desejo, de conhecimento — parece excluído do raio de atenção e cuidado da mãe benevolente. O conhecimento da infelicidade é a sua condição; a privação do infinito, o seu limite; a consciência da mortalidade, o seu mais verdadeiro sentimento. Um duplo, lacerante pertencimento.

Quem não ouve a natureza, o som de sua língua, quem não reconhece o ser vivo que nela respira, não pode querer imitar a natureza. Essa escuta é então negada: a distância em relação à natureza é irreversível. Quem pretende imitar a natureza nessa condição distante, escondida, só pode viver no artificialismo. E ter da imitação uma ideia gélida, sem vida. Sem uma proximidade com a criação, que se concretiza na natureza, não pode haver criação na arte. Essa pretensão de uma imitação sem o seu objeto é o tema da polêmica leopardiana presente nas primeiras páginas do *Zibaldone* e no *Discurso de um italiano sobre a poesia romântica*. Polêmica em sintonia com a crítica que Schelling dirige à “filosofia mentirosa”, que baniu a natureza e agora quer que os poetas continuem a imitar a natureza. A natureza que não existe mais.

Como imitar a natureza numa época em que muitos não sabem mais ver a natureza, numa época que soterrou as suas imagens, silenciou o seu som? Leopardi pensa na necessidade de uma escavação quase arqueológica (de uma arqueologia toda interior): “...não basta agora ao poeta saber imitar a natureza; é preciso que saiba encontrá-la... removendo os objetos que a ocultam, e descobrindo-a, e desenterrando, limpando e tirando da lama da civilização e da corrupção humana os exemplares celestes que se decide retratar”.

Como é possível habitar “o mundo desnaturado da natureza”: esse é o problema estético do jovem Leopardi. Um problema somente estético? A pergunta leopardiana já ultrapassa a polêmica com os



românticos milaneses, põe-se além dos limites das questões literárias, atinge o coração da nossa época e das perguntas que mais têm importância para ela.

Quanto à poesia, no *Discurso de um italiano sobre a poesia romântica*, Leopardi propõe um caminho em direção à palavra “natural”. Um caminho que pode ter como guia “o uso e a familiaridade dos antigos”. Apenas com os antigos a imitação da natureza — viva e próxima — era fonte de poesia, a qual, fundada na “relação com os sentidos”, era “material e fantástica e corporal” (os românticos milaneses querem, por sua vez, “arrastar a poesia do “visível ao invisível”, “transmutá-la” em “metafísica racional e espiritual”).

A imitação da qual fala Leopardi não traz de volta a presença da natureza. No luto do ocultamento e da privação, na tristeza do afastamento, a imitação atua como uma alquimia: transmuta o corpo vivo da natureza na língua viva da poesia. Imitar é *reencontrar*, *reinventar*. Através da mediação dos antigos. Ou — como se pode ler numa passagem de setembro de 1828 do *Zibaldone* —, buscando dentro de si, na própria intimidade escondida, o som e a voz da natureza: aliás, da *Natureza* que, como o estilo-novista *Amor*, fala na alma do poeta.

Uma viquiana atenção àquilo que *vive* na natureza — que no antigo e na criança era fonte de um conhecimento imaginativo, de uma percepção animada — perpassa, sem nunca se atenuar, toda a teorese leopardiana. Uma *física poética*. Eis uma passagem da escrita leopardiana em que a física poética mostra o seu fascínio e a sua irremediável distância:

Bons eram os tempos em que todas as coisas eram vivas de acordo com a imaginação humana e vivas humanamente, isto é, habitadas e formadas por seres iguais a nós, quando se acreditava que nos bosques desertíssimos morassem belas Hamadriades e faunos e silvanos... e, abraçando uma árvore junto ao peito, quase sentíamos o seu palpitar entre as mãos, crendo-a um homem ou uma mulher, como Cipárisso... (*Zib.* 64).



Antonio Prete

E eis a passagem do *Discurso de um italiano sobre a poesia romântica*, que começa assim:

O que foram os antigos fomos todos nós, e o que foi o mundo por alguns séculos fomos nós por alguns anos, ou seja, crianças e partícipes daquela ignorância, daqueles temores, daqueles deleites, daquelas crenças e daquela ilimitada operação da fantasia; quando o trovão, o vento, o sol, os astros, os animais, as plantas e os muros de nossas moradas, todas as coisas pareciam amigas ou inimigas nossas, indiferente nenhuma, insensata nenhuma; quando cada objeto que víamos parecia, de certo modo, acenar para nós quase como se mostrasse vontade de nos falar...

Uma *ignorância* que se abre no leque de um sentimento tumultuado e, ao mesmo tempo, prazeroso. Um *pathos* que liga o sujeito do olhar e a natureza em uma troca de sussurros, de percepções vivas: reverberações ou resíduos de uma unidade originária perdida. E então, diante do olhar do antigo, assim como o da criança, a manifestação de uma criaturalidade que do som se move em direção à luz, da luz em direção ao ser vivo, do ser vivo em direção ao refúgio, ao lugar da espera: trovão, vento, sol, astros, animais, plantas, muros. Uma declinação da natureza como um círculo harmonioso que une os elementos físicos com os objetos, o passar das estações com as construções humanas (“os muros das nossas moradas”). E a energia imaginativa de *sentir* a substância dessa unidade.

Natureza e razão no teatro da teoria leopardiana. Quando o ponto de observação é a razão — a sua obra tornou áridas as paixões, desvelou o nada, difundiu a indiferença — então a natureza parece um território de luz: o olhar pousa na harmonia que circulava entre as coisas e os seres vivos, nos corpos vigorosos dos antigos, na imaginação, na intensidade de vida. Uma anterioridade resplandescente, talvez nunca possuída. Uma miragem. Trama invisível — feita de leveza e de ilusões — subjacente à “sociedade



restrita”, vinculada às relações de poder, na qual as paixões são todas filhas do egoísmo.

Fazer da miragem uma crítica, do “natural” não um sonho, mas uma dúvida. Viver a distância que há na alteridade não como o *que havia* e foi perdido, nem como um projeto, mas como uma luminosa e ativa inexistência. A natureza leopardiana é também essa ausência sonhada.

Tu dormes: este céu, que tão benigno
É na aparência, a bendizer me ponho.
E a antiga natureza onipotente
Que à desdita me fez. Nego-te mesmo
Toda esperança, disse-me a esperança:
Se não de pranto os olhos teus rebrilhem.¹

Na doçura da noite, em sua claridade lunar, a natureza mostra uma beleza quieta, uma serenidade que revela perfis distantes de montes, um céu que é um arco de proteção, profundidade a ouvir. Mas o olhar logo transforma a exploração em sofrimento, o silêncio de uma contemplação na evocação de um grito: “[...] Nego-te mesmo / Toda esperança, disse-me a esperança”. A língua da natureza é uma língua de privação, de negação. Língua de ofensa. A lua é testemunha silenciosa da fratura que na noite é pronunciada: de um lado, “a antiga natureza onipotente”, com seu fim imperturbável, que compreende em sua própria ordem o sofrimento do ser vivo; de outro, o poeta despido não do desejo, mas do laço entre desejo e espera: uma privação que já anuncia aquele “deserto da vida” do qual falará Tristão. A “antiga natureza onipotente”: *physis* que os antigos poetas exploraram, necessidade que não só envolveu o ser vivo com a mortalidade, mas fez da mortalidade uma condição inscrita em cada instante da vida, e entretanto em contraste com um sentimento

¹ Versos de “A noite do dia de festa” de Leopardi, in M. Lucchesi, *Leopardi: poesia e prosa*, trad. Ivo Barroso, Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1996, pp. 220.



Antonio Prete

que tende a se pôr além de qualquer limite; um sentimento que se entrega àquelas aparências como a esperança e o amor, que alucina o limite e abolem a fronteira. O “pranto” — a língua da derrota, uma língua que não tem palavras, habitada pela fragilidade e pela impotência — é a oferta mais frequente daquela antiga natureza. Mas a poesia, enfim, devolveu uma palavra a essa língua sem palavras, um ritmo a esse vazio de sentido e de esperança.

“O que é então o mundo senão natureza?” (*Zib.* 1693-94, 13 de setembro de 1821). As virtudes, os sentimentos, a imaginação, tudo pertence à esfera da natureza. Assim como a língua, o estilo, o discurso. A natureza para Leopardi é, aqui, a própria matéria: um universo no qual depois o homem separou espírito de corpo, visível de invisível. A crítica leopardiana ao espiritualismo tem como premissa a imagem de uma natureza que tudo preenche e tudo anima: língua das coisas e dos homens. Terrestridade que constitui o sensível. Essa imagem é próxima da imagem do “tronco que sente e pena”.

*

De 25 a 30 de outubro de 1823 (*Zib.* 3773-3810) o pensamento leopardiano sobre a “sociedade restrita”, sobre a sua trama de poderes e opressões, está concentrado em separar a natureza — a sua “intenção”, o seu projeto — da condição do homem tal como se constituiu na sociedade: de um lado, o “ser natural”, de outro, o sistema do ódio e das desigualdades, que é a essência das relações sociais; de um lado, as paixões vivas e inócuas das “sociedades restrita” ou “amplas”, de outro, as paixões destrutivas — “especificidade e *nuance* do ódio em relação aos outros” — típicas das sociedades modernas, que estão cada vez mais amarradas por relações de poder. “A natureza — escreve Leopardi naquelas páginas — não pôs no ser vivo o ódio em relação aos outros; este nasceu sozinho por conta da natureza do amor próprio”. O amor próprio, que é um princípio *vital*, torna-se nocivo para os indivíduos quando esses estão fora da “sociedade restrita” que a natureza havia preparado



para eles. A natureza havia de fato estabelecido que aquele ódio, “natural em todo indivíduo”, se tornasse ineficaz, pois “sem ocasião, estímulo e circunstância para poder atuar”. Entretanto, essa ineficácia é abolida nas relações e vínculos constantes, que constituem a essência da “sociedade restrita”:

Uma sociedade restrita põe necessariamente em contraste os interesses dos indivíduos, torna necessário para a satisfação dos desejos de uns, o mal de outros; para a superioridade, as vantagens, a felicidade de uns, inferioridade, desvantagens, infelicidade de outros; desperta o desejo de bens que não podem ser conseguidos sem o mal dos outros, de bens que consistem no mal alheio, que correspondem, por sua natureza, a males de outros indivíduos tão grandes quanto, aliás, geralmente maiores que os bens. Portanto, uma sociedade restrita prejudica necessariamente grande parte de seus indivíduos (a maior parte, pois os mais fracos são sempre a maioria): por isso, o seu efeito é o contrário da finalidade peculiar e essencial da sociedade, que é o bem comum de seus indivíduos, ou pelo menos da maioria; por isso, ela é o contrário de sociedade, e repugna substancialmente não exatamente a natureza em geral, mas a natureza e a própria noção de sociedade.

Uma vez perdida na sociedade a “marca da natureza”, os homens aprofundam sua diversidade natural chegando à *dessemelhança*:

De modo que, também neste assunto conclui-se que a essência, e natureza da sociedade, sobretudo a humana, contém uma contradição em si mesma, pois a sociedade humana destrói naturalmente o mais necessário elemento, meio, elo, vínculo da sociedade, que é a igualdade e a paridade entre os indivíduos que a compõem; ou seja, por sua própria característica natural, amplia a disparidade entre os seus indivíduos, e a faz crescer tanto que os torna efetivamente incapazes de formar uma



Antonio Prete

sociedade mútua, de formar a mesma sociedade que os havia diversificado, aliás, de formar qualquer sociedade, inclusive a que por natureza seria a deles, e possível, e a eles destinada e peculiar deles...

A reflexão leopardiana conclui-se com uma nota açoitadora e amarga: quando o homem chama os indivíduos de sua espécie de “semelhantes”, essa expressão soa irônica e até contraditória.

A terra da “escassíssima e amplíssima sociedade”, destinada pela natureza aos homens, tem nessas páginas leopardianas o reflexo de um arco-íris, mas também o pacto que o arco-íris faz com o desaparecimento. A leopardiana “sociedade natural” se parece mais com uma paisagem interior, evocada como linha do horizonte da qual parte a crítica da “sociedade restrita”: frágil e iridescente distância que permite, por sua transparência imaginada, ler a densa rede de relações de poder, fundamento e razão da sociedade desigual. De toda sociedade na qual o “amor próprio” se amplia, em intensidade e vigor, faz frutificar a árvore do ódio, já em si viçosa.

Há, na raiz dessa representação leopardiana do “natural”, a recusa, ao menos *por enquanto*, de pôr em questão um princípio de razão que admita na natureza uma *contradição* e uma *imperfeição*: privar-se da “própria finalidade e complemento”, isto é, perseguir a conservação da vida no universo e querer ao mesmo tempo que uma espécie apodreça e seja “infelicitada” por suas próprias mãos.

“A natureza é vida. Ela é existência. Ela mesma ama a vida, e procura de todo modo à vida, e volta todas as suas ações para a vida” (*Zib.* 3814-15, 31 de outubro de 1823). As máscaras da natureza por um momento se dissipam, abandonam o teatro da interrogação sofredora. No palco chove uma luz não artificial: é a luz do dia e da noite. Naquela luz, a existência aparece em sua simples verdade, em seu ser, aqui, com a respiração das coisas e dos homens, dos corpos celestiais e das estações. A natureza é a vida: sua pulsação, seu tumulto de sensações. Também a transitoriedade é uma passagem dessa vida. Leopardi jamais privilegiou tão de perto o



florescer, deslocando o *deserto* ao cenário: o deserto como horizonte do florescer.

“Aquilo que nós chamamos de natureza não é, em sua essência, senão a existência, o ser, a vida sensível ou não sensível das coisas”. A vida das coisas, a vida sensível ou não sensível, é a nossa própria vida. A ela pertencemos: como o voo pertence ao ar, como a água ao mar. A natureza é a existência em si. Ser *natural* é viver nesse amor da existência por si mesma. A antiga dramaturgia — gnóstica e maniqueísta — do bem e do mal não mostra ainda sinal de sombra. O corpo — o corpo do poeta — agarra-se às “sensações vivas”: sua atenuação é diminuição de vida, perda de laços com a existência das coisas. Quando o pensamento explorar o sofrimento universal, opondo à filosofia satisfeita do *Tout est bien* [Tudo é bom] o gélido misticismo do *Tutto è male* [Tudo é ruim], essas “sensações vivas” continuarão a mostrar sua necessidade, mas a mostrarão de dentro do verso, no ritmo e nas perguntas do verso. Falarão do pacto da poesia com a respiração das coisas, e do homem.

No coração da África um improvisado encontro. De longe parece um busto de pedra, grandíssimo, um colosso, parecido com os que surgem nos picos da ilha de Páscoa; de perto é uma mulher com uma “forma desmedida” e “com o rosto entre o belo e o horrível, com olhos e cabelos pretíssimos”: está sentada no chão, as costas apoiadas na parede da montanha. O islandês está diante da natureza: ele tentou de mil modos fugir do cerco de sua crueldade, procurando sempre o lugar da não-ofensa e da não-satisfação. A existência do islandês foi como uma odisseia, em que experimentou, a cada mudança de lugar, a persistência do sofrimento, a cada mudança de clima, a constância do mal-estar. A natureza escuta imperturbada, impenetrável, fechada no gelo de seu enigma. O islandês conta sobre a sabedoria, que no início o havia aconselhado a se separar da sociedade dos homens, conta sobre a solidão constelada de incômodos, da viagem de terra em terra, que logo se transformou em uma sequência de sofrimentos. A ordem visível da natureza — as estações, os climas, a luz, o ar, a temperatura, a umidade, os rios,



as chuvas, os terremotos — é toda manifesta em sua incontestada violência. O reino animal colabora para essa obra persecutória: o “jardim do sofrimento” já aparece aqui, antes mesmo que nas páginas do *Zibaldone*, com toda a sua criaturalidade ao avesso. Assim, diante da Natureza-esfinge — aparição que dá corpo à necessidade — escancara-se o catálogo da crueldade. Se a Natureza tem uma língua própria, esta é a da *não hospitalidade*: no acolhimento, o máximo de estranheza; na proximidade, o máximo de distância, aliás, de ofensa. Para exercer sua minuciosa obstinação, a natureza assume todas as máscaras possíveis. Quando finalmente rompe o seu silêncio abissal, é para representar uma última metamorfose, a metamorfose da sua língua na língua da filosofia: “a vida deste universo é um circuito perpétuo de produção e destruição, ambas ligadas entre si de tal modo que uma serve continuamente à outra, e à conservação do mundo”. Passagem à fala como interrupção do enigma e, ao mesmo tempo, como valorização de uma lei enigmática: a lei da Natureza, que opõe à cosmografia do sofrimento uma cosmologia da necessidade. À existência individual como privação da felicidade opõe a essência do universo como máquina indiferente, que produz e destrói o que produz: e é esta sua única defesa contra sua própria aniquilação. Inimizade da natureza em relação às suas próprias obras. Inimizade da mãe em relação aos filhos, isto é, em relação a todos os seres vivos. Mas esta inimizade materna é somente uma metáfora “humana”: não há inimizade onde há indiferença, não há maternidade, nem benévola nem cruel, onde há a afirmação de uma lei suprema desumana.

A narrativa leopordiana põe na mesma cena o islandês, que conta a sua história, e o olhar da natureza, a língua do sofrimento e o pensamento desumano da bela e terrível mulher. Uma tanatografia concluirá o espetáculo. Mas antes que a morte do dialogante confirme de novo a gélida vertiginosa distância entre o *pathos* da existência e a ordem da *physis*, uma pergunta atravessa como uma flecha a representação, mostrando o vazio de sentido sobre o qual se apoia a lei da produção-destruição: “...a quem agrada ou a quem favorece



essa vida infelicíssima do universo, conservada através do prejuízo e da morte de todas as coisas que o compõem?”. Mas a pergunta tem uma efêmera consistência e a involuntária futilidade de uma frase pronunciada à beira do abismo: com a chegada dos dois leões — “tão exaustos e extenuados pela inanição, que mal tiveram força para comer aquele islandês” — declara o caráter completamente humano, ou seja, extremamente racional e, ao mesmo tempo, sensível da pergunta; uma pergunta que, justamente por isso, tem como única resposta o seu cancelamento. Nenhuma ironia é demonstrada nos olhos imóveis da mulher. A ironia está na própria sorte, e no texto que a narra: a fuga da natureza, vivida pelo islandês, transforma-se no encontro da natureza; pensar sobre a infelicidade e a morte acaba numa cena de morte. Os próprios leões são, ao mesmo tempo, executores e vítimas de uma única e ilimitada crueldade. Uma variante narrativa põe no lugar do corpo devorado um corpo mumificado: o personagem que questionou a natureza e com ela pensou sobre a infelicidade dos seres vivos e do universo, ousando até tocar na questão da ausência de sentido e de fundamento, transforma-se em um objeto de museu, um exemplar: documento de antropologia negativa. Quem sabe os visitantes do museu, com as sortes destinadas à sua espécie, serão tocados, diante do corpo mumificado, por aquele vazio de sentido sobre o qual se escancarava a pergunta extrema do islandês?

Da narração ao fragmento teórico. O diálogo do islandês se reflete no *Zibaldone*: uma onda de pensamentos teóricos gira em torno da indiferença da natureza. Mas é a condição infeliz do indivíduo e dos seres vivos, de todos os seres vivos, o objeto primordial da reflexão leopardiana. O horizonte da natureza, da existência universal, é o teatro ilimitado dessa infelicidade, assim como seu fundamento e enigma. Existir para a felicidade, não poder ser feliz, “e isto por impotência inata e inseparável da existência” (*Zib.* 4099-4100, 2 de junho de 1824). Uma contradição inexplicável, a não ser que se questione o próprio princípio de não-contradição, que diz que uma coisa não pode ao mesmo tempo ser e não ser.



Cerca de um ano depois, volta a se impor a distinção entre a finalidade da “existência universal” e a finalidade da “existência individual”: nesse arco de tempo, Leopardi dissemina perguntas enquanto coloca lado a lado exemplos da condição infeliz, até pensar que “ser vivo e infeliz sejam quase sinônimos” (*Zib.* 4127, 3 de maio de 1825).

A vida do universo é a finalidade da própria natureza: para tal fim estão voltadas a vida e a morte dos seres vivos, de todas as espécies vivas, seu sofrimento, seu desaparecimento. Assim, os seres vivos, que têm *por sua natureza*, por conta do amor próprio que os constitui, o desejo de prazer como “tendência” inata e a felicidade como finalidade, são aprisionados nas grades da outra finalidade que é a vida do universo. Eis aqui, novamente, a contradição que está no centro da *existência*: de um lado, a existência que não tem por finalidade a felicidade dos seres vivos, mas somente a vida do universo; de outro, a existência do ser vivo, que “por sua própria natureza tem como necessária, perpétua e única finalidade o prazer e a felicidade” (*Zib.* 4127-33, 05-6 de abril de 1825).

A *sensibilidade*: língua do sentimento que é, ao mesmo tempo, língua do sofrimento. A relação do ser vivo com o universo se move a partir desta língua: “Os entes sensíveis são, por natureza, entes *souffrants* [sofridos], uma parte essencialmente *souffrante* [sofrimento] do universo” (*Zib.* 4133, 9 de abril de 1825). Um sofrimento que, ampliando-se do indivíduo para todas as espécies vivas, parece compreender toda a natureza: e, entretanto, esse sofrimento sem fim nada mais é do que “um ponto mínimo”, se observado em relação à “existência do grande todo”. Solidão do ser vivo: um sofrimento que se apaga no silêncio do universo, um sentimento que confronta, a todo instante, seu desejo de infinito com a insensibilidade do infinito — do inimaginável infinito —, que confronta a sua finitude com o além-tempo, que é o ritmo do universo.

Declínio de todo ser vivo: o pacto do ser vivo com a morte é a essência de sua vida. *Transitoriedade* que parece contagiar o tempo sem tempo do universo: as estações passam naquela tela imóvel,



consomem-se, perdem-se. Mas isto é uma ilusão — uma anamorfose — da nossa risível parcialidade. Efetivamente, o universo também “envelhece continuamente”.

O galo silvestre — essa cosmogônica figura da origem e do fim, que tem a crista entre as estrelas e os pés na terra — lembra disso em seu matutino *Scir*, em seu canto do oriente: “Haverá um tempo em que esse universo, e a própria natureza, se apagará”. O infinito ficará vazio de vida, de respiração, de matéria: “um silêncio nu, e uma quietude altíssima preencherão o espaço imenso”. Retornam as três figuras que no idílio “O infinito” declinavam a imaginação “no pensamento”, antes do amedrontamento: os silêncios, a quietude, os espaços. Retornam com a mesma ilimitada profundidade, mas separadas pelo pensamento, pela imaginação/ficção no pensamento. Não há o movimento afetivo de repetição (“Sempre caro me foi”) sustentando a representação, nem um *resto* de corpórea doçura no naufrágio da representação em si. Uma ausência sem fim: de história, de natureza, de formas, de respiração. Mas inclusive esse escancorar absoluto no nada tem uma língua, tem até um estilo: aquele “estilo interrompido, e talvez às vezes, inflado” que o tradutor do cântico escolheu manter por fidelidade mimética em relação ao texto original para permanecer próximo dos usos dos poetas do Oriente.

*

Fragmento apócrifo de Estratão de Lâmpsaco: uma física poética que parece anunciar as teorias cosmológicas da implosão: retorno ao ponto de infinita densidade. Nesse caso, a origem é a meta. Esta conjunção do princípio e do fim é também o ponto da infinita possibilidade: renascimento, repetição, novas aventuras da matéria, encerram-se nesse tempo-espaço que está aquém do tempo e do espaço. O *Fragmento*, que o tradutor diz ter encontrado na biblioteca do Monte Athos, assim se conclui: “Tendo desaparecido os planetas, a Terra, o Sol, as estrelas, mas não a sua matéria, dela se formarão



novas criaturas, distintas em novos gêneros e novas espécies, e nascerão, por conta das forças eternas da matéria, novas ordens das coisas e um novo mundo”. A conclusão do “Canto do galo silvestre” projeta, no entanto, uma outra fantasmagoria do nada, uma outra variante cosmológica do fim. Uma variante que parece próxima da teoria da expansão do universo, da fuga dos mundos nos espaços infinitos: “Assim, este arcano admirável e assustador da existência universal, em vez de ser declarado ou compreendido, será dissipado e perdido”.

A existência: a vida dos indivíduos e das espécies. Em seu mar pode-se naufragar. A vida do indivíduo não é do indivíduo, mas pertence à existência. Pertence à vida, à vida que não é sua. Ontologia da existência: “Os existentes existem para que se exista, o indivíduo existente nasce e existe para que se continue a existir e a existência se conserve nele e depois dele” (*Zib.* 4169, 11 de março de 1826).

Uma pulsação que está além da pulsação dos corpos. Uma respiração que é, ao mesmo tempo, própria e estranha. Íntima e absoluta ao mesmo tempo. A singularidade do ser vivo afunda no universo dos seres vivos. E o universo dos seres vivos é um batimento, uma passagem que se perde no universo.

Os silêncios que no *Zibaldone* separam um fragmento do outro: buracos de palavras não escritas, ilhas de conhecimento submersas. Ou exercício de espera, que não deixa nenhum sinal, nenhum arrepio. Espera de um salto. Nascimento de uma ideia. Que pensamentos separam, na mesma página 4174, uma anotação filológica sobre o uso do grego *Οὐκἔθέλειν* da frase que anuncia *Tudo é mal*?

O mal é o toque de um tempo marcado pelo nada. Um toque pesado, grave, insistente, sobre as coisas, sobre a existência, sobre o fim do universo, sobre a ordem e as leis do universo. Um arranjo cruelmente, paradoxalmente inerente à criatura, que, nomeando pouco a pouco as coisas, imerge-as na única luz existente, a do mal. E, com a ampliação da representação nos numerosos mundos possíveis, tudo se mostra sem grandeza e sentido diante da verdadeira infinidade do nada. O horizonte, a alma, o ritmo do mal são o nada.



Na página 4175 os pensamentos giram em torno de uma imaginação/ficção que acabou de ser mencionada, pedem a um hipotético ponto de observação, e de sabedoria, uma confirmação, talvez uma defesa: “Poderia-se expor e desenvolver este sistema em qualquer fragmento que se acreditasse ser de um filósofo antigo, indiano etc.”

Sob o olhar do “filósofo antigo, indiano etc.” passa, no fundo, a metafísica do mal, ganhando campo — e crescendo para além dos limites do dizível, do representável — aquela necessidade que faz da existência um mal: o *sofrimento*. Uma cosmologia da infelicidade escancara o seu infinito. Uma onda que arrasta todos os seres vivos, todos os mundos:

Não apenas os homens, mas o gênero humano foi e será sempre infeliz necessariamente. Não apenas o gênero humano, mas todos os animais. Não apenas os animais, mas todos os outros seres a seu modo. Não os indivíduos, mas as espécies, os gêneros, os reinos, os globos, os sistemas, os mundos.

É ainda o olhar do filósofo antigo, do filósofo indiano que, voltando dos mundos da infelicidade, para na entrada de um jardim? Ou é o olhar do poeta-filósofo ocidental que, depois da gélida aventura de uma teoria do mal absoluto, depois da declinação de uma física da infelicidade sem fim, explora o “infinitamente pequeno”, isto é, um jardim, e segue minuciosamente todos os movimentos de vida, que são também movimentos de morte, todos os gestos de atenção e cuidado, que são também gestos de crueldade e de ofensa?

O *paradeison* [paraíso], o jardim das delícias, é virado do avesso: o éden mostra não a sua anulação, ou o seu deslocamento para outro lugar — utopia, vida anterior perdida, espera messiânica, sonho de regeneração e de resgate, comprimento da *peregrinatio* [peregrinação] ou ressarcimento do sofrimento —; o éden mostra a sua terrestre dolente alegoria:



Antonio Prete

Entrem em um jardim de plantas, de ervas, de flores. Mesmo o mais alegre, se quiserem. Mesmo na estação mais amena do ano. Não é possível dirigir o olhar para lado algum em que não haja sofrimento. Aquela família toda de vegetais está em estado de *souffrance* [sofrimento], um indivíduo mais, outro menos. Lá, aquela rosa é ofendida pelo sol, que lhe deu a vida; murcha, definha, apodrece. Lá, aquele lírio é sugado cruelmente por uma abelha em suas partes mais sensíveis, mais vitais. O doce mel não é fabricado pelas industriosas, pacientes, boas e virtuosas abelhas sem um massacre impiedoso de doces florzinhas. Aquela árvore está infestada por um formigueiro, aquela outra infestada por lagartas, moscas, caramujos, pernilongos; ela está ferida na casca e é atormentada pelo ar e pelo Sol, que penetra na ferida; ela é ofendida no tronco, ou nas raízes; aquela outra tem várias folhas secas; aquela outra está com as flores roídas; aquela está machucada, com as frutas furadas. Aquela planta sente calor demais, aquela, frio demais; luz demais, sombra demais; úmido demais, seco demais...

O *Cântico das criaturas* encontra a sua crua interpretação, o seu contracanto áspero e doloroso: de novo é o ser vivo que está próximo do ser vivo, de novo a respiração e a língua das coisas tomam conta da cena, mas unidos por uma fraternidade que tem o sofrimento, o insensato sofrimento como sinal de um único ateológico pertencimento. A “*laus Deo*” [louvor a Deus] implode em um coro dilacerado. A oração se transforma não na blasfêmia, mas na única língua que o sofrimento conhece: o silêncio. O silêncio do declínio, da ferida, da morte.

Na página leopardiana, a poesia das flores se despe de toda encantada ingenuidade: a rosa que “murcha, definha, apodrece” não tem nem a fragrância feminina da animação romântica (a rosa byroniana da jovem polêmica com os românticos lombardos) nem a melancolia alegórica do desfolhar das estações, das estações da vida. Não têm, essas flores, nem o perfume das baudelairianas



“fleurs malades” [flores doentes] nem a literária dessacralizante ironia do léxico floreal de Rimbaud (*Ce qu'on dit au poète à propos de fleurs*) [O que agente diz ao poeta a propósito de flores]. O lírio sugado pelas abelhas industriais faz explodir qualquer sábia *géorgica* e qualquer providencial “*théologie des insectes*” [teologia dos insetos]. O “massacre impiedoso de doces florzinhas” faz qualquer verso de poesia bucólica parecer uma extravagância culpada. As árvores desfolham-se de qualquer mitológica ascendência, perdem até a propriedade do nome: esse anonimato que elimina as diferenças entre as plantas já é um resultado do sofrimento. O olhar, que vai perscrutando todas as formas do sofrer, anula as formas da folhagem e dos troncos: a forma e o nome, a beleza e o som; nasce o pacto biológico com a suprema indiferença que é a morte. Os jardins dos poemas de amor são ridicularizados: seus encantos são dissipados em uma sequência de insalubres dificuldades, de incômodos obstáculos, de constrições e doenças:

Aqui um galhinho é quebrado pelo vento ou pelo próprio peso; ali um zéfiro passa arrancando uma flor, voa com um pedaço, um fio, uma folha, uma parte viva desta ou daquela planta, solta e arrancada. Enquanto isso, dilacera a grama com teus passos: tritura, amassa, espreme seu sangue, rompe, mata. Aquela pequena donzela sensível e gentil caminha docemente destruindo e quebrando os cabos. O jardineiro sabiamente vai podando, cortando membros sensíveis. Com as unhas, com o ferro...

O “*locus amoenus*” [local agradável] não é transformado no grotesco e no horrível, mas é simplesmente negado, através da irônica inserção de seus elementos em uma *ékphrasis* [descrição], que tem um só centro da paisagem: o *sofrimento/souffrance*. O sujeito do olhar, nessa *descriptio* [descrição], é também portador de crueldade: um “você” forte, improvisado, chama para uma participação que dilacera, mostra um passo que, onde pousa, destrói. O vento (“um zéfiro”), que “passa arrancando uma flor”, não anuncia nenhuma



primavera: se vem, como vem de fato, das regiões da poesia, aqui no jardim do sofrimento participa do trabalho coral de destruição. Assim como o jardineiro, com sua operosa sabedoria técnica. Assim como a “pequena donzela sensível e gentil”, essa também vinda dos jardins encantados dos poemas de amor. Neste outro jardim a “abundância de vida” mostra o seu fundamento, o clima, a sua ação perversa. O jardim como permanência alegre (que no canto “O pensamento dominante” será a ascética meta de um caminho interior: “Regresso a ti como a jardim garrido / E tua estada alenta os meus sentidos”²) mostra aqui a sua verdadeira natureza: “todo jardim é quase um vasto hospital”.

A conclusão, tirando o olhar do jardim e reencontrando o fio de raciocínio que partia da fantasmagoria do nada, afasta a reflexão para a ficção, para a verdade da ficção: “e se esses seres sentem, quer dizer, se sentissem, certamente não existir seria para eles muito melhor do que existir” (Bolonha, 22 de abril de 1826).

Ainda em Bolonha, uma anotação de 25 de setembro de 1826 (Zib. 4204-05). A natureza dá, juntos, males e soluções, ofensas e defesas: “o milhafre ou a aranha não são menos sagazes do que a galinha é esperta ou a mosca amorosa”. Observando a anatomia dos “corpos organizados”, tanto os “naturalistas” como os “ascéticos” estão em “êxtase de admiração” por uma natureza tão sábia. Como acontece com Leopardi, se não se crê em uma ordem providencial, naquela que Buffon chamava, detestando-a, de *théologie des insectes*, não resta alternativa senão admitir que na natureza existem “contradições inúmeras, evidentes e contínuas”. Por que a natureza quis que “tal fruto fosse comido pelos animais” e, ao mesmo tempo, defendeu esse fruto “tão cuidadosamente com uma casca tão dura?”. Uma pergunta *racional*. Mas, como a filosofia leopordiana conhece bem a astúcia da razão e, ao mesmo tempo, vê na admiração estática da providência um ocultamento do conhecimento — do conhecimento

² Versos de “O pensamento dominante”, in M. Lucchesi, *Leopardi: poesia e prosa*, trad. José Paulo Paes, Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1996, pp. 260.



do mal — podemos ler esta pergunta como uma abertura enigmática. O enigma da natureza é, efetivamente, objeto permanente do questionamento leopardiano. E a passagem do enigma para o visível, ou o figurável — a luz lunar, as formas do tempo, de sua irreversibilidade, as aparências de infinito — é substância da teoria poética.

Como definir a natureza, como descrever o seu poder? “Mas que epíteto dar àquela razão e potência, que inclui o mal na ordem, que funda a ordem no mal” (*Zib.* 4511, 17 de maio de 1829). Cada nome é inerente à criatura, cada língua é uma aproximação do indizível fundamento. Embora aqui seja o epíteto que falta, sentimos igualmente a angústia e o vazio de uma religiosa busca do Nome ausente, ausente pois está acima de todos os nomes. A pergunta leopardiana, embora ao contrário, pertence à religiosa *via do nome*. Mas se trata de uma *via*, que pouco a pouco mostra as pegadas do mal. Uma *via* que avança ao longo das beiras — ou dos abismos — do nada.

“O poeta não imita a natureza: é bem verdade que a natureza fala dentro dele e pela sua boca. *I’ mi son un che quando Natura parla* [Sou quando a Natureza fala] etc. Verdadeira definição do poeta. Assim, o poeta não é um imitador, a não ser de si mesmo” (*Zib.* 4372-73, 10 de setembro de 1828). A anotação, que faz referência aos versos do *Purgatório* de Dante (XXIV, 50-52), aparece durante a reflexão sobre a poesia lírica, sobre sua prioridade temporal em relação à épica e à dramática. A natureza aqui é deslocada para a linguagem, podemos dizer, para a intimidade da linguagem. Daquele lugar ela é fonte do dizer, necessidade que move a palavra, inspiração. O Amor — o estilo-novista e dantesco Amor — é substituído pela natureza: uma subversão da *mimese* clássica. Pois se trata, agora, de uma imitação que foge ao modelo do qual se origina. Uma imitação que abole o olhar para a paisagem e o caminho que da paisagem leva ao nome, do visível em direção à palavra. A poesia em si, agora, é essa palavra (“enquanto Natureza fala”). Uma palavra que se tornou o corpo do poeta, sua voz, seu olhar, o princípio de sua identidade (“Eu sou um”). A natureza não *se representa*, não fala do lugar do visível; não fala nem mesmo como uma voz obscura



do enigma, do hieróglifo (as baudelairianas confuses paroles). Fala como voz de uma *interioridade*, que fez da visão uma exploração do invisível (“Somos as abelhas do invisível”, dirá Rilke na carta escrita em Muzot em 13 de novembro de 1925, continuando: “Nous butinons éperdument le miel du visible, pour l’accunuler dans la grande ruche d’or de l’Invisible” [Sugamos desesperadamente o mel do visível para acumulá-lo na grande colméia de ouro do Invisível]). Essa exploração é, ao mesmo tempo, conhecimento e ritmo, ou seja, poesia. A natureza na poesia é linguagem: identidade de si e do dizer. Com essa passagem do *Zibaldone*, Leopardi continua a réplica aos românticos milaneses iniciada dez anos antes: não se trata somente de reencontrar a natureza dentro de si, desenterrá-la, escutá-la; é preciso envolver o próprio corpo, os próprios sentidos, para que a natureza possa falar através deles. Não há mais a mediação da poesia dos antigos, a proximidade infantil e imaginativa deles à *physis* viva. Há a escuta de uma *intimidade*, na qual a natureza é a passagem à língua. A poesia, “faculdade divina”, segundo o Leopardi desse fragmento, está toda nessa intimidade que deixa escapar uma palavra “natural”. A réplica leopardiana ao conceito de imitação do Cavaleiro Di Breme acrescenta uma outra passagem na estrada do reencontro da natureza “em um mundo desnaturado”: a inspiração não é mais o sopro de um vento, mas a voz que se ergue do território ilimitado de uma silenciosa intimidade.

Nem misantropia, nem mau humor e nem mesmo ódio: a atenção aos seres vivos, à condição infeliz, que torna os homens próximos uns dos outros, afasta a natureza na solidão de sua, por assim dizer, originária responsabilidade, no silêncio de uma obscura raiz: “A minha filosofia torna a natureza culpada de todas as coisas, e, desculpando completamente os homens, dirige o ódio, ou então o lamento, a princípio mais elevado, à origem verdadeira dos males dos seres vivos” (*Zib.* 4428, 2 de janeiro de 1829).

Em “A giesta” a linguagem da natureza desdobra-se em todas as suas formas. Poema do grito e do silêncio, da destruição e do perfume: o pensamento leopardiano sobre a natureza — no deserto de



cada memória e de cada esperança, no gelo das ruínas — reúne-se em torno do conhecimento da mortalidade.

A finitude tem uma língua, frágil e, todavia, luminosa, de uma flor extrema que, ao entregar o seu perfume ao vento da morte, no instante mesmo dessa exposição, mostra a reverberação de uma onda de vida.

Em “A giesta” há uma natureza que se mostra como vórtice de um tempo destrutivo: um tempo que cancela cidades e culturas, magnificência e prazeres. Um tempo que tem suas relíquias fósseis, sinais inertes do irreversível — as “cinzas infecundas”, a “lava feita em pedra” — e que tem na serpente, que “se retorce ao sol”, e no coelho, que volta ao “cavernoso covil”, suas testemunhas vivas.

Há uma natureza que se manifesta como vida no deserto, perfume nas ruínas (“perfumada giesta”): leveza de uma sobrevivência que atravessa a destruição sem vencê-la e, todavia, mostrando a sutil ligação com a alteridade consciente de sua imaginação e de seu próprio declínio. Servindo-se de seu perfume, a giesta dialoga com duas presenças: o céu e o deserto (“...ao céu / De dulcíssimo odor dás um perfume, / Que consola o deserto”). O céu sobre o deserto: um vento leva o perfume de uma flor que está morrendo. Um perfume que representa a poesia?

Uma natureza que a antífrase chama de “amante”, indicando o vazio de toda forma de amor, e o corte violento do antigo laço que unia *physis* e *eros*: aquele laço que fazia de *eros* o vento de cada renascente primavera. A lucreciana *alma mater* [mãe nutriz] é transformada na *dura nutriz*, que tem a anulação (“reduz em pouco a nada”) como sua atividade produtiva.

Uma natureza que “está”, aliás, que “parece estar”: aparência de esfinge imóvel, aos pés da qual passa o tempo de uma história que implodiu, vertigem do “que já passou”, teatro de cada queda: “Caem reinos todavia, / Passam povos e línguas: ela ignora”. Cegueira de um tempo que devora o tempo.

Na cegueira da *physis*, outra visível (e invisível) natureza: noturno estelar, odisseia da imaginação que se perde nos espaços longínquos de nebulosas e galáxias, na vertigem de um além-tempo de



Antonio Prete

cujos abismos a própria *vanitas* [vaidade] parece vã. Finitude que olha de seu limiar (“sobre a erma charneca”) as aparências de infinito, e retorna a si, tendo ganhado um novo olhar nesse noturno amedrontamento diante das distâncias flamejantes. Um olhar que, dirigido à “mortal raça infeliz”, é tomado por uma perversa hesitação: “Não sei se é mais o riso ou a piedade”.

Uma natureza cuja indiferença constringe todos os seres vivos ao mesmo implacável destino: o mesmo desastre atinge o homem e a formiga. Contra a “má natureza” poderá o conhecimento da morte não se dissipar e não desaparecer nas “crenças” do século, e da civilização, tornando-se a raiz de uma comunidade de seres vivos-mortais? Naquela comunidade a justiça e a piedade não seriam mais fantasias celestes, mas figuras necessárias de uma ética do convívio.

Uma natureza — natureza humana — que se levanta contra a outra natureza: “nobre natureza” que ergue os olhos contra o destino. Humano e divino, fragilidade e “potência”, língua do homem e língua da necessidade se enfrentam. Dois personagens do mesmo teatro. É o conhecimento da morte que permite ao homem erguer os olhos:

Que nobre natureza
Essa que a erguer se atreve
Os olhos mortais contra
O comum fado, e que com franca língua
Dizendo só verdades
Confessa o mal a nós dado por sorte,
E o baixo estado e o frágil;
...

O lucreciano “mortale tollere contra est oculus ausus” [mortal que ousou levantar os olhos contra] tem aqui fundamento próprio na finitude, na dignidade de quem está em harmonia com o breve círculo da finitude. Na noite em que a civilização “espiritual” derrubou os sentidos corporais, há o gesto “natural” de uma flor. É nesse



Leopardi. O pensamento em poesia

gesto — o gesto sem servilismo, sem orgulho, com o qual a *giesta* baixará sua “cabeça inocente” — há o reflexo daquela “luz” que a história dos homens afastou e ofuscou. Uma luz longínqua e perdida, que no deserto da vida, nas ruínas de um tempo que anula a si mesmo, tem a delicadeza de um perfume. Tem a leveza de um som, no qual se pode distinguir o ritmo de um verso.

Um baixo-relevo antigo de um sepulcro. Um adeus: a jovem abandona seus queridos, e a Terra. Uma figura de juventude e de morte: tempo que é de pedra, língua do adeus, som da absoluta distância. Um mesmo vento toca a cena do canto leopardiano, a música de pedra da urna grega de Keats, o corpo da sombra de Eurídice de Rilke. No fundo, a cadência de antigos versos bizantinos.

Ó natureza humana,
Se em tudo és frágil, vil
Se és pó e sombra, como no alto vagas?³

No vazio que separa finitude e infinito repousa a pergunta sobre o enigma: como pode a vertigem do sentimento habitar um corpo-pó, um corpo-sombra, um ser que é “pulvis et umbra” [chuva e sombra]? Como podem a fragilidade e a insignificância alimentar o desejo de infinito? Que nó amarra no mesmo sombroso abraço o tempo e o além-tempo, a vida e a morte, o “tronco que sente e pena” e o jardim invisível — e impossível — do além? O questionamento leopardiano da natureza se abre a um outro questionamento: na passagem que ela abre — passagem entre finitude e infinito, entre o limite e o impossível — repousa, leve, a língua da poesia. Que dá ritmo ao questionamento. Um “fio” que se acrescenta à “tela brevíssima” da vida.

³ Versos de “Sobre o retrato de uma bela mulher esculpido em seu jazigo” in M. Lucchesi, *Leopardi: poesia e prosa*, trad. Affonso Félix de Sousa, Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1996, pp. 276.



Sobre o amor

Estudo de uma paixão

Minuciosa fisiologia do sentimento. Exploração do lugar enigmático do eu, de seus encantamentos e de seus desertos. Indagação sobre a energia do tempo, que, implacável, dissipa a imagem e livra o sofrimento de sua perturbação, deixando em seu lugar a névoa de uma certa melancolia e, com essa, uma vaga doce-amarga recordação. A narração de um amor, do *primeiro amor*, é para Leopardi diário e reflexão, escrita sobre uma paixão e conversa com uma presença que a narração quer manter; o sorriso, a sedução que quer preservar. A narração desloca o eu para o palco de uma fraternidade romanesca e sofredora, onde criaturas amorosas compartilham a mesma experiência de um desejo violento e vazio, absoluto e sem resposta: a escrita romântica se alimentou desse desejo. Mas Leopardi, movendo-se das páginas do diário para a poesia — das *Memórias do primeiro amor* para o canto em terceira rima “O primeiro amor” — convoca nessa cena romântica a memória petrarquiana, ou seja, a conjunção entre conhecimento do



amor e elegia, entre a representação do suspiro da imaginação e a técnica do verso, de suas codificadas figuras. A passagem da narração para o verso é a passagem de um conhecimento fundado na escuta do próprio sentimento a um conhecimento para o qual o eu é também figura de linguagem: linguagem em que *pathos* e dicção têm o mesmo ritmo. No poema de amor a experiência é palavra, e conhecimento é forma.

O diário juvenil de Leopardi descreve o espaço de uma interioridade na qual se estabelece a senhoria de um “semblante”: o progressivo destaque é observado com um olhar invadido pela imagem e, ao mesmo tempo, separado dela. À experiência do sofrimento sobrepõe-se o estudo de uma paixão, de seu surgimento, de seu alimento, de sua atenuação, de sua perda. A presença da prima de Pesarò é fonte do afã, assim como sua ausência dá início à escuta da perturbação e de seus sinais.

A palavra, o riso, o jogo de xadrez: a ocasião se torna um evento, as imagens abstratas do prazer se confrontam com a experiência do prazer. Um confronto que surpreende mais pela “turbidez e incerteza” que há na experiência concreta, na percepção física dos sentidos. O corpo transmite sensações sutis: “eu sentia meu coração muito mole e terno”. Ao mesmo tempo, o estudo dos sentimentos registra os graus daquela flutuação e indeterminação que a melancolia designou como elementos da própria representação, tanto antiga quanto moderna, e que a *âme romantique* [alma romântica] aprofundou mil vezes: “inquietação indistinta, descontentamento, melancolia, alguma doçura, muito afeto, e um desejo não sei de quê, e nem mesmo entre as coisas possíveis vejo algo que me possa satisfazer”.

A partida, antiga figura do discurso amoroso, é aqui também um marco na virada de uma fenomenologia do sentir. Desde a partida se observam os anúncios, as vozes: sinais de uma ausência, fragmentos de um luto. Passando da narração ao verso, é o som — o som que se ergue na noite — que se impõe como fonte da imaginação ansiosa e figura do dizer poético:



Antonio Prete

Sem sono à luz que aos poucos vai raiando,
Ouço os corcéis que me farão deserto
No pátrio solo os cascos ir calcando.

E eu tímido e calado e mal desperto,
Para a sacada em trevas inclinava
Ávida a orelha e olho em vão aberto,

A voz a ser ouvida não escoava
Daqueles lábios, mesmo a derradeira;
A voz, que o resto o céu, ai, me furtava.¹

No diário, quando ela parte, é registrado um estado de “recordação melancólica” (na poesia a recordação é “acérrima”). Ganham espaço todos os efeitos da distância: a apropriação da imagem e o cuidado em guardá-la, a física da *ternura*, a afeição do *pensamento*: um pensamento no qual respira, visível, próxima, a imagem ausente. A recordação é o retorno dos gestos, dos olhares, das circunstâncias: no vazio que sobrevém, o coração — este emblema físico do sofrimento amoroso, personagem principal do teatro dos afetos — é observado em seus movimentos: “[o coração] terníssimo, ternamente e imediatamente se abre, mas tão somente para aquele objeto, pois para qualquer outro estes pensamentos tornaram minha mente e meus olhos demasiado esquivos e modestíssimos”. Qualquer outra figura, qualquer outra visão é eliminada do olhar: “...por me parecer que aquela visão contamina a pureza daqueles pensamentos, daquela ideia e imagem viva e visibilíssima que tenho na mente”. A ausência é fisicamente dolorosa: “E assim, ouvir falar daquela pessoa me balança e me atormenta como se tocasse ou apalpassem uma parte do corpo doloridíssima, e muitas vezes me dá raiva e náusea”.

¹ Versos de “O primeiro amor”, in M. Lucchesi, *Leopardi: poesia e prosa*, trad. Ivan Junqueira, Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1996, pp. 213.



Leopardi. O pensamento em poesia

O estado amoroso coincide com a experiência de um “doloroso prazer”. Todas as paixões perdem o sentido, até a paixão pelo estudo e pela glória, mas cresce o prazer da observação de si, modo de conhecer e remédio ao mesmo tempo. A educação sentimental passa também através da análise de si.

A experiência amorosa é a experiência do *tempo* que toma conta do amor: efetivamente, é o tempo que guia o desenvolvimento do amor, do surgimento ao declínio. Trata-se de um movimento que da angústia vai em direção à melancolia, do espinho do desejo em direção ao vazio do desejo:

...pois, embora uma nevoazinha de melancolia afetuosa, como a que senti nos últimos dias, não seja desagradável e até deleite sem perturbar tanto, não se pode dizer o mesmo daquela soliditude e daquele desejo e daquele descontentamento e daquele desvario e daquela angústia que se vão com a força da paixão, e nos deixam, no máximo, atribulados, e míseros.

Algumas passagens dessa educação sentimental se tornarão figuras assíduas da reflexão poética leopardiana. Entre elas: o pensamento sobre o amor separado da imagem à qual remete, observado e interrogado em sua imóvel e quente abstração, transformado em personagem de uma conversa sagrada, como acontecerá no canto “O pensamento dominante”, que é talvez o mais belo poema de amor da língua italiana. E, ainda, o desejo observado na imutável relação com a corporeidade: pulsão que não se extingue, abertura para o impossível, mas também condição que experimenta a ilusão de cada resposta.

*

O sentimento amoroso tem em Leopardi uma dramaturgia onírica. O desejo, em seu desenvolvimento noturno, tem efeitos de verdade: “...ao despertar de imediato e completamente perturbado, vi que o



prazer tinha sido exatamente como seria se real e vivo, e fiquei atônito...”. É a narração de um sonho, nas *Recordações de infância e de adolescência*. A aparição dela no sonho, a conversa, a intensidade do beijo em sua mão, o prazer: a experiência onírica é conhecimento, mas também verificação de quanta verdade existe no romanesco. De fato, surpreende como, ao despertar, Leopardi use, na mesma frase, duas afirmações sobre o beijo que certamente pertencem a um conhecimento comum do amor, mas que se encontram, nítidas, em *Werther* e *Jacopo Ortis*. Escreve Leopardi: “...e percebi como é verdadeiro que a alma toda possa transfundir-se em um beijo e perder de vista o mundo todo, como então parece ter me ocorrido, e, ao acordar, vaguei por um bom tempo com este pensamento...”. *Transfundir* é um verbo que Jacopo usa na carta a Lorenzo, na qual conta do beijo: “e transfundia seus suspiros em minha boca”. E “o mundo para eles não mais existia” [Die Welt verging ihnen], lemos no *Werther*, quando as lágrimas e o ímpeto de um transporte amoroso sigila a leitura de Ossian, e Werther cobre de beijos a boca de Lotte (da leitura leopardiana do *Werther* há sinais nas primeiras páginas do *Zibaldone*, na primavera de 1819: na biblioteca paterna havia uma tradução italiana, publicada em Veneza em 1796, organizada pelo doutor Michel Salom; quanto a *Ortis*, sua leitura consta como contemporânea à narração do sonho). A expressão, modificada — e transferida do beijo ao amor enquanto tal — aparece também em uma conhecida passagem do *Zibaldone* do mesmo período, isto é, de maio de 1819: “Quando o homem se apaixona, todo o mundo se dissipa diante de seus olhos... Nunca tive um pensamento que abstraísse o espírito tão fortemente de todas as coisas circundantes como o amor, e digo na ausência do objeto amado...” (*Zib.* 58).

Entretanto, para voltar à narração do sonho — cujo eco, como se vê, está também nas páginas do *Zibaldone* — a mente do sonhador, ao despertar, não recorre ao Werther nem a Jacopo, mas a Petrarca, ao verso “Che se l’error durasse altro non chaggio” [Que se o erro durasse outro não preço]. Uma mediação poética: a língua da poesia talvez possa dissipar melhor a ilusão de verdade contida



no sonho, pela natureza de sua forma, enquanto o romanesco vive justamente daquela ilusão.

E o próprio Leopardi recorre à poesia para narrar a cena de um outro beijo, um onírico intensíssimo beijo na mão da jovem que, morta, reaparece no sonho (um beijo na mão é um detalhe de religiosa piedade amorosa no *Polittico* de Lotto, em Recanati). Antes dos versos, Leopardi havia escrito sobre esta outra jovem e este outro sonho nas anotações *Del finger poetando un sogno* [Do fingir poetando um sonho]. No idílio “O sonho” — doce conversa com uma cara aparência que convoca e interroga outras fugidias aparências, como a juventude, as esperanças, a própria vida — a descrição do beijo acrescenta uma trêmula e perturbada fisiologia do prazer e, também, de seu sofrimento, que se concentra todo na aparência, no destino de desaparecimento da aparência em si:

Por nossas desventuras, pelo afeto
Que me extingue, exclamei, pelo diletto
Nome da juventude e a já perdida
Esperança de outrora, deixa, amada,
Que eu toque a tua mão. E ela, num gesto
Suave e triste ma estendeu. E enquanto
De beijos a cobria, e de ansiosa
Doçura palpitano contra o seio
Aleante a oprimia, o peito e o rosto
Ferviam de suor, já me morria
A voz, no olhar já oscilava o dia.
Foi então que ela, ternamente fixos
Os olhos nos meus olhos, disse: lembras
Que de beleza já estou despida²

...

² Versos de “O sonho”, in M. Lucchesi, *Leopardi: poesia e prosa*, trad. Affonso Félix de Sousa, Rio de Janeiro, Nova Aguiar, 1996, pp. 223.



Antonio Prete

Nesse idílio é presente o palpitar e o sussurro que de Safo a Petrarca a física poética congelou em um código, mas depois há um salto para fora desse código: uma metafísica da aparência expõe não o seu esplendor, mas o seu pacto com a inexistência; e aqui também a vida, como acontece no “Canto dos mortos”, transparece em sua vazia distância, no arrepio de sua negação. E, assim mesmo, o gelo dessa privação é contido numa forma que está ligada à beleza, à beleza de um verso, de um fragmento seu: “de beleza já estou despida”.

A reflexão juvenil leopardiana sobre o amor é, portanto, indagação meticulosa sobre a física dos sentidos. Todavia — passando da narração ao idílio, da anotação do diário ao canto — a atmosfera e a intensidade da experiência são as mesmas, talvez com algo acrescentado ou mais nítidas, pois submetidas ao trabalho da forma.

A interioridade busca uma língua que fale do desconcerto, tirando momentaneamente o seu espinho, ou transformando esse espinho em uma palavra ao mesmo tempo dolorosa e bela. A língua da poesia, ao acolher a experiência física dos sentidos, conduz o poeta a um grupo de poetas para os quais o amor e a beleza tiveram a medida e o fascínio de um ritmo. O encantamento de uma suprema aparência: a própria poesia.

Como dizer o amor?

*Que arte difícil é o amor! Quem sabe
entendê-la? E quem pode segui-la?*

Carta de Susette Contard a Hölderlin

O amor, essa “arte difícil”, é a terra que a escrita romântica mais frequenta. As incursões nesse campo ilimitado — seja através do rigor



dos “raciocínios amorosos”, das intrigas romanescas ou do encantado espaço das formas poéticas — trazem consigo uma entusiasmada vontade de conhecimento e, ao mesmo tempo, uma resignada entrega ao domínio do insondável e do inexplicável. Mas também questionam sobre a dupla relação que o amor mantém: de um lado, com uma interioridade inquieta e acesa; de outro, com um teatro social que impõe ritos, máscaras, papéis, e sugere estratégias de comportamento.

A reflexão de Leopardi também pertence a esse horizonte, com uma propriedade de olhar e de indagação que desvela o fundamento biológico da paixão amorosa, ou seja, o *desejo*. E, ao mesmo tempo, indica o impossível que a constitui como doença, como um estado doloroso e inextinguível: o *infinito*. No outro fronte, o do teatro mundano do amor, a questão leopardiana é ainda mais radical: o *amour passion* é todo jogado na ordem da representação, das aparências, dos enganos, na ordem da mundanidade.

O *desejo*, portanto, como fundamento do amor. E o *infinito* como sua pergunta eternamente aberta e irresolúvel.

Uma *biologia do desejo* precede a reflexão leopardiana sobre o prazer e sobre o amor como elemento essencial do prazer. O desejo é a respiração do homem. Assim como o pensamento, nasce e morre com o ser vivo: “...o pensamento e o desejo de prazer são duas operações contínuas e inseparáveis da sua existência” (*Zib.* 183, 12-13 de julho de 1820).

O desejo leopardiano, corpóreo, vital, ilimitado, está relacionado com o desejo grego e anuncia a freudiana *pulsão* [Trieb]: do primeiro tem a energia corpórea e expansiva, da segunda anuncia a *naturalidade* de um desenvolvimento que, afastando a experiência do vazio, do impreenchível, coincide com a própria vida, e com a morte que a habita e impele. O desejo leopardiano, de fato, é uma “tendência”: uma tendência “inata ou congênita à existência, e, por isso, não pode ter fim neste ou naquele prazer que não pode ser infinito, mas termina apenas com a vida”.

O amor, nas páginas leopardianas, aparece como objeto essencial do desejo, às vezes como substância do desejo. De fato, faz parte



da mesma natureza do desejo: a relação com o ilimitado e com o infinito o define; um estado de branca espera, de inquieta, insatisfeita e inextinguível demanda é a sua condição.

É a energia dessa demanda — verdadeira janela escancarada para o infinito — que dita ao longo do tempo as definições leopardianas do amor. O amor é, lucrecianamente falando, princípio vital: “Eu nunca me senti tão vivo quanto amando, embora todo o resto do mundo estivesse como que morto para mim. O amor é a vida e o princípio vivificante da natureza, assim como o ódio é o princípio destrutivo e mortal” (*Zib.* 59). E, falando do Eneias virgiliano, do caráter que Virgílio lhe deu, Leopardi diz que o amor é a “mais doce, mais cara, mais humana, mais poderosa, mais universal das paixões” (*Zib.* 3611-13, 6 de outubro de 1823).

O infinito é, para o amor, respiração e tormento, doença e falta, pergunta e derrota. Nas páginas 388-390 do *Zibaldone*, de 08 de dezembro de 1820, vê-se todo o arco do raciocínio: o amor por si mesmo, que é “sem limites”, é a raiz da paixão amorosa, que também é “sem confins”: “Esse desejo é inato, inerente, inseparável da natureza não só do homem, mas de qualquer outro ser vivo, pois é consequência necessária do amor próprio, que é consequência necessária da vida”. Mas, como as “faculdades” humanas, em relação às possibilidades de conhecer e amar, são limitadas, marcadas pela imperfeição, pela incompletude, o desejo de amor depara-se constantemente com o limite, aliás, constitui ele mesmo o limite, e, por isso, é obrigado a seguir caminhos ilusórios ou dispersivos:

Então, nosso desejo infinito de conhecer (isto é, de conceber) e de amar, jamais pode ser satisfeito pela realidade, ou seja, pelo fato de que não é possível que a nossa faculdade de conhecer e amar possua realmente um objeto infinito porque é infinito e, portanto, jamais pode ser possuído (caso contrário, a posse não seria infinita): mas só pode ser satisfeito pelas ilusões (ou falsas concepções, ou falsas persuasões relativas ao conhecimento e ao amor, à posse e ao prazer) e pelas distrações ou ocupações.



O próprio autor, nesse ponto, remete às páginas do *Zibaldone* onde é mostrada a derrota da “inclinação do homem ao infinito”, mas também as defesas naturais, nas quais pode se desdobrar: a imaginação, com sua ausência de fronteiras, a esperança, a curiosidade mantida viva pela variedade das coisas, as ilusões. Trata-se de um horizonte que pertence à ignorância e, portanto, é próprio do antigo e da criança, e certamente não do “moderno sábio” (*Zib.* 166-69, 12-23 de julho de 1820).

A fábula sobre a origem, intitulada *História do gênero humano*, reescrita profana do livro do *Gênesis* e sua amarga e imaginativa exegese, fala justamente dessa dramática essência dupla do humano: necessidade de infinito e impossibilidade de infinito, tensão em direção ao ilimitado e descoberta da finitude. No tédio do sempre igual, somente as soluções enganosas, as “aparências” e os “sonhos” visitam o homem: uma troca, uma pálida representação daquela “plenitude de não inteligível felicidade”, perdida desde sempre. Os fantasmas ou larvas, enviados por Júpiter à Terra — seres intermediários “de aspectos excelentíssimos e sobre-humanos”, figuras de uma teologia que povoa o céu de simulacros — consolam os homens por pouco tempo. A Verdade, há tempos evocada, ao chegar à Terra e tendo se estabelecido com estável senhoria, dissemina entre os homens a privação da esperança e a consciência da infelicidade. A “miséria da condição humana” é grande. Assim, todos os fantasmas são chamados de volta por Júpiter, só o fantasma do Amor resta na Terra. A tirania da Verdade se torna absoluta. Por fim, o deus — tomado de piedade, sobretudo em relação a “alguns homens singulares pela fineza do intelecto”, que pareciam “mais oprimidos e aflitos que qualquer outro” — propõe aos imortais que visitem a terra para “consolar” os seres vivos. Somente o Amor concorda: “Amor, filho da Vênus celestial, assim chamado como um fantasma, mas de natureza, virtude e obras muito diversas”. E, todavia, como alguns deuses não suportam o seu afastamento, e como os homens se mostram indignos dele, o Amor desce raramente: “Quando vem à Terra, escolhe os corações mais tenros e mais gentis das pessoas



mais generosas e magnânimas: e ali fica por pouco tempo...”. Ao redor dele, voltam as “estupendas larvas, já segregadas do costume humano”. Enfim, “nos espíritos que ele elege habitar, suscita e reverdece, por todo o tempo em que ali está, a esperança infinita e as belas e caras imaginações dos tenros anos”. O fantasma chamado Amor era então um presságio, um anúncio — um nuncio angelical — do verdadeiro Amor; é ele que tem o poder de remover o conhecimento da infelicidade, mesmo que por ilusão temporária, e de doar a condição de espera inocente, de fantástica ignorância do mal, a condição de uma anterioridade natural da qual a civilização e o saber o distanciaram.

No referido diálogo leopardiano, o Amor tem alguns traços já delineados no *discurso amoroso* que Sócrates faz aos discípulos no *Simpósio*, referindo-se simplesmente ao que a mulher de Mantinea havia dito sobre o amor; mas sobre aqueles traços sobrepõem-se representações exegéticas presentes nas sucessivas doutrinas do amor e no comentário de Ficino e dos ficinianos: o desdobramento entre a larva e o deus, entre o nuncio-fantasma e o imortal benfeitor, a função redentora e, em certo sentido, cristológica, da descida sobre a Terra (reconduzir à condição que antecede a culpa, isto é, que antecede o *conhecimento*, aquele conhecimento que, segundo a interpretação leopardiana dos primeiros capítulos do *Gênesis*, consiste no pecado: *Zib*. 393-416, 09-15 de dezembro de 1820, mas também outras passagens).

Sob os véus da afabulação teológica e cosmogônica aparece aquele caráter de alteridade sonhadora, de imaginação infantil, em suma, aquela *leveza* que na reflexão leopardiana é a marca mais doce e mais forte do estado amoroso, de sua diferença em relação ao *mundo*, ou seja, em relação à cena em que o amor próprio fala a língua da dominação do egoísmo. É essa leveza que explica a relação privilegiada do amor com o *indefinido*: lá onde o desejo de infinito mostra o seu pacto com o vazio e com o impreenchível sobrevive a relação possível, transitável, com o indefinido. É o que acontece também com a poesia (ademais, no *Simpósio*, *eros* e *poeisis*



Leopardi. O pensamento em poesia

pertencem ao mesmo movimento que emerge em direção ao ser, em direção à linguagem): a impossibilidade de dizer o infinito torna-se um diálogo com as aparências de infinito, isto é, com o indefinido, o vago, o distante.

O indefinido é peculiar da esperança (também o amor, diz Leopardi em uma passagem, é uma sobrevivente “virtude teologal”). Na esperança e na sua relação com o indefinido está aquela vida a mais que aparece no amor:

E isso pode ocorrer sobretudo no amor. No qual, a paixão e a vida e a ação da alma, sendo mais viva que nunca, torna o desejo e a esperança também mais vivos e sensíveis, e se ressaltam mais que nas outras circunstâncias (*Zib.* 1017-18, 6 de maio de 1821).

E mais além:

Ora, observem que, por um lado, o desejo e a esperança do verdadeiro amante é mais confusa, mais vaga, indefinida que o daquele que é motivado por alguma outra paixão: e é característica (já por muitos notada) do amor apresentar ao homem uma ideia infinita (isto é, mais *sensivelmente* indefinida) do que a que apresentam as outras paixões, e que ele pode conceber menos que qualquer outra ideia etc. Por outro lado, notem que justamente por conta desse infinito, inseparável do verdadeiro amor, essa paixão em meio às suas tempestades é a fonte dos maiores prazeres que o homem possa experimentar.

A contribuição de Leopardi para uma história da interioridade tem o nome de “espiritualização”. A “espiritualização” é procedimento e critério da civilização: distância de uma física que era toda corporal, cognitiva e imaginativa, e ao mesmo tempo, mágica e ingênua; passagem às formas de “sociedade restrita”, em que a abstração e a violência se unem, em que a singularidade do ser vivo é cancelada,



e com ela, o próprio sentido da *physis* do ser vivo é removido. Mas “espiritualização” é também o processo que torna dominante a parte “invisível” do indivíduo: dilatação da interioridade, afinamento do seu sentir. A onda da imaginação toca o indeterminado, o inesperado, o vago, roça o que se revela como estranho e “misterioso”. É o nascimento do “amor sentimental”: o amor na civilização sempre é “sentimental”. As formas de representação do amor afastam-se, por um lado, de uma sensibilidade imediata, corpórea e natural, que está em constante escuta da natureza, de sua voz, de seus signos; por outro, abrem-se para uma fenomenológica do invisível, fazem do desconhecido a miragem do pensamento e dos sentidos.

O amor, para Leopardi, não é um sentimento imutável: a civilização modifica suas formas profundamente (o mesmo ocorre à razão, referida em muitas páginas do *Zibaldone*):

Ora, proporcionalmente a essa espiritualização das coisas, e da ideia do homem, e do próprio homem, iniciou-se e cresceu a espiritualização do amor, que o torna o campo e a fonte de ideias mais vagas, e de sentimentos mais indefinidos que os despertados por qualquer outra paixão, embora seja, nas origens, hoje e quanto aos seus fins, talvez a mais material e, ao mesmo tempo, a mais determinada das paixões... (*Zib.* 3909-20, 26 de novembro de 1823).

E a reflexão prossegue: “Esta excessiva moderna espiritualização do amor, que chamamos amor sentimental em vocábulo próprio, responde à suprema espiritualização das coisas humanas, que nesses últimos tempos teve e tem lugar”.

A investigação sobre a civilização — sobre as formas de abstração e de poder que vinculam as relações na “sociedade restrita” — é também do outono de 1823: o amor também é questionado, como *sub specie societatis*. Entretanto, a atenção ao crescimento do invisível, ao esquecimento do natural e ao domínio da abstração permite entender a ligação entre representação do amor e língua da poesia:



outra pequena passagem que mostra como no pensamento leopardiano, em suas desérticas regiões sem miragens, há ainda o vento da poesia, o vento da vida.

Do espiritual no amor: a sensibilidade que dita “aquele *tressaillement* [sobressalto], aquela emoção, aquela flutuação e confusão de pensamentos e sentimentos tanto mais insistentes e indefiníveis quando mais vivos, que em parte parecem ter algo material, em parte algo espiritual, mas muito mais deste”, pois bem, tudo isso que pode pertencer ao “espírito”, aliás, “à mais alta e mais pura e mais íntima parte desse”, de fato deriva das circunstâncias, é um dado particular da civilização. Leopardi, enquanto está ocupado em traçar raciocínios para demonstrar que o espiritual é um efeito da civilização, entrega-se a uma descrição apaixonada da nova sensibilidade em questão de amor: o rigor da tarefa filosófica parece distraído por esse olhar que investiga a maravilhosa imaginação do sujeito apaixonado.

Os costumes favorecem o domínio do invisível. As “formas ce-ladas” do corpo feminino, a dificuldade da conversa livre com as mulheres e outros fenômenos de distanciamento e estranhamento (inclusive linguístico) são fontes de uma imaginação que acende e alimenta o desejo. Reaparece aquela *estética do impedimento*, que reúne as várias observações leopardianas sobre a luz e a “visão” (o parcialmente visível, a luz lunar, que ao mesmo tempo vela e revela as coisas, a luz da fonte escondida, a luz entrecortada, interrompida, cortada pelas sombras). Um elemento exterior e material, um fato do costume, faz surgir o desejo:

E assim, de uma circunstância material, como a das vestimentas (e como outras causadas pelos costumes e leis sociais acerca das mulheres), nasce no homem um efeito, quase que o mais espiritual que exista em sua alma, os pensamentos e os sentimentos mais sublimes, mais nobres e mais peculiares do espírito, a convicção de não ser movido a não ser pelo espírito etc.; de uma circunstância assim real, visível e determinada nascem



Antonio Prete

nele as maiores ilusões, os mais vagos, incertos, indeterminados pensamentos, a maior operação da mais delirante e sonhadora imaginação... (*Zib.* 3308-09, 30 de agosto de 1823).

Na moderna fenomenologia do sentir, o espiritual se manifesta também como ternura e graça.

Uma verdadeira *teoria da graça* é elaborada por Leopardi desde as primeiras páginas do *Zibaldone* e, sobretudo, como margem interpretativa ao lado do *Essai sur le goût* [Ensaio sobre o gosto] de Montesquieu, intitulado *Du je ne sais quoi* [Um não sei o que]. Se a beleza se manifesta no instante, ligada como está ao tempo imóvel, a um tempo que já passou, a graça é *movimento*, sua linguagem segue uma curva de insinuação gradual: “pouco a pouco pode produzir na alma uma comoção e um incêndio vastíssimo, mas não tudo de uma vez”. O movimento que define a graça é também palavra: “Por movimento entendo também tudo o que diz respeito à palavra”. A graça é, ao longo da reflexão leopardiana, contraste de formas, naturalidade, simplicidade, *pathos*, harmonia extraordinária de partes que, em geral, não se relacionam entre si, manifestação de uma forma de beleza que desvia da ideia ordinária de beleza. A distinção entre beleza e graça em um primeiro tempo é análoga à distinção entre razão e natureza — a primeira fechada em seu rigor, a segunda desdobrada em sua variabilidade de formas —, mas num segundo tempo a oposição parece superada, a graça pode ser considerada uma forma particular, inesperada, extraordinária, de beleza (*Zib.* 1365-66, 21 de julho de 1821). Do ponto de vista da percepção, beleza e graça se mostram do mesmo modo, seguem a mesma estrada para alcançar os sentidos do homem: “Onde não há beleza, não há graça. Digo em relação aos homens, pois beleza e feiura há em todas as coisas, mas os homens não as julgam, e não percebem o seu sentido, a não ser em certos casos. E apenas nesses, em que podem perceber o senso da beleza, podem perceber também o da graça e concebê-lo” (*Zib.* 2834, 27 de junho de 1823). No plano da língua e do estilo, a graça leopardiana coincide, em algumas passagens, com o *desprezo* do



Livro do cortesão: fuga da afetação, que é um “rochedo asperíssimo e perigoso”, ocultamento da arte na naturalidade, da dificuldade na facilidade. Mas há uma passagem do *Zibaldone*, na qual Leopardi, refletindo justamente sobre o prazer que podem produzir, no estudo de uma língua nova, as formas, os modos e as metáforas que se afastam do nosso uso, sem ser contrárias a ele, dá uma definição da graça: “Eis, justamente, a natureza da graça: o extraordinário até certo ponto, de modo que ele chame atenção sem chocar os nossos hábitos etc.” (*Zib.* 1937, 17 de outubro de 1821). A graça, portanto, é o extraordinário no familiar, o estrangeiro no próprio, o inesperado na espera. Uma teoria da graça encontra sua definição na analogia com a língua. Até a reflexão leopardiana sobre o amor encontra frequentemente a língua. Mas isso ocorre porque, antes de mais nada, tanto a graça quanto o amor são linguagem para Leopardi. E, na linguagem, unem-se o fascínio do outro e a comunicação, o estranhamento e a familiaridade.

A incursão na geografia da sensibilidade amorosa, em suas impalpáveis fantasias, não distrai a atenção leopardiana da cena do mundo, onde o *amor-paixão* manifesta-se em sua estreita dependência em relação ao *amor próprio*. Nesse cenário, o amor é estratégia de posse, rivalidade entre amantes, técnica de dissimulação, exibição da “indiferença”, uso instrumental do “desprezo” do outro. E, todavia, o amor próprio é artífice de bem outras formas de crueldade e de dominação no plano das relações: muitos dos *Pensamentos* ilustrarão esse perverso jogo social.

A proximidade do ausente: “À sua dama” e “A une passante”

“À sua dama”, de Leopardi, “A une passante” [A uma passante], de Baudelaire: essa aproximação tem como base aquele



entrelaçamento entre arbítrio e predileção, que move o intérprete em direção ao texto e ao jogo de analogias. Mas também tem como base a correspondência entre os dois textos, e até a solidariedade no teatro de uma reescrita, de uma reflexão do sublime romântico. Essa ruptura em relação ao sublime da presença — um sublime evocativo e dialogante, em que a cumplicidade entre o *pathos* e o estilo é dada pela centralidade polimórfica do eu poético — esta ruptura acontece, para Leopardi e Baudelaire, na experiência da poesia de amor. O sublime é levado em direção ao seu limite: um evento sem ação, assim mesmo, perturbador; uma experiência não vivida e, assim mesmo, enraizada na memória; um amor sem conhecimento e gestos, e justamente por isso, decisivo.

O que está em jogo nessa reescrita moderna do sublime é uma figuração do outro como ausente, infinitamente distante, impossível. A poesia fala do exílio em relação ao impossível. A “ressonância de uma alma grande”, signo de reconhecimento do sublime, segundo o autor do *Trattato* [Tradado] — é a ressonância de uma ausência, de uma distância, a ressonância da própria impossibilidade da experiência.

Tanto em Leopardi como em Baudelaire o além e o aqui, o que já passou e o nunca mais, o eterno e o transitório, o absoluto e o vazio, o céu e as cinzas coexistem em sua oposição: a impotência da poesia para dizer o infinito e, ao mesmo tempo, o arriscar-se da poesia nas regiões do impossível.

No *Zibaldone* leopardiano a leitura do Pseudo Longino, na edição de Toupius (1778), deixa muitas marcas: observações sobre o estilo empolado do autor, que acumula modos figurados, sobre a corrupção da língua grega no terceiro século, sobre imagens desfocadas dos escritores latinos. As citações de Longino servem para valorizar, *por contraste*, o juízo sobre a fria poesia de Guidi ou Monti. Muitas das observações leopardianas sobre o sublime poderiam ser reunidas no arco da afinidade entre gnose e sublime, indicada por Bloom. É insistente, desde as primeiras páginas do *Zibaldone*, a



conexão entre a queda do sublime e o “progresso da razão”. Longino, para Leopardi, escreve em uma época de “excesso de civilização” e, portanto, de barbárie ressurgida. O *Tratado do sublime* é uma obra inatual: nostalgia da paixão e do estilo de uma época privada de paixão e de estilo.

Mas é a página 3444 do *Zibaldone*, de 16 de outubro de 1823, que nos dá uma singular interpretação dos versos de Petrarca e de Safo (Safo citada *apud* Longinum). O espanto amoroso tem origem na sobreposição contraditória de dois momentos: saber que não se pode viver sem aquele objeto de amor, e saber que esse desejo será sempre aberto, vazio, sem resposta. Esse encontro entre o necessário e o impossível define a natureza do outro. O canto, ou melhor, o hino “À sua dama”, contemporâneo a esta página do *Zibaldone*, traz a interpretação sob um outro ângulo: o objeto do desejo não só está distante, mas não é figurável, não só deixa o desejo vazio, mas subtrai-se à própria representação, retira-se no branco silêncio das pistas absolutas, num além-tempo que, se tem um ritmo, tem o ritmo das estrelas.

A sua mulher é “a mulher que não se encontra”. Acrescentará Leopardi, comentando os próprios versos: “O autor não sabe se a sua mulher (e chamando-a assim demonstra que ama somente a ela) já nasceu ou irá nascer: sabe que por ora ela não vive na terra, e que nós não somos seus contemporâneos; a procura entre as ideias de Platão, na lua, nos planetas do sistema solar, nos planetas dos sistemas das estrelas”:

Ó bela que, distante,
Amor me inspira ou que se quer divino,
A menos que uma errante
Sombra me agite o sono,
Ou na campina brilhem
Mais belo o dia ou do arvoredos o riso;
Idade dita de ouro iluminaste,
Ou leve sobre a gente,



Antonio Prete

Sopro, flutuas? Ou a sorte avara
De nós te oculta e ao amanhã prepara?³

O amor de *Ionh* é transmutado em uma imagem com o rosto escondido, nenhuma aventura pode preencher a distância, nenhum verso pode dar presença — aparição e sorriso — a essa mulher, cuja leviandade dissipa a história e atravessa o vidro do tempo. Mais do que em outras canções, nesta, Petrarca e os cânones da poesia de amor estão presos à superfície do jogo literário e do obséquio formal.

Figura da origem, “sombra divina” e “viajante”, a mulher leopardiana do canto confirma a analogia com a lua difundida nos *Cantos*, e que tem raiz no *pulchra ut luna* [bela como a lua] do *Cântico dos cânticos*. O hino, movendo-se entre flexão litúrgica e *tópoi* da lírica amorosa, fragmenta o *tu* da destinação, enquanto o denomina: um tu sem rosto, e assim mesmo, motivo do sofrimento amoroso; sem língua e, assim mesmo, razão da língua; sem reconhecimento, e assim mesmo, percebido em cada frêmito de sua ausência. Assim, um movimento estilo-novista tende a uma metafísica do absoluto: “Mas nada te recorda sobre a Terra”.

Não é o visível, então, que remete ao outro, segundo uma modalidade típica do religioso criatural; não há movimento analógico, nem correspondência de ordens entre celeste e terrestre: uma fratura (ou gnóstica *katabolé?*) sancionou a irrevogável separação. E, assim mesmo, do abismo dessa distância, a mulher é a fonte de um pensamento que abala os sentidos: “em ti pensando, / a palpitar desperto”. (E Foscolo havia traduzido assim os versos de Safo — citados por Leopardi *apud* Longinum: “com’io ti veggio palpitar mi sento / nel petto il core”[quando te vejo palpitar sinto/ no peito o coração]).

Corporeidade que rompe a ascendência platônica na qual o canto se mascara, e, remetendo à implicância física do sublime (de

³ Versos de “À sua dama” in M. Lucchesi, *Leopardi: Poesia e prosa*, trad. Ivan Junqueira, Rio de Janeiro, Nova Aguiar, 1996, pp. 233.



Safo a Petrarca, justamente), remetendo ao *epiplèttein*, abala o seu fundamento: não a presença, nem o nome ou o rosto, mas a pura “imagem”, a “alta espécie”, a figura infigurável abrem a ferida do desejo e o tremor do turbamento.

Essa imagem é o fantasma do Amor, o dulcíssimo fantasma “chamado Amor”, que no contemporâneo *Storia del genere umano* [História do gênero humano] fica na terra para consolar os homens depois que os outros fantasmas voltam para Júpiter.

Se das ideias puras
Uma és tu, que de forma tão sensível
Não quis do ânimo eterno estar vestida,
E entre náuseos detritos
Provar as ânsias da funérea vida,
Ou se outra terra em cíclicas espiras
Te acolhe entre universos infinitos,
E, mais bela que o Sol, vizinha estrela
Te ilumina, e um benigno éter respiras,
Recebe, de onde o tempo é infausto e breve,
Deste amante ignoto o hino que ele escreve.⁴

A paisagem se move da abstração das “ideias puras” para o infinito estelar. O abismo que separa a “outra terra” do “tempo infausto e breve” pode ser atravessado pela palavra da poesia? O hino do amante desconhecido terá ao menos uma letra do *alphabet des astres*? [alfabeto dos astros?]

O canto “À sua dama” não pertence à linha meditativa da recordação — ausência que retorna como imagem, esquecimento que busca a figura. E, além disso, o movimento é oposto ao do “Pensamento dominante”: o outro não está, doce e poderoso, só como sentido no deserto do sentido. A imagem do outro aqui fala da

⁴ Versos de “À sua dama”, in M. Lucchesi, *Leopardi: poesia e prosa*, trad. Ivan Junqueira, Rio de Janeiro, Nova Aguiar, 1996, pp. 233.



Antonio Prete

experiência do não possuir, a experiência de uma privação e de uma distância na qual só se abre a possibilidade da conversa. Derrota do tomar e do possuir, Eros é a relação com a ausência do outro. Desse outro que é o oculto, o que não pode ser encontrado, situado, o intransitável e que, todavia, penetra, invade, gera *pathos* e sonhos, desse outro se move o reconhecimento do amor.

Se a mulher do canto leopardiano vive, sem rosto, em um além-tempo estelar, a passante baudelairiana se move, com elegância ao mesmo tempo severa e mundana, no ruído da cidade, na “rue assourdissante” [rua ensurdecidora]: mas um lampejo dos olhos, a tempestade de um olhar descerram outro tempo, o tempo de um renascimento, tocado e logo engolido pela noite, o tempo de um amor nunca vivido, e assim mesmo, capaz de abalar o corpo mais do que qualquer outro amor cultivado. O evento aqui citado é a abertura de um tempo suspenso entre o que já passou e o nunca mais: o brilho impetuoso desse *tempo* suspenso tocou Benjamim, intérprete e tradutor dos *Tableaux parisiens* [Quadros parisienses].

...Efêmera beldade,
Cujos olhos me fazem nascer outra vez,
Não mais hei de te ver senão na eternidade?⁵

...Fugitive beauté
Dont le regard m'a fait soudainement renaître,
Ne te verrai-je plus que dans l'éternité?

A efêmera beldade — rainha triste da multidão — dilacera a indiferença: nela, estranhamento e proximidade se unem, a ausência do nome torna a sua identidade uma identidade própria de quem pode dar um nome. O tu floresce no instante em que a mulher desaparece, tomada pela cidade: é o tu de uma ausência que traz consigo

⁵ Versos de “A uma passante”, in Charles Baudelaire, *As flores do mal*, trad. Ivan Junqueira, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1985.



aquela melancolia do que já passou, da “coisa terminada para sempre”, da qual falava Leopardi.

Os rastros da passagem, o ritmo do andar solene, a majestade de uma beleza em luto poderão se unir na recordação, mas é com a figura cancelada a partir da espera em si, com seu retorno impossível, que o poeta pode manter uma relação. O conteúdo dessa relação é o não saber de um em relação ao outro: o conhecimento é o conhecimento de um estranhamento, de um não pertencimento, de um além que invade o instante, consumindo-o, de um *nunca mais* que traz estreita a si a ameaça do esquecimento.

Com a separação, com a multidão que se fecha, irrompe o além-tempo da “vie antérieure”, aquele entrelaçamento entre sonho e saber, que torna familiar o impossível, e leva o não vivido ao ritmo do cotidiano.

“Tu que eu teria amado, ó tu que bem o viste!”⁶ Sobre a cesura do alexandrino pende o arco do *tu*, em torno do qual o movimento rítmico se reúne: a ausência do nome próprio é compensada pela força de um *tu* que abre o tempo da experiência nunca vivida do amor. Tempo de um condicional que traz mais recordações do que aconteceu e que consegue realmente libertar. No novo sublime ganha espaço o perturbante poder do irreal *verdadeiro*, da “ressonância” daquele que não existe.

O soneto baudelairiano pode ser aproximado à alegoria do fato poético: o arbítrio do intérprete, nesse caso, é atenuado por uma passagem do próprio Baudelaire sobre a poesia: “La Poésie est ce qu’il y a de plus réel, c’est ce qui n’est complètement vrai que dans un autre monde” [A poesia é o que há de mais real, é o que é completamente verdadeiro em outro mundo].

Se a mulher leopordiana é infigurável beleza, *forma absoluta*, a passante baudelairiana é a representação do feminino, que, com a *maquillage* e o artifício, mascara o *natural*, isto é, o *satânico*: mas tanto uma como a outra mulher desprezam a ordem de uma

⁶ *Idem*.



Antonio Prete

temporalidade contínua, familiar, aparente. Se o amor leopardiano é a extensão infinita da imagem inscrita no limite do desejo, ou seja, em sua incapacidade de ser preenchido, o amor baudelairiano é o excesso de uma *anterioridade* sem limites, marcado pelo lampejo de um instante. A poesia, num caso e no outro, é o procedimento que torna próximo o ausente, vivido o não acontecido, próprio o totalmente estranho. O sublime é dizível como ausência: não é essa a marca mais compreensível do moderno?

As duas mulheres são “l’absente de tous bouquets” [ausente de todos os buquês]. São, portanto, poesia.



A forma do *essai* e os modos do prelúdio. Sobre a escrita do *Zibaldone*

*...je n'ai jamais fait d'ouvrage, j'ai fait seulement
des essais en comptant toujours préluder... **

G. Leopardi, *Carta a Carlo Lebreton*,
de Nápoles, fim de junho de 1836.

*En ce qui concerne la 'pensée' les oeuvres sont des falsifications,
puisqu'elles éliminent le provisoire et le non-réitérable,
l'instantané, et le mélange pur et impur, désordre et ordre.***

P. Valéry, *Cahiers*, I

* Eu nunca escrevi uma obra, fiz ensaios apenas, pensando sempre em improvisar.

** Em relação ao pensamento, as obras são falsificações, uma vez que eliminam o provisório e o não-reiterável, o instantâneo e a mistura pura e impura, desordem e ordem.



O tempo que habita o *Zibaldone* está como que guardado por dois limites. De um lado, há o silêncio, o silêncio que separa um pensamento do outro: suspensão e descontinuidade em que se pode perceber a reverberação dos dias, das leituras dos dias, do passar das estações, das festividades, dos aniversários, pode-se escutar, enfim, o rumor do tempo exterior e talvez entrever aquele ponto secreto em que a ocasião (no sentido forte dado por Hölderlin: “was geschiehet, es sei alles gelegen dir [o que acontecer, seja tudo favorável a ti]”) se vincula à escrita, faz-se escrita. Do outro lado, há o compor e o recompor — através de retomadas, ricochetes, retornos, reflexos — de uma trama do pensamento que lentamente desenha uma genealogia dos saberes, uma cartografia das paixões, uma dramaturgia do homem sensível, uma teoria das artes, um mapa dos poderes e micropoderes, com suas miragens, sua prepotência inata, crueldades e misérias. Nessa trama ganha espaço e forma a filologia, o amor pela língua, que mostra todas as suas implicações: o jogo da letra, as correspondências entre as etimologias, as sequências das derivações, as modificações dos usos, o “frívolo sonho” de quem indaga sobre a primeira língua e sobre a origem, as configurações e as características das línguas nacionais, a arte e a técnica do traduzir, as grandes questões da interpretação.

Esses dois momentos — o silêncio e a trama, a fratura do discurso e a construção do saber, a descontinuidade e o processo — dão ao tempo do “desmedido manuscrito” um ritmo próprio. Que consiste em uma extraordinária ativa *hesitação*. Hesitação entre fragmento e sistema, entre despedaçamento do dizer e projeto do livro possível, entre margem e construção. Essa hesitação tem, no plano da prosa, a mesma fecunda necessidade que uma outra hesitação: a “*hésitation prolongée*”, para dizê-lo com Valéry, entre som e sentido, uma hesitação que de Poe a Baudelaire e Mallarmé, serve para definir a poesia em si.

O que realmente é posto em questão na escrita do *Zibaldone* é a ideia completa, homogênea, restaurativa de *obra*. Justamente: “je n’ai jamais fait d’ouvrage” [nunca escrevi uma obra]. Na suspensão do dizer, no branco que separa um pensamento do outro, representa-se,



em uma figura, o limite do pensamento, seu oco, seu limite. Em suma, mostra-se a finitude como horizonte e ritmo do conhecimento. E está aqui — nessa exposição do limite, nesse pensamento que sabe olhar o próprio limite, sua impotência, seu vazio — o limiar em que poesia e filosofia se encontram. Poderia-se dizer que a escrita do *Zibadone* é — em seus modos, em seus procedimentos, em seu ritmo — representação do pensamento leopardiano. Além do que, o *pensamento poetante* — expressão com a qual justamente intitulei meu livro sobre o *Zibaldone* — é ao mesmo tempo um modo de conhecimento e um modo de escrita.

“...demeurer en repos dans un achambre” [ficar quieto dentro de um quarto] (Pascal, *Pensée*): há modos da escrita que a forma-livro não é capaz de acolher e definir quanto ao espaço de um quarto. A severa torre-biblioteca de Montaigne, com as sentenças escritas entre as colunas, o quarto de Pascal, proteção contra o *divertissement* [divertimento] da mente, o quarto de Valéry, visitado pela primeira luz da manhã, o quarto — os quartos — do *Zibaldone* leopardiano: nas páginas delineiam-se pensamentos, da biblioteca dos antigos e dos modernos conjugam ideias, versos histórias, uma “conversation souveraine” [conversação soberana] — para usar a expressão de René Char — ganha voz e sinais gráficos, tornando-se entretenimento e estudo, margem e reflexão. Nesses quartos, os pensamentos fogem aos sistemas pelos quais são atraídos, as leituras se transformam em uma interpretação que é, ao mesmo tempo, comentário e invenção, filologia e narração, os saberes se mostram como que libertados de seu disciplinamento, de suas classificações, contaminam-se, interrogam-se e sobrepõem-se, a teoria pende em direção à narração, uma recordação pausa no brilhante *tableau* [quadro] de uma definição. Na sucessão de dias e estações se aloja a interioridade do sujeito que escreve, teatro móvel, exposto a mil variações de luz. A vida não busca fora, pois já está toda presente entre as paredes do quarto, e tem consigo todos os espinhos e seus fantasmas. A escrita quotidiana torna-se exercício (“exerce spirituel” [exercício espiritual], dirá Valéry),



exploração de si mesmo: “je suis moy-mesmes la matiere de mon livre” [sou eu mesmo a matéria do meu livro], diz Montaigne no início dos *Essais* [Ensaaios], voltado ao leitor. A aventureira peripécia entre as experiências, os saberes, as teorias, os sistemas e as filosofias só tem um ponto de chegada: si mesmo (“car c’est moy que je peins” [pois, estou falando de mim mesmo], diz Montaigne). As mesmas formas de interlocução — em Montaigne, assim como em Leopardi e em Valéry — estão voltadas a sombras para leitores aparentes de leitores que muitas vezes têm os mesmos traços daquele que escreve. “A solidão é seu elemento vital”, dirá Auerbach a propósito de Montaigne, e é nessa solidão que o autor dos *Essais* [Ensaaios] aprende a guiar seu cavalo “até a margem do absimo”, para usar novamente uma imagem de Auerbach.

Nesse exercício cotidiano de escrita, a interrogação da biblioteca, a excursão teórica, a própria narração não escondem um projeto subentendido: através do olhar para si, ver o outro e a teia de relações que o ligam; e ainda, por outro lado, através do olhar para a “condition humaine” [condição humana] — a expressão passa de Montaigne a Pascal e, deste, a Leopardi, ampliada pelo sofrimento: “a universal miséria da condição humana” — através do olhar para a *condition humaine* [condição humana], desnudar-se. Aqui, nesse desvelamento da nudez, unem-se o cuidado consigo dos antigos e a exploração da *interioridade* dos modernos. Marco Aurélio e Montaigne pertencem à mesma disciplina. Ou seja, *Mon coeur mis à nu* [Meu coração a nu]: Baudelaire tomará de uma passagem de *Marginalia* de Poe o símbolo sob o qual resumir a áspera, amarga e ofuscante reflexão por fragmentos (“mes Confessions” [minhas Confissões] dirá o poeta em uma carta de 01 de abril de 1861 à mãe, delineando o projeto do livro). No *Zibaldone* leopardiano a busca dessa nudez interior tem uma tecedura singular: aproxima-se do romanesco e recua, faz da anedota uma narração mais ampla, atrela a recordação à consideração dos costumes, atenua as imagens da infância, a sua lembrança, como se fossem um *exemplum*, sabendo, entretanto, quão amarga e irreversível é a sua distância. *Memórias*



da minha vida: esse título, que acompanha muitos pensamentos e que, no verão de 1827, abre um dos verbetes [*polizzine*] não retomados, contém em si vários fragmentos disseminados no *Zibaldone*. O campo, assim delineado, de um dos livros possíveis — possíveis e jamais concluídos — mostra como a narração de si e a reflexão filosófica, o atravessamento das estâncias da memória e o projeto de uma filosofia — ou antifilosofia — da vida quotidiana são operações muito próximas e até entrelaçadas. Fora dos estatutos da autobiografia e das *Memoires*, essa narração da experiência repousa nos interstícios de excursões teóricas e linguísticas, levando à escrita aquele vento da vida que distingue o ensaio do tratado. Em certo sentido, o autor de ensaios faz sempre “*théorie de soi-même*” [teoria de si mesmo], para dizê-lo com Valéry, o poeta que remete sua aventura intelectual à sua primeira educação do olhar no porto de Sète: “*Mon premier amour fut l’architecture et celle des vaisseaux comme cele des édifices terrestres...*” [Meu primeiro amor foi a arquitetura e o dos navios e dos edifícios terrestres].

Mas não é apenas da própria vida que o autor de ensaios quer dar uma representação. É a vida dos seres vivos, de todos os seres vivos — a língua da *physis* senciente e sofredora — que no *essai* [ensaios] se torna escrita, até mostrar o vazio da própria escrita; torna-se pensamento até fazer com que seja percebido o seu limite, a sua exposição ao nada. É esse o caminho do *Zibaldone* leopardiano: a forma da escrita e a forma do pensamento têm o mesmo ritmo. É essa pulsação de vida a “verdade” do ensaio, sua tensão íntima, sua forma: assim como o jovem Lukács a havia descrito em seu *Die Seele und di Formen* [A alma e as formas]; assim como a haviam interpretado escritores que sabiam escutar o som da vida no coração da forma: Hofmannsthal e Benjamim. A experiência da vida que na língua da poesia se transforma em forma e ritmo, na língua do ensaio é busca, caminho, interrogação. Por isso, o ensaio parece suspenso entre ciência e poesia. No *Zibaldone* leopardiano isso é verdadeiro até no sentido de que a língua da poesia tem seu leito, seus pontos de surgimento, seus lugares de refração. E isso não só com



relação ao movimento que vai do noturno “Palácio belo”, que aparece a primeira página (“A lua no pátio, um lado / Tudo iluminava, e descendia / Sobre o contíguo lado oblíquo um raio...”) à reflexão teórica sobre a língua da poesia, sobre seus estatutos, sua história, sua tradução. Mas também pelo diálogo e pelas correspondências que ocorrem entre o *Zibaldone* e os *Cantos*. E depois, a forma do aforisma, do “pensamento isolado” — como são definidos alguns temas dos verbetes para os Índices de 1827 — acentua-se na última parte da “imensa papelada”: para marcar, digamos, a definitiva fragmentação, uma vez que se abandonou tanto o projeto do *Dicionário filosófico* como o dos tratados; e a forma-livro dos *Pensamentos* anuncia-se como a mais singular, assim como parece irrenunciável o exercício da poesia. Na ampliação contemporânea do leque de temas e da distância temporal entre um pensamento e outro, na acentuação do salto conceitual e também da forma breve, da margem do aforisma, na anotação rápida e quase improvisada é como se anunciasse o fim da escrita: não se trata de uma implosão da escrita no silêncio, mas da espera de uma forma que tire a escrita do tempo do *discurso*, do *dis-cursar*, deixando-lhe toda a profundidade, o espanto e o limite do conhecer. É a poesia essa forma da linguagem, do conhecimento na linguagem? Embora essa espera possa evocar o caminho de poetas-filósofos como Novalis ou Hölderlin, é de natureza diversa a tensão e a interrogação mútua que no pensamento leopardiano acontece entre poesia e filosofia. E, todavia, é a poesia, no pensamento leopardiano, quem cumpre o último salto, por assim dizer. No coração da finitude, é a poesia que se expõe ao nada, ao nada que delimita, anima e assedia a linguagem.

A *forma-essai*, assim como transparece nas páginas do *Zibaldone* — com seu movimento que une narração e crítica, interpretação e investigação moral, *curiositas* [curiosidade] e ironia, *journal intime* [diário] e teoria, erudição e meditação, *saveur* [sabor] e *savoir* [saber], diria Barthes — evoca, entre outros modelos mais próximos a Leopardi (de Madame De Lambert a Madame de Staël), Montaigne, e seus *Essais*. A relação de Leopardi com Montaigne pertence



à ordem das correspondências ocultas, mas ativas. É certo que no *Zibaldone* Montaigne aparece pouco: é nomeado duas vezes em um juízo sobre os tempos de formação da língua francesa e volta em uma passagem de 23 de outubro de 1828 (*Zib.* 4416), que cita uma frase do primeiro livro dos *Essais* [Ensaaios], que Leopardi traz, mostrando como ela depois foi retomada por Pascal. A mesma frase, sem referência ao autor, já tinha sido usada por Leopardi em uma passagem de 1821.¹ Mas, para além das correspondências visíveis — pois isso também acontece com outra grande presença: Vico — um círculo de outras correspondências substanciais mostra-se claramente: o olhar crítico sobre a civilização europeia e sobre suas formas de autocelebração, a atenção a uma antropologia que faz as contas com o vestígio animal e olha para si mesma a partir de pontos de vista dissonantes, a conversa com os antigos e a filosofia da vida quotidiana, a natureza, digamos, existencial da interpretação do clássico, o estudo acurado dos movimentos do eu, o pensamento da finitude e da *vanitas* [vaidade], o conhecimento da morte, o entrelaçamento entre memória subjetiva e discurso moral.

*

“...en comptant toujours préluder...” [pensando sempre em improvisar], diz Leopardi na passagem citada na carta a Lebreton. De que natureza é esse prelúdio? A referência musical lhe é realmente estranha? O que anuncia uma escrita constantemente ocupada em deslizar de um gênero a outro, uma escrita poética e teoricamente voltada a praticar o desvio formal junto da interrogação essencial, nunca aquietada na definição? Em que sentido é prelúdio uma experiência que levou o pensamento à vertigem de seu limite e fez da poesia o extremo impalpável perfume no deserto da vida e no conhecimento da mortalidade? Talvez Leopardi se refira a um modo de conhecimento e, ao mesmo tempo, um método de escrita.

¹ A este respeito, ver notas da de edição Pacella, vol. III, pp. 744 e pp. 1086.



Permanecer no limiar, naquela parcialidade que, segundo Baudelaire, “ouvre le plus horizons” [abre muito mais horizontes], aceitar a não conclusão, parar aquém da obra, de sua completude, de seus estatutos convencionais: é com essa discrição e graça do subtrair-se que o conhecimento pode evitar a superfície logocêntrica do discurso e escutar o que passa sob, aquém e além da geografia dos saberes. Montaigne já havia declarado o não cumprimento como propósito e método de sua escrita (*Essais* [Ensaaios], cap. I do primeiro livro).

Com o mesmo espírito, Valéry dirá que quer se subtrair a qualquer “achèvement” [finalização], pois esse é próprio do sistema, e, portanto, está bem distante do método que ele pretende seguir com “obstinado rigor” em seus *Cahiers* [Cadernos]. Os quais ele define como “Essais, Esquisses, Etudes, Ebauches, Brouillons, Exercices, Tâtonnements” [Ensaaios, Esboços, Estudos, Rascunhos, Croquis, Exercícios, Experimentos]. E ainda “travail... de Penelope” [obra... de Penélope], “Broderie” [Bordados]. Todos títulos que se adaptariam bem a uma definição do *Zibaldone* (ademais, há muitas analogias entre as tentativas de classificação da matéria feitas por Leopardi em 1827 e as feitas por Valéry nas 6900 páginas de seus 261 cadernos: não por acaso está em jogo, tanto para um como para o outro, a perspectiva de um *Dicionário filosófico*, segundo o modelo de Voltaire).

O prelúdio convida a olhar, do limiar da parcialidade e do não concluído, as ilimitadas regiões do incompreensível: estabelece-se uma relação entre esse limiar e o “melancólico pântano” do noturno partênopo, a partir do qual o poeta move o olhar para uma abissal cosmologia resplandecente.

No prelúdio se abre a interrogação do saber, não o domínio do saber: a biblioteca mostra a sombra da *vanitas* [vaidade]; o conhecimento, o pacto com o não-saber; a enciclopédia, a fragilidade de sua pretensa universalidade.

A anotação filológica, os apontamentos na margem, a sequência etimológica, o aforisma, a margem exegetica, o assunto polêmico, a recordação vão se dispor em um horizonte sem definição, um



teatro sem cena: desse modo, no branco que separa um pensamento de outro transparece o mosaico impossível, a tela interminável. As remissões que o autor do *Zibaldone* acrescenta às suas observações, aos seus apontamentos (remissões ao passado e ao futuro de uma escrita), permanecem em suspenso. Inclusive a sequência e os campos discursivos, escrupulosamente previstos no trabalho dos *Índices*, embora desenhem o mapa de alguns livros possíveis — de fragmentos — dão a essa possibilidade toda a energia e a graça de uma hesitação: a verdade daquilo que está esplendidamente suspenso em sua incompletude. O deslocamento do próprio pensamento na anamorfose de um outro olhar — com a aquisição de um ponto de observação fulgurante — também permite ao autor subtrair-se à completude da tratção, ficando assim, digamos, no limiar de uma reflexão que busca uma proteção, uma distância, um estranhamento para se dizer. Isso ocorre, por exemplo, na página 4175, em que a reflexão sobre o mal como respiração e essência do universo se abre com a proposição: “Poderia-se expor e desenvolver esse sistema em algum fragmento que se supusesse ser de um filósofo antigo, indiano etc.”. Um pensamento que se expõe ao extremo e que habita os confins entrega-se declaradamente à forma do fragmento e à imaginação de uma distância — histórica e cultural —, que é como um olhar no olhar.

A vertiginosa reflexão é seguida, no mesmo dia, antes do registro do uso de *avisé* [perspicaz] para *accorto* [astuto], de *être osé* [ser ousado] para *osé* [ousado] (em Voltaire), depois da observação de como as *Odes* de Anacreonte comunicam um prazer “tão fugidio e tão rebelde a qualquer análise que, para apreciá-lo, é preciso ler expressamente e com certa rapidez e com pouca ou bem leve atenção”. Assim, a consideração sobre a existência como mal e o olhar sobre o sofrimento da *physis* viva (“Entrem em um jardim...”), a observação linguística e a percepção exegética sutil alinham-se nas páginas, com suas oscilações entre teoria e *pathos*, invenção e gosto, abraçando em seu círculo de conhecimento o tempo externo, entregando os dias (de 17 a 22 de abril de 1826) e o horizonte da cidade (Bolonha)



Antonio Prete

a uma transmutação que a escrita guarda para um outro tempo, o tempo do leitor. Desses movimentos vive a escrita leopardiana do *Zibaldone*. Por isso, nenhum gênero pode englobá-la, nenhuma classificação pode realmente compreendê-la e ordená-la. Mas justamente nessa obstinada subtração às formas definidas está a sua brilhante necessidade.

Um desejo ilimitado

As reflexões leopardianas sobre o prazer movem-se a partir de um pressuposto: na raiz de cada movimento em direção ao prazer há um *desejo*. O “desejo do prazer”, e não de “um prazer” singular, é o que dá conteúdo ao desejo e direciona a sua tensão. Mas é bem essa indeterminação que faz com que permaneça a distância entre o desejo e seu “preenchimento”, faz renascer o desejo a cada ilusória satisfação, até expor a sua infinidade e sua impossível satisfação. As longas observações sobre o prazer, que cobrem as páginas de 165 a 183 do *Zibaldone*, de fato terminam em uma primeira conclusão (e dessa queremos começar): “Conseguido um prazer, a alma não para de desejar o prazer, assim como não para de pensar, pois o pensamento e o desejo do prazer são duas operações igualmente contínuas e inseparáveis de sua existência (*Zib.* 183, 12-23 de julho de 1820). Pensamento e desejo são atividades inatas à existência, definem a existência em si: nessa pulsação binária, Leopardi transcreve, certamente, a “clássica” articulação de *logos* e *pathos* e a “moderna” dicotomia de razão e paixão, mas a nova dicção pretende colher o *pathos* em seu movimento sem chegada e a paixão para fora da classificação das “faculdades”.

O desejo é tirado do circuito que Condillac havia descrito para a sua Estátua: onde o desejo é observado como o ato das faculdades, “pois quando se voltam a uma coisa da qual sentimos necessidade”, as faculdades se movem da necessidade para a sua satisfação



e, se esse movimento, que se chama desejo, reaparece, é porque ele é sustentado pela “confiança”, uma confiança que Condillac motiva em duas frentes: a “experiência de ter satisfeito um desejo semelhante, e o interesse de que seja satisfeito de novo”; nessa alegre segurança, o desejo se transforma em “desejo absoluto”, isto é, em “vontade”. O discurso de Leopardi, que não é estranho à linguagem de Condillac, pelo menos no tocante à análise da linguagem, aqui se distancia: a diferença é essa suspensão do desejo para além do horizonte satisfeito e do “bom funcionamento” da máquina-homem. O olhar de Leopardi está voltado bem para a distância permanente entre desejo e prazer determinado, para esse vazio impreenchível que é o desejo. Se a *Estátua* de Condillac é uma máquina senciente que funciona, o homem de Leopardi é um corpo desejante que não tem respostas. A experiência do negativo é a estrada que abala as razões do otimismo iluminista. E a experiência do negativo continua a nos parecer o lugar da decisiva diferença entre a interrogação leopardiana e a busca sensorial.

O desejo leopardiano é uma “tendência” e, como “inata ou congênita à existência”, não pode se realizar “neste ou naquele prazer”, que não a esgota, “mas que só termina com a vida”.

A leitura desse texto leopardiano, desde as primeiras passagens, evoca um outro texto em contraponto, cujas perguntas não queremos ao certo sobrepor, mas não podemos nem mesmo afirmar serem completamente diversas: *Para além do princípio do prazer*, de Freud.

O desejo leopardiano é uma *pulsão* se “só termina com a vida”? Se nenhum prazer preenche o desejo, talvez seja porque suas demandas são diferentes das “vitais”, que ele mesmo representa e busca? E se o seu caminho, por trás da aparente renovação e de “seguir em frente”, seguisse de fato um *retorno*? Aquele mesmo retorno encoberto no *eros*, ao qual se dá o nome de morte? As perguntas já se alinham no encontro entre os dois textos e, improvisamente e sem reticências, são aqui antecipadas.

O difícil e refletido ensaio de Freud desenrola-se entre pesquisas biológicas e invocação de poetas, entre reconstrução de economias



energéticas e crédito a filósofos. Durante o trabalho, Freud é levado a ler Schopenhauer pela primeira vez, como confessa em uma carta a Lou-Andreas Salomé, e como declara no texto: “...improvisamente percebemos que chegamos no porto da filosofia de Schopenhauer”. A dominação da “pulsão de morte” é um ponto de chegada possível, depois de ter navegado nas águas da poesia: “Estamos acostumados a pensar que as coisas estejam assim e nisso somos reforçados pelos nossos poetas”. Quanto então à divergência, que é o tema de partida da reflexão leopardiana, o texto de Freud, citando o Fausto goethiano, confirma: “...a diferença entre o prazer da satisfação ansiada e o efetivamente obtido determina no homem aquele impulso que não lhe permite parar em nenhuma posição atingida, mas, segundo as palavras do poeta, ‘sempre o empurra mais adiante’”.

Como não pretendemos aproximar Leopardi de Freud, deixemos essas alusões em seu estado de aceno, e afastemo-nos do texto de Freud: ao menos por enquanto, até que essa aproximação se imponha quando falarmos sobre a recordação e a repetição na reflexão sobre o prazer presente no *Zibaldone*.

A impossibilidade de circunscrever a “duração” e a “extensão” do prazer, a impossibilidade de “preencher” com um prazer determinado a demanda do desejo, faz permanecer um “estado de desejo”: trata-se de uma condição *vazia*, que só pode ser explicada com o fato de que exatamente aquela experiência que poderia preencher o desejo, a experiência do infinito, é “materialmente impossível” (*Zib.* 165-7). O “contentar-se” com um prazer determinado, com prazeres, também é pago com a “insatisfação”, isto é, com a experiência da derrota, se não se aceita entrar plenamente nessa ordem da “satisfação”, que é a ordem do saber, o estatuto do Eu:

O fato é que quando o espírito deseja algo prazeroso, deseja a satisfação de um desejo infinito, deseja realmente o prazer, e não um certo prazer; ora, encontrando no fato um prazer específico, e não abstrato e que compreenda toda a extensão do prazer, e não sendo o seu desejo satisfeito por longo tempo,



sucede que o prazer é apenas prazer, pois não se trata de uma pequena, mas de uma substancial inferioridade em relação ao desejo e também à esperança. E por isso, tal como experimentamos, todos os prazeres devem ser mistos de desprazer, pois ao obtê-los o espírito busca avidamente o que não pode encontrar, isto é, uma infinidade de prazer ou a satisfação de um desejo ilimitado (*Zib.* 166-7).

Nessa divergência está a experiência da dor: portanto, não é a *privação* que constitui a condição da relação entre prazer e dor, como nos clássicos iluministas da teoria do prazer: a dor está inscrita na própria condição do prazer. Uma condição na qual o prazer jamais pode ser experimentado em sua “plenitude”, e se mostra sempre em divergência com o desejo (em divergência com um não-saber singular do sujeito?).

Nesse jogo amargo, a imaginação, “a faculdade imaginativa”, age em dois planos: por um lado oferece ao desejo imagens de prazeres impossíveis (“ela pode imaginar prazeres que não existem, imaginá-los infinitos”), e, portanto, semeia com objetivos inatingíveis os percursos do desejo; por outro, “supre” a dramática experiência da divergência, propondo-se como fácil e compensador oásis, em que é possível tornar pleno o desejo: “O prazer infinito que não se pode encontrar na realidade, se encontra, desse modo, na imaginação, da qual derivam a esperança, as ilusões etc.” (*Zib.* 167).

A imaginação, então, é o terreno de defesa contra o choque provocado pela experiência da divergência entre desejo e prazer. A imaginação, e não o refúgio no princípio da realidade. Ao poder da imaginação dá força à “grande variedade das coisas”, que é uma redução do campo de reflexão sobre aquela divergência, uma espécie de distração do olhar, que assim foge do pensamento sobre a impossibilidade do prazer. Imaginação e imersão na “variedade das coisas” têm dois lugares míticos em que são entrelaçados e praticados: os *antigos* e as *crianças*. Esse entrelaçamento, com um cenário de estado originário edênico, será narrado alguns anos mais tarde



no início do *História do gênero humano*, em que Júpiter, não podendo “comunicar a própria infinidade”, e nem “tornar a matéria infinita”, começa a “multiplicar as aparências daquele infinito que os homens tanto desejavam (pois que ele não podia contentá-los com a essência)...”. Uma dessas aparências, desse enganoso e inquietante preenchimento do desejo, à parte o princípio de realidade e além do princípio do prazer, será o sonho: “Criou do mesmo modo os povos dos sonhos, e os encarregou de representar aos homens, enganando o seu pensamento de várias formas, aquela plenitude de não inteligível felicidade, que ele não via modo de concretizar...”. Mas o sonho, que na narração dos *Opúsculos morais* aparecerá várias vezes como lugar de subversão do cotidiano, de fantasiosa eliminação ou suspensão do estado de infelicidade, nesta primeira parte do *Zibaldone* está todo absorvido, do ponto de vista funcional, na imaginação, em uma espécie de fenomenologia da *rêverie* [devaneio], cuja explosão remete aos antigos e às crianças, nos quais uma alegoria do desejo do prazer é a *esperança*.

Essa capacidade de não ficar preso na angústia da experiência da divergência, de atravessar a dureza do cotidiano sem se manter preso à aridez do princípio de realidade, essa “força” peculiar da esperança é entrelaçada com as ilusões, com a adequação à “variedade das coisas” (o mover-se “de desejo em desejo”) e com a ignorância: no não saber está a raiz da imaginação e da esperança. Mas, com a constituição do “moderno civil”, ela sucumbiu: “A esperança peculiar do homem, dos antigos, crianças, ignorantes, é quase anulada pelo mundo sapiente” (*Zib.* 169). O conhecimento da ilusão tira da ilusão o seu poder, colocando-a no recinto das funções a usar e controlar, arrastando-a para a área insidiosa das ideologias: só o filósofo antigo, ou as atitudes moldadas em sua “sabedoria”, podem conservar, como uma sombra, a paixão, mesmo dentro desse novo conhecimento (*Zib.* 316-18).

No “moderno” perdura uma sombra da imaginação dos antigos, um vestígio que a poesia testemunhou, e da qual algumas atitudes são a prova: por exemplo, o gosto pelo indeterminado, o movimento



do olhar para além do limite, a busca de uma relação com o infinito como extrema dilatação do tempo e do espaço; a “curiosidade”, da qual fala Montesquieu no *Essai sur le goût* [Ensaio sobre o gosto], a “multiplicidade de sensações”, que oculta as fronteiras de uma sensação determinada e “confunde a alma” e “faz errar de um prazer ao outro, sem poder aprofundar nenhum; a “surpresa”, que “torna a alma atônita, a ocupa toda e a torna incapaz de desejar naquele momento”; e, enfim, a novidade. Em suma, as variantes de um saber desvinculado do “saber”, de um prazer que não pode ser todo resolvido pela linguagem.

Essa fenomenologia da percepção, traçada por Leopardi no início de suas reflexões sobre o prazer, não se move em direção a uma confiança ou segurança tranquilizadora e, por isso, enquanto foge do otimismo sensístico, identifica no olhar da poesia, aliás, em uma espécie de poesia do olhar, o que resta de uma imaginação “natural”, de um universo de ilusões sem limites, de uma sabedoria sem saber, de um desejo pleno, porque confiante na esperança. A sombra do mito supera essa primeira reflexão sobre o prazer.

No caminho cotidiano e humilde de uma relação com o prazer, para reparar o sofrimento produzido pelo desejo, e na ordem da “satisfação possível”, na ordem das relações sociais, Leopardi prepara um prontuário de regras, já delineia o que será o seu projeto: um manual de ética da vida cotidiana (“Manual di filosofia pratica”, chamará) (*Zib.* 4259, 24 de março de 1827 e 4266, 30 de março de 1827), que tenha como cenário os filósofos antigos. Objetivo: como obter e praticar um “repouso do desejo”.

O “adormecimento da alma”, o “sono”, a “vida continuamente ocupada”, “a distração viva e completa”, o “estupor causado pelo ópio” ou “pela surpresa, pela novidade, pela singularidade”, as imagens teatrais de “coisas extraordinárias”, a ruptura da “uniformidade” são as palavras de uma língua que busca o repouso do desejo.

Esse limiar do cotidiano é o único lugar em que o prazer é possível, mas se trata da forma “social” e “convencional” do prazer, que consiste em uma difusa possibilidade de interromper e afastar o



tédio. A permanência desse limiar, pelo menos em um estado primário, é garantida pela natureza: o mecanismo é aquele da produção de necessidades e da sua satisfação. É, portanto, na ordem da necessidade que se adquire e se refugia o prazer, tentando escapar da derrota de sua relação com o desejo. O desejo está fora da esfera da necessidade, que, por sua vez, é controlada pela providente natureza. A natureza “satisfaz o homem de muitas necessidades, e na satisfação da necessidade (como da fome, da sede, do frio, do calor etc.) pôs o prazer” (*Zib.* 175).

No circuito necessidade-satisfação, quando ele acontece de forma “natural”, a distração do tédio repousa na ocupação fantástica, na imersão “em uma espécie de *rêve*” [sonho], típico de certas populações não inclinadas à abstração, e por isso mais próximas das “crianças”, pratica-se o repouso do desejo.

Na linha dessas considerações, Leopardi já deslocou o olhar da teoria do prazer, cujo tema era a impossibilidade da satisfação, para uma fenomenologia dos prazeres. Esse deslocamento do olhar é consciente, e, para que não haja dúvida, para que não se pense estar ainda na ordem do desejo, ele dá a essas considerações, que também tem Montesquieu entre as fontes, o nome de “teoria dos *prazeres específicos*”. O assunto foi colocado na ordem dos sentidos e, portanto, no tratamento habitual que os escritores iluministas davam ao item *gosto* e à dinâmica da *sensibilidade* (*Zib.* 178-9). Mais adiante, nas páginas sobre música, Leopardi terá a oportunidade de dizer que o “prazeroso” concerne aos sentidos, e à sua relação com a natureza e com a razão: daqui a variabilidade, o “acidental”, o definhamento e o renascimento de muitas das atitudes para atingir o prazer (*Zib.* 1747-49). Pois o desejo de prazer está enraizado no corpo como constituição de sua própria existência. Mas se a variabilidade e a possibilidade do prazeroso se mantêm no horizonte do cotidiano, a não obtenção do desejo pode levar a considerações religiosas, a considerações sobre a “grandeza” e “infinidade” da alma humana (e nessa estrada encontraria a literatura patrística, incluindo o contraponto que liga o desejo à pulsão de morte, compendiado no *cupio*



dissolvi [desejo ser dissolvido] expresso por São Paulo). Leopardi também está atento e preocupado com essa dedução; e, por isso, desde então traz às claras o tema, que veio várias vezes à tona no *Zibaldone*, e que havia sido um dos exemplares de uma mundanização iluminista do saber teológico: o *amor próprio*. Aqui está a raiz da “infinidade da inclinação do homem ao prazer”; a nada transcendente ela pode ser atribuída, mas apenas a esse fantasma que é, ao mesmo tempo, uma pulsão, e que, algumas décadas depois, a psicanálise teria definitivamente tirado do estatuto consciente e compacto do eu para vê-lo na tumultuada e fragmentada economia do inconsciente”.

O amor próprio, visto fora da zona opaca da moral católica, e o instinto de conservação, observado como o lugar que unifica todos os seres vivos, são a raiz desse desejo:

A infinidade da inclinação do homem ao prazer é uma infinidade material, e dela não é possível deduzir nada de grande ou de infinito em favor da alma humana mais do que se possa em favor dos brutos, nos quais é natural que exista o mesmo amor e com o mesmo grau, sendo consequência imediata e necessária do amor próprio (...). Pelo contrário, é notável como aquele sentimento que, à primeira vista, parece mais espiritual de nosso ânimo, é uma consequência imediata e necessária (em nossa condição presente) da coisa mais material que existe nos seres vivos, isto é, o amor próprio, e da própria conservação, daquela coisa que de fato temos em comum com os brutos, e que, pelo que podemos compreender, parece, de certo modo, ser própria a todas as coisas existentes (*Zib.* 179-80).

As deduções são previdentes, as objeções estabelecidas desde o início, os fantasmas de uma educação teológica que percorreu os estágios da escolástica estão dissolvidos, ou ao menos exorcizados pela limpidez com a qual o jovem Leopardi põe o problema da materialidade do desejo e da relação entre imaginação e corpo, entre



ilusões e instintos. Essa primeira reflexão sobre o prazer, que se conclui com o olhar sobre a materialidade do desejo e sobre a materialidade das ilusões, coloca as respostas da religião no recinto corpóreo das ilusões. E assim se explica o jovem ar de triunfo com que Leopardi convida a repensar, depois dessas considerações, e divergindo delas, as conclusões tiradas pelos “escritores religiosos” quanto à impossibilidade de preencher o desejo:

Aplicadas essas considerações ao que costumam dizer os escritores religiosos, que o fato de nunca podermos estar satisfeitos neste mundo, de nos lançarmos em direção a um infinito que não compreendemos, os sentimentos de nosso coração, e essas coisas que pertencem realmente às ilusões, formem uma das principais provas de uma vida futura (*Zib.* 181).

Leopardi recorta do pensamento religioso a sua remissão à transcendência: do religioso resiste a dimensão do negativo, e nessa cena, entre reflexões, criações e análises, ganhará forma o seu teatro filosófico.

Será justamente essa preocupação de base “materialista” e essa defesa contra deduções espiritualistas a traçar a linha de demarcação entre o pensamento negativo de Leopardi e as considerações sobre o mal, sobre a dor, sobre a infelicidade típicas do ascetismo católico, que nesta terra de exílio projeta a luz da vida futura.

A “raiz” terrestre e corporal do desejo será reafirmada em setembro de 1823 naquela parte do *Zibaldone* que já projeta o cenário teórico dos *Opúsculos morais*. Não há um ponto de chegada do desejo, as respostas organizadas por uma escatologia cristã em imagens teatrais não têm nem mesmo o poder de consolar, pois não pertencem a esta terra e a esta existência. A “promessa” se compõe de elementos que “o homem não pode compreender nem imaginar, nem mesmo conceber ou conjecturar de modo algum que seja natural, nem por aproximação”. Essa “promessa” faz do desejo vazio um desejo pleno, e transfere a completude a uma



outra vida, entende o desejo como aspiração, a esperança como espera, a falta como privação temporária. Enquanto “a felicidade que o homem naturalmente deseja é uma felicidade temporal, uma felicidade material (...), em suma, uma felicidade desta vida e desta existência...”. A “felicidade cristã” é incorpórea, abstrata, em constante divergência com a natureza do desejo, e com a própria imaginação “material” do homem:

Como o homem não pode, nem com o intelecto nem com a imaginação nem com faculdade alguma ou tipo algum de ideia, ultrapassar a matéria em um único ponto sequer, e se ele crê ultrapassá-la e crê conceber ou ter uma ideia qualquer de algo não material, engana-se completamente; de modo que ele não pode, com o desejo, ir além dos limites da matéria em um único ponto sequer, nem desejar bem algum que não seja desta vida e deste tipo de existência que ele experimenta; se ele crê desejar algo de outra natureza, engana-se, e não a deseja, mas tem a impressão de desejá-la (*Zib.* 3497-3503, 23 de setembro de 1823).

Afastado qualquer resíduo de sombra apologética que pudesse insinuar-se nos caminhos do desejo, e, certamente não por um mecanismo de denegação, desacreditados os eventuais intérpretes que quisessem aproximar a análise leopardiana do desejo do território da apologética e da moral católica, tomadas as devidas distâncias da “retomada” católica dos românticos italianos (o compromisso católico-liberal do qual falará De Sanctis), a leopardiana reflexão sobre o prazer pode reencontrar a estrada para uma investigação que a remeta constantemente ao corpo do homem, ao saber e ao silêncio que o constituem, os estatutos que no corpo e contra o corpo tecem os fios da civilização.

A definição de uma “promessa” não sensível evita a demanda do desejo, mas também a determinação precisa de um objeto, a sua configuração e delimitação clara é uma falsa resposta, pois cancela



o “vago” e o “indefinido” singulares de toda paixão (*Zib.* 1017-18, 6 de maio de 1821 e *Zib.* 1465, 7 de agosto 1821).

O olhar não está tanto no que a tradição, valorizada por rimas e tratados de amor, denominou *objeto do desejo*, nem repousa nas imagens intercorrentes e refletidas desses objetos, cuja busca leva, como as poéticas teológicas demonstravam, ao Ponto de Chegada, que é também o Ponto de Partida. O olhar repousa nesse atormentado *branco* do desejo, nesse *vazio* que nenhuma forma e nenhuma cor podem preencher.

O “desejo ilimitado” está ali com a sua demanda, despedaçada, indefinida, disseminada. Enquanto o prazer se projeta cada vez mais como o lugar “social” de uma possibilidade de satisfação ilusória, como o lugar do “repouso do desejo”, ou da “distração” dele: a doutrina epicurista, afastada na “moderna” reflexão sobre o prazer, se repropõe: o leopardiano “repouso do desejo” ecoa a epicurista “independência diante dos desejos”.

Qualquer esquema crítico que queira aproximar as reflexões leopardianas do hedonismo setecentista ou de uma ontologia cristã negativa é destinado a desmoronar. E mesmo quando essa oscilação entre cristianismo e hedonismo foi transformada em uma polaridade inconciliável, de modo que se buscou em Leopardi não uma, mas duas teorias do prazer opostas entre si (ausência radical do prazer e sua possibilidade como “pausa da dor”), o esquema crítico foi derubado e é derrubado, pela complexidade dos fragmentos leopardianos, pelo estado de permanente “insatisfação” de suas reflexões, e, sobretudo, pela permanência da divergência entre a ordem do desejo e a ordem do prazer.

Para Leopardi, não só não é possível um discurso sobre o prazer que não tenha como cenário o “desejo ilimitado”, mas todas as reflexões que ele compendia sob o item “teoria do prazer” se inscrevem em um círculo de compreensão cuja realização só pode ocorrer no cenário da matéria. A montagem desse cenário, no qual os sujeitos não são “fonte” do desejo, mas são por ele (instinto, *Trieb*, *dérive* [deriva]) atravessados e não resolvidos, ocupa, no *Zibaldone*,



os primeiros meses de 1825. Nessa cena, a teoria do prazer mostra a sua obsessão, e se revela como a busca fragmentária, não resolvida, esboçada, de um vestígio.

À margem da leitura de *La loi naturelle* [A lei natural] de Volney, Leopardi distingue entre a finalidade da existência subjetiva (“finalidade natural do homem e de todo ser vivo”), que é a felicidade, e a finalidade da “existência geral”, ou seja, a finalidade da ordem da natureza, da “vida do universo”, que “consiste igualmente na produção, conservação e destruição de seus componentes”. Para Leopardi, a “contradição” entre as duas finalidades parece pôr em questão o próprio princípio de não contradição, o clássico *non potest idem simul esse et non esse* [o mesmo não pode ser e não ser ao mesmo tempo] (o argumento leopardiano, todavia, não se move na ordem lógica, mas na ordem da “existência” e das “finalidades”). A primeira “finalidade” tem raiz no princípio do prazer:

Assim, o amor pela vida, o cuidado com a própria conservação, o ódio e a fuga da morte, o temor dela e dos perigos de encontrá-la, não é no homem o efeito de uma tendência imediata da natureza, mas de um raciocínio, de um juízo formado por ele preliminarmente, no qual se fundam esse amor e essa fuga; e, portanto, tanto um quanto a outra não tem outro princípio natural e inato que não seja o amor pelo próprio bem, isto é, pela própria felicidade, e, portanto, pelo prazer, princípio do qual derivam igualmente todos os outros afetos e atos do homem” (*Zib.* 4131, 5-6 de abril de 1825).

O princípio do prazer, portanto, atravessa todos os seres vivos e toma forma “racional” de “cuidado com a própria conservação”. O que transforma o princípio de prazer em “amor e cuidado com a própria conservação” é “uma ideia”, uma intervenção racional, “um juízo, e este, falso”. (*Zib.* 4132, 5-6 de abril de 1825).

Mas o princípio do prazer, assim que toma forma de “amor pela vida”, se apresenta como *souffrance* [sofrimento] (“Os entes sensíveis



são por natureza entes *souffrants* [sofridos], uma parte essencialmente *souffrante* [sofrimento] do universo”: o desejo, ao tomar forma no “mar” da sensibilidade, percebe-se vazio, em defasagem perpétua, sem respostas.

Nessa parte da análise leopardiana, em que o desejo é considerado uma variação do princípio do prazer, e este, definido como “imediato”, uma “tendência” (e não uma “ideia”), o olhar investiga o território *corporal* da sensibilidade: o princípio do prazer coincide com o *amor sui* [amor próprio], mas justamente por isso, quanto mais se volta em direção à vida, explorando e interrogando as vias da sensibilidade, mais participa do sofrimento.

Há, portanto, uma *separação* radical entre a finalidade da existência e a finalidade da natureza, entre o *amor sui* [amor próprio], fundamento do desejo de felicidade, e a *indiferença* daquele “circuito de produção e destruição” que é a natureza; enfim, entre existirmos para a felicidade e o não podermos ser felizes de algum modo. Se Leopardi interpreta essa separação de finalidades como “contradição evidente e inegável na ordem das coisas e no modo da existência”, se chega a pôr em dúvida o princípio de contradição em si, é porque tornou própria uma imagem da unidade homem-natureza fundada na matéria, na energia, na força: o spinozismo leopardiano, embora mediado pela consideração polêmica de Bayle, encontraria aqui a sua certificação (*Zib.* 4288, 18 de setembro de 1827).

Embora a esta altura a interpretação deva declarar a sua dificuldade por ausência de confirmações mais difundidas e definidas, ela encontra um fundamento certo do qual partir: o fato de que o desejo leopardiano é questionado tendo como fundo a matéria (e a explícita preocupação leopardiana, mencionada acima, de uma conotação “material” do desejo não é uma declinação desse cenário).

Nesse teatro, os seres vivos falam de seu sofrimento, e gritam em vão, como o Islandês sob os olhos da suprema indiferença da natureza. O sofrimento é a condição visível da derrota do desejo: o olhar sobre ele se move da parcialidade e da perspectiva do sujeito consciente:



Leopardi. O pensamento em poesia

...esse nosso juízo vem do nosso modo de considerar as coisas, de pesar as suas relações, de avaliá-las comparativamente, de estimar e olhar novamente o grande sistema de tudo; modo e juízo natural para nós que fazemos parte do gênero animal e sensível, mas não verdadeiro e nem fundado em bases independentes e absolutas, nem conveniente com a realidade das coisas, nem conforme o juízo ou modo (digamos assim) de pensar da natureza universal, nem correspondente ao andamento do mundo, nem à percepção de que toda a natureza, afora essa mínima parte, é insensível, e de que os seres sensíveis são necessariamente *souffrants* [sofridos], e tão mais frequentemente quanto mais sensíveis (*Zib.* 4134, 9 de abril de 1825).

E todavia é bem esse olhar “humano” e parcial que Leopardi move para superar, dali a um ano, o retardar da contradição (ou da pretensa contradição) entre *souffrance* [sofrimento] do ser vivo e indiferença da natureza, e revirar o otimismo de quem vê na ordem da natureza um projeto e faz, como acusa Voltaire, *des malheurs de chaque être un bonheur général* [a infelicidade de cada um gera a felicidade geral] (*Zib.* 4175, 19 de abril de 1826).

O olhar para o sofrimento reúne em seu campo homens e coisas, este mundo e o “complexo dos vários mundos que existem”. O sofrimento dos seres vivos não é parte de uma ordem indiferente, mas é sintoma visível e sensível de uma infelicidade universal e necessária:

Não os homens apenas, mas o gênero humano foi e será sempre infeliz necessariamente. Não o gênero humano apenas, mas todos os animais. Não os animais apenas, mas todos os outros seres a seu modo. Não os indivíduos, mas as espécies, os gêneros, os reinos, os globos, os sistemas, os mundos. Entrem em um jardim de plantas, de ervas, de flores. Mesmo o mais alegre, se quiserem. Mesmo na estação mais amena do ano. Não é possível dirigir o olhar para lado algum em que não haja sofrimento. Aquela família toda de vegetais está em estado de *souffrance*



Antonio Prete

[sofrimento], um indivíduo mais, outro menos. Lá, aquela rosa é ofendida pelo sol, que lhe deu a vida; murcha, definha, apodrece. Lá, aquele lírio é sugado cruelmente por uma abelha em suas partes mais sensíveis, mais vitais. O doce mel não é fabricado pelas industriosas, pacientes, boas e virtuosas abelhas sem um massacre impiedoso de doces florzinhas. Aquela árvore está infestada por um formigueiro, aquela outra... (*Zib.* 4174-77, 19 de abril e 22 de abril de 1826).

A escrita abandona a tecedura teórica, e faz do universo astral a cena adequada para o movimento do olhar que repousa sobre o “jardim da infelicidade”, faz da animação densa e sofredora do jardim uma pergunta metafísica, da penetração minuciosa na sensibilidade vegetal uma narração inquietante: os jardins da Arcádia, a extenuada literariedade da forma bucólica, as exclamações da contemplação romântica de repente desaparecem.

Com os olhos nesta cena devem ser lidas muitas das páginas anteriores e seguintes sobre o desejo. A “pena” do homem segue a intensidade e a força do desejo, e quanto mais parece próximo e possível o prazer, mas cresce o desejo e com ele a pena:

Ela é maior, porque maior e mais vivo naquele tempo é o desejo, como o que é, justamente, inflamado pela presente e atual aparência do prazer, ao qual o homem aspira continuamente; pela próxima, ou seja, presente, extraordinária, fortíssima, firmíssima e vivíssima esperança, aliás, certa esperança, e por quase ver nas mãos a felicidade, que é sua perpétua e soberana finalidade, sem porém podê-la agarrar, pelo fato de que o desejo, então, é ainda mais vivo, mas não mais frutífero nem mais satisfeito que o normal. O desejo de prazer, no tempo daquele que chamamos de prazer, é muito mais vivo que o normal, mais vivo que no tempo da indiferença. Não se pode definir melhor o ato do prazer humano que chamando-o de um acréscimo do natural e contínuo desejo de prazer, um acréscimo maior



quanto mais vivo for aquele pretenso e falso prazer, quanto mais aquele aspecto for aspecto de prazer maior (*Zib.* 3877, 13 de novembro de 1823).

Afirmada a ilusão do prazer, recusada a clássica identificação do prazer com a cessação da dor, a própria definição do prazer é dada na relação com o desejo: o prazer é aquilo que faz crescer o desejo e o torna cada vez mais vazio, e o faz permanecer aquém de qualquer preenchimento. Nesta página é também compilada, em uma reflexão fechada, não sem um “prazer na escrita”, aquela linha de raciocínio que em muitas outras passagens é estendida e retomada, e exemplificada: a do “repouso do desejo”. Que, como dissemos, é dupla: de um lado, a *distração*, obra de uma imaginação ativa, que suporta a contradição do trabalho; de outro, a *contração* da sensibilidade no sono e no torpor (ou, o contrário, sua expansão na embriaguez). Aqui o aceno à distração é confiado a um parêntese (e o parêntese marca, com força literal, a interrupção): a “pena é proporcional à intensidade do desejo, e, portanto, mais viva no momento do pretenso prazer:

Ela de fato o é (a não ser quando e quanto à sensação prazerosa, ou imaginação prazerosa, ou qualquer coisa em que consiste e da qual nasce o assim chamado prazer, serve e deve ser considerada como uma distração e uma forte ocupação etc. do ânimo, do amor próprio, da vida e do próprio desejo; e esse é o melhor e realmente mais prazeroso efeito do prazer humano ou animal: ocupar o ânimo, e, não satisfazer o desejo, que é impossível, mas por um lado, e de certo modo, quase distraí-lo, e enchê-lo até pescoço, como a fogaça fez com Cérbero, o insaciável) (*Zib.* 3877-78, 13 de novembro de 1823).

A cadeia, que da intensidade de vida conduz à intensidade de sofrimento, passa pelo desejo e por sua derrota, acomete mais os jovens, pois neles “há mais vida”, reflete-se na “presente mortificação e



monotonia da vida humana”, nessa “estagnação da vida” (*Zib.* 2736-37, 1 de junho de 1823).

Todavia, justamente dessa cadeia pode derivar uma capacidade de “viva distração e ocupação”, uma “diversão” (a citação de Pascal é confiada à essa palavra-chave): esse “poder divertir a operação interna do amor próprio e do desejo de felicidade em relação a si e ao seu ânimo” é o outro efeito, um efeito de defesa, de quem, sentindo “mais vida”, tem uma percepção mais viva de seu estado infeliz (*Zib.* 3921, 27 de novembro de 1823).

A busca do prazer ao longo dos caminhos prazerosos de uma evasão socialmente codificada não dá fruto algum, e o tédio acompanha cada passo: somente um estado de “frieza”, uma quiete sem implicações afetivas pode, improvisadamente, ver desaparecer o tédio com a ocupação (*Zib.* 4266, 30 de março de 1827); a leitura de livros considerados “prazerosos” não dá prazer algum; somente ao longo do tempo e no projeto de estudo pode ganhar forma “o prazer da leitura” (*Zib.* 4273, 6 de abril de 1827). Esse prazer do texto conseguido pelo esforço do estudo, afastado de toda divagação no gênero da evasão, fala o suficiente da natureza do trabalho intelectual, de seu duplo caráter: desejo e cansaço, criação e cotidianidade (“Pour guérir de tout, de la misère, de la maladie et de la mélancolie, il ne manque absolument que le goût du travail” [Para curar de tudo, da miséria, da doença e da melancolia, só falta o gosto pelo trabalho]), anotará Baudelaire in *Hygiène* [Higiene]. E ainda: “Travail immédiat, même mauvais, vaut mieux que la rêverie” [Trabalho imediato, até ruim, é melhor que o devaneio].

A ocupação, de um lado, a retração da sensibilidade, de outro, são as vias do “esquecimento dos males”, entrevistos e delineados desde algumas anotações de 1821. Entregar-se a uma “negligência acerca das coisas e de si mesmo”, àquela “languidez do corpo”, que “enfraquece todo interesse e todo desejo” significa atingir aquela “indiferença em relação aos bens, desejos e esperanças” que dissipa o tédio (*Zib.* 1581, 28 de agosto de 1821).



A dupla articulação, mais adiante, encontra uma primeira compilação, mas se entrega a uma radicalização que não conhece mediações:

...devido ao amor próprio, não convém à felicidade possível do homem um estado que não seja ou de plena vida ou de plena morte. Ou convém que ele e suas faculdades do ânimo sejam ocupados pelo torpor de uma indiferença atual ou habitual, que adormeça e quase extinga todo desejo, toda esperança, todo temor; ou que as ditas faculdades e paixões sejam distraídas, exaltadas, mantidas ocupadas viva e quase plenamente por atividades, pela energia da vida, pelo entusiasmo, pelas fortes ilusões, e por coisas externas que as realizem de qualquer modo. Um estado intermédio entre esses dois é necessariamente infelicíssimo... (*Zib.* 1585, 29 de agosto de 1821).

Mas depois, em anotações seguintes, a ética da vida cotidiana se confronta com o horizonte da *sobrevivência*, sem, no entanto, perder aquele fio que une amargura e paradoxo. Se a intensidade do desejo cresce com a intensidade da vida, ou seja, do amor próprio, e com a intensidade do pensamento (*Zib.* 3842-43, 6 de novembro de 1823), se a “infelicidade do homem” é sempre uma razão direta dos avanços de seu espírito, ou seja, da civilização, consistindo ela nos avanços do espírito, e *não podendo ninguém dizer que o corpo do homem se aperfeiçoou depois dela*” (*Zib.* 2413, 2 de maio de 1822), então toda condição que leve o corpo aquém de sua “espiritualização” na civilização, toda situação que tire do exercício do pensamento a possibilidade de perceber a derrota do desejo, é uma redução da infelicidade. O sono é, ao mesmo tempo, metáfora e prática dessa redução: “Não há maior prazer (nem maior felicidade) na vida que não senti-la” (*Zib.* 3895, 20 de novembro de 1823). Na via dos “pequenos prazeres possíveis” encontra-se algo que une exaltação do corpo, intensidade e quase excesso de desejo e “suspensão” do estado de infelicidade: o vinho. O “acréscimo de poder produzido



pelo vinho”, embora nos torne “mais inquietos pelos desejos, isto é, pelo desejo da própria felicidade”, ao mesmo tempo provoca aquele entorpecimento que “suspende o sentimento da vida e, portanto, o sentimento” (*Zib.* 3882, 14 de novembro de 1823).

A reflexão leopardiana sobre os “possíveis prazeres”, em busca do “repouso do desejo”, chega ao elogio do vinho e da embriaguez, como no *Diálogo de Torquato Tasso e seu gênio familiar*, em que é revelado no final o lugar onde o gênio consolador repousa: “Em algum licor generoso”. Mas não se trata de uma retomada festiva da tradição de convívio humanista, nem de entregar o desejo vazio a uma “cultura da droga”: aqui, o clássico convite ao *esquecimento* se torna ocasião para uma crítica à falsa ascese da “civilização do espírito”, para subtrair a língua do corpo do processo de espiritualização dos sentidos. A materialidade do desejo é contrastada, em seu aguçamento, pela corporeidade do esquecimento. Reconduzir ao corpo, à sua tópica, o que a sociedade expropriou, espiritualizando em valores e moral, é o primeiro movimento de uma genealogia da moral.

Sobre essa dupla articulação, da *distração* ativa e da *retração* no corpo biológico, que traça o projeto de uma fenomenologia dos prazeres possíveis, ou da redução do estado de infelicidade, continua a pesar uma dúvida, a mesma dúvida que depois será resolvida por alguns críticos com a constatação de “duas teorias do prazer”, ou seja, se não é contraditório exaltar “tanto a ação, a atividade, a abundância de vida, e, então, preferir o costume e o estado antigo ao moderno, e ao mesmo tempo, considerar como o mais feliz ou o menos infeliz de todos os modos de vida o dos homens mais estúpidos, dos animais menos animais, ou seja, mais pobres de vida, a inação e a indolência dos selvagens”. Ao enunciar deste modo a pretensa contradição, Leopardi está preocupado em trazer dois opostos que versam sobre a mesma raiz, e o esforço demonstrativo é também ocasião para conduzir todo o arco da reflexão sobre o prazer ao campo aberto de uma civilização capaz de produzir “movimento”, “vida real”, “ação”. O raciocínio remete à raiz:



Reconhecendo tanto a impossibilidade de ser feliz quanto de deixar de desejar ser feliz principalmente, aliás, unicamente; reconhecendo a necessária tendência da vida da alma a uma finalidade impossível de se conseguir; reconhecendo que a infelicidade dos seres vivos, universal e necessária, não consiste nem deriva de outra coisa, senão dessa tendência e de não poder atingir o seu objetivo; reconhecendo por último que essa infelicidade universal é tão maior em cada espécie ou indivíduo animal quanto mais sentida é a dita tendência; resta que o máximo possível de felicidade, ou seja, o menor grau possível de infelicidade, consiste no menor sentimento possível dessa tendência” (*Zib.* 4185-88, 13 de julho de 1826).

Mas, como do estado de civilização é impossível “voltar atrás”, trata-se de agarrar a única solução: a distração. Que quer dizer opor, a uma civilização que produz a inação e a morte chamando-as de progresso, um comportamento que faça do movimento, da ação, da imaginação ativa, da sensibilidade produtiva a extrema defesa contra a “espiritualização das coisas humanas e do homem”.

A última jogada na língua corporal e na terra do não-saber é o único ataque possível a todas as formas de abstração e representação que preguem a felicidade possível.

Uma recordação, uma repetição

Na leopardiana teoria do prazer há um deslocamento em relação à doutrina epicurista do prazer. Um deslocamento concernente à relação com o tempo. Sintoma da “nova sensibilidade” que o nascimento do “moderno” deu a escritas e reflexões.

Segundo a filosofia cultivada no “jardim de Epicuro”, a angústia tem origem desde quando o tempo externo (o movimento dos corpos celestes) se relaciona com o tempo interno (movimento das



sensações, do prazer-dor), isto é, desde quando na noção do tempo sobrepõe-se o tempo da existência empírica fora de si, destinado a sobreviver, e o tempo da própria existência empírica, destinado a desaparecer: romper essa relação, fonte de angústia, produtora do senso da morte, é a tarefa do sábio. Por isso, Epicuro considera o tempo “acidente dos acidentes”, e não um suporte dos movimentos “internos e “externos”, não a sua razão de ser, mas somente o seu atributo. A anulação da relação com o tempo revela aquele “sentimento da vida” que é o fundamento do prazer. A espera é esvaziada de sua angústia, o futuro se torna irrelevante: lugar da possibilidade e da impossibilidade do evento. Assim, diz na carta a Meneceo: “E mais, lembre-se de que o futuro não é nem nosso, nem inteiramente não nosso: pois não temos que esperá-lo certamente como se tivesse que acontecer, e não desesperá-lo como se certamente não pudesse acontecer”.

Como dissemos, o leopardiano “repouso do desejo” certamente também reflete a epicurista “independência diante dos desejos”, assim como a busca dos “pequenos prazeres possíveis” tem como pano de fundo a serenidade do sábio, fundada também na frugalidade. Entretanto — e está aqui o deslocamento de Leopardi para o “moderno”, a passagem por Pascal e pela união entre pensamento religioso e pensamento negativo — a relação com o tempo acompanha o prazer, vigia-o, impede que se forme uma “consciência do prazer”; somente a “distração” e o “sono” podem provocar a ilusão de cancelar essa relação.

Leopardi está dentro da condição da busca moderna, que faz do prazer o lugar da perpétua insatisfação, e atribui, faustianamente, a derrota à impossibilidade de perceber o instante.

É, portanto, a própria relação com o tempo que desloca a reflexão leopardiana sobre o prazer do convite epicurista em direção ao teatro da interrogação moderna sobre a angústia, no campo aberto de uma áspera batalha contra o tempo e a sua ordem; e somente no cenário desse embate será possível recuperar a ética epicurista do “repouso do desejo”, da distância em relação ao tempo das sensações.



Como a escrita leopardiana não se entrega a dissimulações que minimizem o fluxo do desejo e a automatismos que remetam com fácil imediatismo à economia do inconsciente, mas se mantém atrelada a procedimentos e modulações de controle linguístico, a relação com o tempo e com suas distinções “clássicas” é jogada a fundo, até a consciência insuprimível de que ele é a fonte de angústia. E bem neste conflito — ter conhecimento da angústia e querer se defender dela — acontece o deslocamento do tempo real, no qual não há prazer, em direção ao tempo da imaginação (que também é imaginação do tempo), abre-se a possibilidade dos “pequenos prazeres”: o prazer da escrita, acima de tudo, o reencontro, no tempo da escrita, de um outro tempo que dorme sob os gestos cotidianos.

A reflexão sobre a ausência do tempo do prazer ocorre ao longo dos caminhos em que a “recordação” revela o seu poder, que é o poder de criar um movimento em direção ao reconhecimento da poesia, o poder de interromper cadeias de sensações dolorosas, de fazer da repetição um jogo, em suma, de reconduzir o sujeito à uma ordem simbólica. A reflexão leopardiana segue, portanto, dois movimentos entrelaçados entre si: a questão relativa ao “tempo do prazer” e a reconstrução da função da “recordação”. Repercorramos esses dois movimentos dentro da fragmentação imposta pela cumplicidade aos textos leopardianos.

O deslocamento do tempo real ao tempo da imaginação, a eliminação das sensações de prazer e sua transferência imediata à ordem simbólica da ficção, da narração que tem como destinatários os outros e si mesmo, observados nas imagens refletidas, a busca de autopersuasão diante da fuga do instante, a pacificação ilusória na recordação ou na espera são elementos de uma reflexão que, difundida no *Zibaldone*, é condensada nas conhecidas páginas do *Diálogo de Torquato Tasso e seu gênio familiar*, onde o Gênio confirma a convicção de Torquato, que afirma não saber o que é o prazer:

Não percebem que, durante o tempo de um deleite qualquer, embora desejado infinitamente, e perseguido com dificuldades



Antonio Prete

e sofrimentos indizíveis, não podendo o prazer que sentem em cada desses momentos contentá-los, espera-se sempre um prazer maior e mais verdadeiro, que consistiria, enfim, nesse prazer, e vive-se quase continuamente a remeter a instantes futuros daquele mesmo deleite? Que termina sempre antes que chegue o momento que os satisfaça, e não lhes deixa outro bem, senão a esperança de se satisfazerem melhor e mais verdadeiramente em outra ocasião, e o conforto de fingirem e contarem a si mesmos que se satisfizeram ao contá-lo também aos outros, não por pura ambição, mas para ajudá-los a convencê-los, e também a si próprios. Porém, quem concorda em viver, não o faz essencialmente com outra finalidade nem com outra utilidade que sonhar; isto é, acreditar que pode se satisfazer, ou que se satisfêz: ambas coisas falsas e fantásticas.

O deslocamento do prazer ao passado ou ao futuro corresponde a aprofundá-lo no nada, e nem seu salto condensado no sonho tem consistência, se a luz do dia está pronta para dissipar as imagens oníricas. E assim mesmo a dissolução do prazer no passado e no futuro é uma espécie de resistência diante da derrota do desejo: a ilusão de “ter se satisfeito” e a esperança da satisfação são a substância do prazer. A sábia distância do *pathos*, recitada por *Ottonieri*, é consciente disso:

Respondendo a alguém que lhe perguntou qual era o pior momento da vida humana, disse: à parte o tempo da dor, e também do temor, acredito que os piores momentos sejam os do prazer: pois a esperança e a recordação desses momentos, que ocupam o resto da vida, são coisas melhores e até mais doces que os próprios deleites.

Leopardi chega a essa valorização, que substitui a anulação “presente” do prazer, no final do verão de 1824, justamente na época em que escreve *Ottonieri*. Enquanto no *Zibaldone*, a partir de janeiro de



1821, ele tendia a colocar a essência do prazer somente no “futuro”. A análise ali segue o deslocamento dos “instantes” pretendidos de prazer, segundo um adiamento progressivo e extenuante do limiar do gozo, até a sua inversão em um tempo ilusório, na produção do tempo do prazer que “já passou”, e convencendo-se de que o evento aconteceu: a ilusão do gozo passado torna-se motivo para a busca e a imaginação de um novo gozo. A força da espera é o único lugar em que reside “o prazer possível”: “Assim, o prazer não é nem passado nem presente, mas sempre e unicamente futuro” (*Zib.* 532-5, 20 de janeiro de 1821). O mesmo deslocamento dos “instantes de prazer” será referido no “prazer da esperança”, que “nunca é prazer presente, nem mesmo enquanto esperança” (*Zib.* 612, 4 de fevereiro de 1821). Trata-se, então, de uma produção de imagens, cujo tempo jamais é “presente”: o tempo de uma espera, enquanto sensação ilusória de prazer, enquanto “prazer da esperança”, é constituído ele próprio por deslocamentos progressivos em direção a um limiar futuro, que depois é subitamente transformado na rarefação do que “já passou”. Esse jogo de espelhos é o que constitui o espaço das ilusões: ele responde à antiga sentença de que a vida é um sonho, acrescida da aquisição “moderna” da dramaticidade dessa distância entre sonho e realidade, entre desejo e prazer, entre paixão e civilização. Nessas primeiras reflexões há uma espécie de objetivo e de insistência: demonstrar que a memória do prazer é ilusória (“pois como pode ser passado aquilo que nunca existiu?”) (*Zib.* 534, 20 de janeiro de 1821 e *Zib.* 2685, 12 de abril de 1823). Demonstrar que o instante de satisfação é uma ficção que gera uma fuga de espelhos, onde se refletem em tumultuada repetição imagens produzidas pelo auto-convencimento, pela necessidade de encontrar a todo custo um alvo para as flechas do desejo.

Simultaneamente, e além dessa busca, acontece a tentativa de valorizar justamente o lugar de produção de imagens ilusórias, de transferir bem àquele lugar uma teoria dos “possíveis prazeres”, segundo um procedimento que subtrai a memória do repouso passivo no esquema fisiológico das “faculdades”, e a coloca no centro de uma



reflexão sobre as formas do prazer. Sem embrenhar-se no projeto de uma “estética da memória”, as reflexões leopardianas, e a própria escrita poética, fazem da “recordação” o oásis no deserto da angústia cotidiana, o mar encantado no qual as palavras se procuram para construir o discurso poético, o porto de onde zarpar para a navegação aventureira singular de cada experiência da linguagem, singular sobretudo de cada experiência que pretenda constituir-se como lugar do diálogo entre “pensamento poetante” e “poesia pensante”.

Recordação. A designação, cara ao poeta, faz repousar juntos, no significante da letra, a recordação e o recordar, a coisa imaginada e o movimento que traz a coisa do fundo anulado ou perturbado pela superfície da imaginação atual, e a torna produtora de outras imagens. Essa operação não segue nenhuma mimese artificiosa dos movimentos do inconsciente: exatamente porque, se é verdade, segundo o divulgadíssimo axioma, que o inconsciente é estruturado como linguagem, o recíproco não é verdadeiro, que a linguagem é estruturada como inconsciente (inclusive talvez por isso qualquer tentativa de trazer a psicanálise aos textos leopardianos se revele frágil, aproximada e inconveniente?). Talvez não haja outra definição mais apropriada da recordação leopardiana que o “*départ de l’image*” [início da imagem] do qual fala Bachelard em suas “peripécias” em torno da “imaginação material”.

O início da reflexão implica em um retorno, uma retomada (assim como cada interpretação se origina do retorno ao texto): a recordação, “doce em si” ou “amarga”, aliás, o entrelaçamento dessas duas “afeições”, expande-se como horizonte para a poesia, isto é, para a experiência em que a anulação do tempo do prazer é compensada no tempo da poesia, no prazer da escrita. O retorno da constelação, das “vagas estrelas da Ursa”, fala de como a recordação tem por cenário o céu da repetição: sob esse céu se organizam e se animam as palavras “esquecidas”, as imagens de uma esperança morta, que mesmo assim retorna na linguagem como esperança. Desse movimento inicia a decomposição-recomposição da poesia: as “estrelas da Ursa” são/estão fixas no céu do



retorno e da repetição, mas da sua “contemplanção parte o movimento em direção à antiga, morta, esperança de ‘As recordações’”. Não é uma viagem em direção à infância perdida.

A viagem em direção à infância, à qual a recordação convida, é uma viagem da imaginação que produz poesia, é o reencontro dos “amenos enganos”, o encontro daquele lugar onde o desejo de morte se agarra à esperança da vida, onde o retorno da primavera e do amor é vazio de primavera e de amor, e encontra no movimento da poesia a sua única, doce e amarga, sobrevivência.

Se seguirmos o ritmo das recordações nas páginas do *Zibaldone*, o encontramos sempre posto em contraponto à “infância” e à “poesia”. Pode-se perceber o segredo desse entrelaçamento recompondo os fragmentos sobre a recordação, segundo um módulo de leitura que aluda, também aqui, a uma ordem do discurso: não pretendendo reduzir o fragmento ao sistema, mas tratando o fragmento como o caco de um mosaico, cuja representação é construída no espaço hermenêutico.

A primeira imagem-fragmento, quase um prelúdio, se funda no mito: os antigos pensavam nos mortos absortos na “relembração” dessa vida; como se viessem de um exílio, eles repercorriam com a memória, em estado de alegria ou tristeza, os fatos dessa terra (*Zib.* 116, 8 de junho de 1820). A anotação, destacada das outras concomitantes, é uma oferta temática em chave analógica, justamente um prelúdio a todo o percurso da reflexão sobre a recordação: o leitor pode acrescentar que a vida dos vivos também é um exílio da infância, e a ela, como a única terra possuída, retorna-se com a alegria e a tristeza de cada “relembração”. O tema cristão do exílio está ao contrário na imaginação dos antigos, e é contradito na analogia que o leitor instituiu: pátria e exílio existem nesta terra, e dentro de cada um; o exílio da infância é mitigado pelo movimento da recordação e pela poesia que dela brota. Fora do mito, e fora da infância, nos movemos no reino da *repetição*. O centro da reflexão já foi tocado, a cumplicidade entre recordação e repetição já foi proclamada, e a insistência sobre o tema fala do prazer de uma escrita que descobriu



Antonio Prete

o “parque central” da reflexão sobre o prazer, e, no lugar onde prazer e poesia, memória e escrita se entrelaçam, os satisfaz e repousa:

Aliás, observem que a maior parte das imagens e sensações indefinidas, que nós experimentamos depois da infância e no resto da vida, não são mais do que uma relembração da infância, referem-se a ela, dependem dela e derivam dela, são com um influxo e uma consequência dela, de um modo geral ou até específico; ou melhor, experimentamos aquela sensação, ideia, prazer etc., pois nos lembramos, e é representada em nossa fantasia a mesma sensação, imagem etc. experimentada quando crianças, e tal como a experimentamos naquelas mesmas circunstâncias. De modo que a sensação presente não deriva imediatamente das coisas, não é uma imagem dos objetos, mas da imagem infantil: uma recordação, uma repetição, uma repercussão ou reflexo da imagem antiga (*Zib.* 511, 16 de janeiro de 1821).

Portanto, já está quebrada, no primeiro Leopardi, a continuidade entre a coisa e a imagem, entre o objeto e a sensação, entre a realidade e a palavra, aquela continuidade que precedeu todas as “estéticas do realismo” e que pôde se fechar novamente na ideologia da representação enquanto a investigação sobre o sujeito evitou interpretar os movimentos das “profundezas”, e, com eles, a decomposição, o fragmento, a divisão. O “reflexo” não se move a partir da coisa, mas da “imagem antiga”, a escrita produz a diferença na repetição, a “sensação” é construída por um retorno. Olhar, sensação, escrita estão vinculados na doce e amarga prisão do mito, do mito próprio. Todo conhecimento é um re-conhecimento, tudo já aconteceu, os jogos estão feitos e o seu eco se difunde nessa sobrevivência que é a vida.

A “relembração da infância” é uma reserva de imagens que produzem outras imagens; a atenção “voluntária” de nós adultos, “habituada” a um exercício que escolhe “o que nos é caro” e esquece “o



que nos importa”, é somente um estímulo casual e aventureiro, que pode abrir passagem para que a outra atenção, a atenção “involuntária” da criança, restitua imagens cultivadas ao longo do tempo, e, nessa restituição, projete um dos “prazeres possíveis”, o prazer da recordação. Se o prazer e o prazer da escrita são jogados nessa repetição; se as imagens, os olhares e os gestos são traçados sob o céu desse vínculo, é fácil que o leitor deste Leopardi sinta-se tentado a recorrer às ferramentas da psicanálise para retornar a essas páginas, realizando um atravessamento “analítico” da escrita. Mas se é verdade que a reflexão leopardiana rompe a continuidade entre a coisa e a palavra, e faz com que a linguagem se mantenha ligada aos movimentos de imagens que vêm da estação determinante da vida, a única realmente viva, é também verdade que a “repetição” da qual fala Leopardi é somente um dos tantos anúncios do pensamento analítico, e isso poderia ser somado às frequentíssimas referências ao “pensamento da poesia”, que sustentam os escritos de Freud. Se a “repetição” leopardiana é o retorno da “imagem antiga” na lembrança e na escrita, para Freud a repetição supõe a *remoção*, e ocorre no campo da *translação*: entre as duas “análises” há nada menos do que a “descoberta” do inconsciente. À parte o que foi destacado, qualquer comparação ou qualquer analogia riscaria dar à interpretação um viés atualizante.

As anotações leopardianas sobre a recordação, depois de mostrarem o fundo mítico, estendem-se por todo o *Zibaldone* em um horizonte que, precisando e exemplificando, reafirma a conexão substancial entre prazer e recordação. O prazer da recordação, movido por uma estimulação tumultuada dos sentidos, ao invés de apontar em direção ao traçado de uma estética “sensitiva”, sugere o aprofundamento da noção e do campo da imaginação, fora do noturno romântico e em direção a uma função “clássica”. Os prazeres da imaginação não se organizam em uma estética, mas são apresentados dentro de uma ética (a ética epicurista, através da “moderna” valorização do tempo da memória, é deslocada para o plano da imaginação).



Antonio Prete

O que reconduz a lembrança ao castelo encantado das ilusões é o *afastamento/distanciamento*, que defende do hábito e produz energia:

Além disso, quanto mais afastada/distante é a lembrança, e menos habitual, mais ela eleva, toca, aflige docemente, deleita a alma, e causa uma impressão mais viva, enérgica, profunda, sensível e *fecunda*, pois estando mais afastada/distante, está mais sujeita à ilusão; e não sendo habitual, no caso específico ou de modo geral, fica isenta da influência do hábito, que enfraquece qualquer sensação (*Zib.* 1860-1861, 7 de outubro de 1821).

O poder de produção simbólica singular das ilusões desmente os que veem nesse refúgio uma desistência, uma subtração de energia. O afastamento não é somente uma distância “interior”, a medida de um percurso que se move a partir da infância, mas é uma deformação dos contornos, uma ausência da fonte de som ou de luz, uma não definição do campo sensitivo, um ocultamento da geometria, um jogo de efeitos do qual não se possui as regras, uma entrega à escuta:

Estando em casa, e ouvindo certos cantos e sons pela rua, geralmente à noite, fica-se mais dispostos a esses efeitos, pois nem o ouvido nem os outros sentidos chegam a determinar ou a circunscrever a sensação, e as suas concomitâncias (*Zib.* 1928, 16 de outubro de 21).

Uma poética, portanto, daquilo que não se possui. A satisfação diante do que não nos pertence não tem como base a nostalgia do que foi perdido, mas é um dos possíveis limiares do prazer: ele acredita que o prazer fundado na “posse do objeto” seja feito de tristeza e de tédio; ademais, nas relações de propriedade o prazer do senhor é superado pela tarefa política da chegada a Ítaca, e o prazer do servo é impedido pelo trabalho.



O distante, o indefinido, o vago, que acompanham toda lembrança, são conotações próprias do “poético”: elas ridicularizam todo exercício de escrita que queira se pôr como espelho do presente, como narração de uma realidade congelada em seu surgimento, retirada do fluxo de decomposição temporal e espacial, ao qual o olhar e imaginação do poeta a submetem. O prazer da poesia tem origem nas relações temporais, na fuga e no reencontro de imagens, no jogo de remissões que desmorona uma noção estática da percepção: “...todos os prazeres que chamarei poéticos consistem em percepções de semelhanças e de relações, e em lembranças” (*Zib.* 4495, 27 de abril de 1829; *Zib.* 4426, 14 de dezembro de 1828; *Zib.* 4513, 21 de maio de 1829 e 4515, 24 de maio 1829).

Pensar poeticamente

Assim como em Friedrich Schlegel a análise da divisão (e subdivisão) dos gêneros é acompanhada por uma permanente premência de unidade entre poesia (ou melhor, “poética”, segundo Szondi, intérprete de Schlegel) e filosofia, em Leopardi o discurso sobre a separação entre poesia e filosofia é a constatação de um processo em ato, historicamente determinado, que não enfraquece, pelo contrário, torna “atual” a premência de sua unidade. Mas em Schlegel essa tensão, com todas as oscilações próprias da escrita-fragmento, apoia-se na ideia da “universalidade” de cada disciplina, que dá lugar a uma “síntese utópica” delas, de modo que a abolição das fronteiras ocorre no cenário da “reflexão”, preparando o triunfo hegeliano da filosofia; em Leopardi não há “superação”: poesia e filosofia se movem sobre a mesma cena da *imaginação*. É a imaginação que marca a relação entre elas, e somente a morte da imaginação (“geometrização”, “matematização”) produz uma insanável separação.

Aquém dos procedimentos linguísticos (onde se situa a diferença), nas raízes do “modo de produção”, no fluir das “faculdades”, o



poeta e o filósofo podem trocar de papéis, e a imagem parecer própria da filosofia, assim como a análise, própria da poesia. Perceber “relações entre as coisas disparatadíssimas”, mover-se no exercício das “semelhanças”, “aproximar e assemelhar os objetos das espécies mais distintas”, proceder em direção à abstração, “reduzir tudo à imagem” são os elementos da prática poética: todos procedimentos que derivam da “faculdade de descobrir as relações entre as coisas, inclusive as mínimas, e mais distantes, inclusive entre as coisas que parecem as menos análogas etc.”. Eis a lista de atitudes e procedimentos que constituem a “faculdade” do poeta, que, portanto, vão além da romântica “inspiração”, do “segredo lírico”, da “profecia”. A mesma lista refere-se ao filósofo. A conclusão da passagem, efetivamente, declara que, ao querer falar do poeta, se está falando do filósofo: “Ora, este é em tudo o filósofo: faculdade de descobrir e conhecer as relações, de unir as singularidades, e de generalizar” (*Zib.* 1650, 17 de setembro de 1821). Enquanto isso, a tradição classicista, nos extremos mais escolásticos, havia trabalhado para trazer a poesia para o espaço “natural” do estilo — técnica, retórica, modelos — relegando a “novidade” dos pensamentos a um lugar *fora da poesia*; redução e exclusão fundada no equívoco da separação entre estilo e pensamento, da formalização absoluta do fazer poético: “quem não sabe imaginar, pensar, sentir, inventar, não é capaz de possuir um bom estilo poético nem manter a sua arte, nem realizá-la, nem julgá-la nas obras próprias e nas de outrém” (*Zib.* 3388, 9 de setembro de 1823).

Trata-se, portanto, não de exemplificar, com ambições exaustivas, a complexidade do processo de produção poética e a complexidade dos modos de conhecimento mantidos pela filosofia: qualquer fixação em “faculdades” exclusivas tem como primeiro resultado o de se mostrar insuficiente na interpretação da natureza. É justamente a interpretação da natureza que está em jogo na filosofia do iluminismo e na filosofia leopardiana: é nesse horizonte que se definem tanto o discurso poético quanto o problema do conhecimento. Nesse sentido, Leopardi está no “moderno”, e dele assume as questões



mais inquietantes, nele segue a constituição da crítica como lugar de onde se fala.

O fim da cosmologia medieval, a queda de sua arquitetura, os danos causados pela separação entre “verdade da natureza” e “verdade da revelação” (compromisso que havia favorecido a afirmação de uma *scientia naturalis*), haviam preparado as condições para que a autonomia da natureza, que acabara de se afirmar, exigisse a todo custo uma interpretação; e, neste novo espaço, os percursos se entrelaçam, se rompem, são retomados: penetrar na construção do mundo através da matemática, representar o teatro da natureza, contando o seu mecanismo, escrever uma história física do mundo, buscar as qualidades fundamentais da matéria a partir dos fenômenos, colocar-se no próprio coração dos fenômenos, em busca de certezas empíricas, olhar para o enigma da natureza com os olhos que se tornaram esper-tos a partir da fisiologia humana: essas disposições, que são também fragmentos do discurso setecentista sobre a natureza têm nomes de autores, textos, experimentações, e declaram a ordem, ou a tensão que os compreende e os explica em sua tumultuada pluralidade: *o conhecimento da natureza como mediação ao conhecimento de si*.

As questões do jovem Leopardi retomam, em tempos de Restauração, essa tensão e esses percursos: a interpretação da natureza é o projeto permanente do *Zibaldone*.

Se há, na escrita leopardiana, o traçado de uma estética, ele não vai na direção já indicada por Baumgarten e depois reunida no sistema hegeliano, mas se move nos caminhos da questão iluminista sobre qual é o lugar da “beleza” na interpretação da natureza. Variante de outra questão: o que é da imaginação nesse processo de interpretação (de fato, não há em Leopardi uma estética, mas uma teoria do prazer; não uma metafísica, mas uma teoria do corpo; não uma política, mas uma crítica das relações existentes).

As observações datadas de 04 outubro de 1821 contém um primeiro início resolutivo desse traçado, em uma representação teórica onde estão em campo, entre os alvos, o “filósofo pela metade”, a razão desvinculada das paixões, o verdadeiro privado do falso:



Antonio Prete

Quem não tem ou nunca teve imaginação, sentimento, capacidade de entusiasmo, de heroísmo, de ilusões vivas e grandes, de fortes e várias paixões, quem não conhece o imenso sistema do belo, quem não lê ou não ouve, ou nunca leu ou ouviu os poetas, não pode absolutamente ser um grande, verdadeiro e perfeito filósofo, pelo contrário, não o será jamais, senão um filósofo pela metade, de vista curta, de golpe de olhar fraco demais, de penetração escassa, por quanto diligente, paciente, e sutil, e dialético e matemático ele possa ser; não conhecerá jamais a verdade, convencerá e provará com possível evidência coisas falsíssimas etc. Não tanto porque o coração e a fantasia digam geralmente mais verdade que a fria razão, como se afirma, o que não pretendo discutir, mas porque a mesma friíssima razão precisa conhecer todas essas coisas, se quer penetrar no sistema da natureza e desenvolvê-lo. A análise das ideias, do homem, do sistema universal dos seres, deve necessariamente recair, sobretudo e principalmente, na imaginação, nas ilusões naturais, no belo, nas paixões, em tudo o que há de poético em todo o sistema da natureza. Esta parte da natureza não só é útil, mas necessária para conhecer a outra, aliás, não se pode destacar uma da outra nas reflexões filosóficas, pois a natureza é feita assim. A chamada análise de ordem filosófica deve ser feita não a partir da imaginação ou do coração, mas da fria razão que penetre nos mais recônditos segredos de uma e de outro. No entanto, como pode fazer tal análise alguém que não conhece perfeitamente todas as coisas ditas por experiência própria, ou que, então, quase não as conhece? A mais fria razão, embora inimiga mortal da natureza, não tem outro fundamento nem princípio, outro assunto de reflexão, especulação e exercício que não seja a natureza. Quem não conhece a natureza não sabe nada e não pode raciocinar, por mais racional que seja. Ora, quem ignora o poético da natureza, ignora uma grandíssima parte da natureza, aliás, não conhece absolutamente a natureza, pois não conhece o seu modo de ser (*Zib.* 1833, 4 de outubro de 1821).



A estrada mestra do conhecimento não tem, portanto, o nome solitário e triunfante da razão. Se o movimento singular do conhecimento é “penetrar no sistema da natureza”, não é possível esse caminho só com os instrumentos da razão. A análise certamente é peculiar à razão; mas uma razão que não se move de um assunto de paixões e contradições é “fria”, descorporificada, congelada em sua autossuficiência: sua análise não pode senão desmoronar diante da complexidade da natureza.

Neste cenário, natureza e razão estão em oposição; e, todavia, a razão “não tem outro fundamento nem princípio, outro assunto de reflexão, especulação e exercício que não seja a natureza”. Conhecer a natureza quer dizer conhecer também o seu “modo de ser”, isto é, o “poético” da natureza. Sem imaginação e paixão esse conhecimento é impossível.

Às reflexões pascalianas sobre a “*misère de l’homme*” [miséria do homem], as quais, experimentando o limite da razão, dirigiam o olhar para a revelação, Leopardi, leitor de Pascal, oferece um prosseguimento “iluminista”, deslocando o olhar para o corpo, para o entrelaçamento entre *pathos* e *logos* que no corpo se forma.

O não reconhecimento do poético por parte da filosofia moderna — analítica, descorporificadora, racionante — é objeto de uma vibrante reflexão nas páginas do *Zibaldone* de 4 de outubro de 1821. O abandono do poético por parte dos filósofos “sobretudo alemães e ingleses”, é um abandono da “imaginação” e do “sentimento”, a passagem a uma condição de frieza analítica, oposição do raciocínio ao “hábito do belo e do caloroso”. Enfim, o triunfo do cálculo sobre a paixão, do raciocínio sobre a ilusão. E aqui Leopardi, com um astuto movimento dialético e com grande energia demonstrativa, desloca-se ao plano da “ciência da natureza” para demonstrar como justamente naquele plano a moderna filosofia analítica desviou-se de sua tarefa, que era a de “descobrir as relações” que acontecem na natureza, pois a “ciência da natureza nada mais é do que a ciência das relações”. Então, como se pode descobrir essas relações se se quer deixar de lado a imaginação, quando justamente “a imaginação



Antonio Prete

é a mais fecunda e maravilhosa descobridora das relações e das harmonias mais ocultas?”

A atitude do novo filósofo, para Leopardi, se parece com aquela que, decompondo todas as peças de uma “máquina”, recoloca as peças em um canto e passa a raciocinar sobre todos os detalhes que constituíam a máquina, fingindo que esta, mesmo desmembrada e desmontada, ainda funciona. O polêmico trecho se conclui assim: “Foi isso que ocorreu no sistema da natureza quando lhe foi tirado e arrancado o mecanismo do belo, que estava interligado e unido a todas as outras partes do sistema, e a cada uma delas”. O assunto será retomado em 22 de agosto de 1823, mas, desta vez, deslocado para o plano absurdo de quem pretende conhecer um sujeito vivo só através da anatomia do corpo, pondo entre parênteses a experiência da vida. Mas, se Leopardi observa em vários pontos a dificuldade da filosofia moderna em perceber a plenitude do indivíduo e da natureza, por conta de sua dissociação do poético, ao mesmo tempo projeta com força a necessidade de uma nova filosofia capaz de conhecer também por via da imaginação, do sentimento e, enfim, pelas faculdades que desde sempre estiveram ligadas ao modo de conhecimento da poesia. Não só em outubro de 1821, mas também em agosto de 1823 o pensamento leopardiano traça as linhas desse projeto. Leiamos uma passagem inicial:

O filósofo não é perfeito, se não é nada além de filósofo, e se emprega a sua vida e si próprio apenas para aperfeiçoar a sua filosofia, a sua razão, a pura busca do verdadeiro, que é justamente a única e pura finalidade do perfeito filósofo. A razão precisa da imaginação e das ilusões que ela destrói; o verdadeiro, do falso; o substancial, do aparente; a mais perfeita insensibilidade, da mais viva sensibilidade; o gelo, do fogo; a paciência, da impaciência; a geometria e a álgebra, da poesia etc. (*Zib.* 1839, 4 de outubro de 1821).

É aqui que se funda, para Leopardi, o encontro entre filosofia e poesia. É aqui que suas questões estão próximas do diálogo entre



“poesia pensante” [denkende Dichtung] e “pensamento poetante” [dichtendes Denken] perseguido por Hölderlin, diálogo que teve suas veias e implicações interrogativas mostradas na interpretação de Heidegger. Para Leopardi este diálogo pertence a um movimento do pensamento que, a partir de Vico, e através da interrogação da sabedoria grega e da poesia antiga, recompõe, pela via imaginativa, as formas de conhecimento de um saber que é, ao mesmo tempo, corporal e fantástico, racional e fundado no sentimento.

A crítica da razão moderna, em nome do encontro entre filosofia e poesia, não é conduzida por Leopardi no horizonte de algo sagrado a ser encontrado, de um deus fugidio, cujas pegadas devem ser seguidas, e nem mesmo no anúncio de um elemento dionisíaco, cuja energia deve ser reconhecida. Este diálogo não é perseguido nem mesmo através do sonho de Schlegel, de uma profética harmonia entre poesia e filosofia, mas no horizonte de uma nova interpretação da natureza, de uma proximidade à sua vida e, digamos, à forma como se mostra e se esconde (conhecer “o inteiro e o íntimo das coisas” é, para Leopardi, a tarefa de uma nova, de uma futura filosofia, de uma “ultra-filosofia”, como ele a chamará). O recurso às figuras do antigo e da criança, a crítica das formas abstratas e violentas de uma civilização que expropriou o corpo de sua singularidade senciente e desejante, o olhar para o animal como presença de uma alteridade forte e cheia de energia e de vida: são esses os modos através dos quais na pesquisa leopárdiana poesia e filosofia, imaginação e conhecimento, paixão e razão se fazem escrita, ritmo, interrogação.

O antiprogressismo de Leopardi não repousa na reivindicação de uma quiete arcaica, e nem mesmo na oposição entre um mundo mágico dissipado e um mundo da ciência em hegemônica expansão: da ciência é descrita uma espécie de descoberta, acelerada pela grande “virada experimental” (*Zib.* 1767-68, 22 de setembro de 1821; 4056-57, 4 de abril de 1824). Da ciência é observado o mecanismo fundamental: conhecer por erros, forma rigorosa de um procedimento que tenta levar a moderna ciência em direção à antiga sabedoria: desaprender, libertar-se das falsas crenças, destruir



as opiniões difundidas, “conhecer sempre mais que não conhecer” (*Zib.* 4189-90, 28 de julho de 1826; 4192-93, 1 de setembro de 1826). A esperança de uma conjunção entre a ciência moderna experimental e a sabedoria grega é a virada teórica daquele convite para “converter a razão em paixão”, que animava o projeto de uma “moral negativa” desde as primeiras páginas do *Zibaldone* (*Zib.* 294-5, 22 de outubro de 1820).

O antiprogressismo de Leopardi também não é uma reedição da misantropia, como certo biografismo superficial fez acreditar: há sim um destaque na necessária conexão entre “experiência do mundo” e misantropia, e ainda, entre “amor próprio” e misantropia (*Zib.* 1913, 14 de outubro de 1821; 2582, 25 de julho de 1822), mas as últimas páginas do *Zibaldone* declaram com todas as letras a estranheza da filosofia leopordiana a toda forma de misantropia, partindo do instante em que “ré de todas as coisas” é a natureza, e não os homens (*Zib.* 4428, 2 de janeiro de 1829). E até é virada do avesso a relação entre misantropia e solidão: só quem vive “no mundo” e aceita suas implicações e as aplaude é um misantropo (*Zib.* 4513, 21 de maio de 1829).

Na leopordiana crítica da civilização, por outro lado, não há sombra de ascetismo; da vida ascética, como depois fará Nietzsche, se avalia o grau de crueldade, a economia na construção dos “valores do espírito”, a subtração de vida e de paixão, a contribuição para a definição de uma língua do poder contra a língua, e os silêncios, e os sonhos dos indivíduos. Além disso, a escolha ascética é observada como “essência do Cristianismo” e sua “perfeição”, como anulação “racional” da existência, como não-vida, como ilusória tentativa de excluir a possibilidade do mal, implícita na existência (*Zib.* 2381-84, 2 de fevereiro de 1822). A crítica do ascetismo, embora remeta o pensamento leopordiano às fontes clássicas, à imaginação de uma *paideia* como expansão da vida, marca também a distância de uma implicação espiritualista da crítica da civilização: além do mais, a alienação artificiosa e ideológica diante do tumultuado cotidiano frequentemente foi a outra face do compromisso: reflexão sobre o



mal e compromisso temporal são formas típicas de todo integralismo. Certamente não é a partir desse nexo que Leopardi teceu a crítica da civilização. E nem de um projeto de sociedade alternativa, do desenho de uma nova ordem política, do sonho de uma transformação dos poderes como efeito da ação política. Do mesmo modo em que é estranho ao conservadorismo político, Leopardi é estranho a toda utopia que delineie a cidade futura. Os textos leopardianos não apóiam domesticações táticas ou reduções a imaginários itens de um tema político. É preciso que estes textos permaneçam no círculo de transparência de sua análise, no tumulto de uma incoerência e assistemática, nas malhas de uma teoria que não se presta a fáceis rotulações. Quanto à crítica da civilização, convém partir dos lugares já visitados do discurso sobre o hábito e a conformação: neste traçado será possível assistir à dissolução daquela “perfeição do homem” proclamada no estado de civilização, e será possível ler o questionamento dos fundamentos da perfeição em si. Esta análise também ganha forma no cenário de uma antropologia negativa.

A crítica da civilização transforma-se em crítica histórica do saber ocidental, cuja “pretensão” exclui ou inclui, não reconhece ou incorpora os outros saberes: além do mais, a tumultuada produção de ideias do movimento iluminista tinha como ponto de partida crítico um texto narrativo de um autor caro a Leopardi, *Les lettrees persanes* [Cartas persas] de Montesquieu, que faziam do olhar do persa em Paris o lugar de uma decomposição do que é dado como natural e exclusivo, o ponto de vista do “outro”, que entre estupor e análise, “revela” a pluralidade das culturas e estranha a pretensão de um costume de se transformar em modelo e moda.

O mesmo relativismo acompanha as páginas do *Zibaldone*; e o interesse de Leopardi por outras culturas, por relatórios de viagens, por crônicas do Novo Mundo, por formas de escrita nas culturas primitivas e nas antigas constituem materiais para uma genealogia da antropologia cultural, e terreno para o estudo futuro, são inclusive o sinal de quantas dimensões do saber iluminista se ancoraram e se disseminaram no *Zibaldone*.



Antonio Prete

A pretensão não é apenas a ambição hegemônica de uma ideologia e, em especial, da ideologia que marca o acordo católico-liberal, mas é o ocultamento programático do preço necessário para a construção de uma sociedade “civil”. A reflexão sobre o “preço” da civilização, havia tocado, em junho de 1821, um lugar exemplar e um sintoma dessa operação que constrói a perfeição sobre a miséria, a civilização sobre a destruição do corpo, a felicidade sobre a escravidão. E perfeição, civilização, felicidade são “pretensões”, imagens luxuosas de um modelo de vida vazio. O olhar havia parado, além da divagação humanista e além de qualquer piedade complacente pela *misère de l’homme* [miséria do homem], na *produção da moeda*: o dinheiro era observado, na produção de mercadorias, como significante da alienação do trabalho:

Observem, então, na própria moderna perfeição das artes, os imensos esforços e misérias que são necessários para produzir uma moeda para a sociedade. Comecem pelo trabalho das mineiras, e da extração de metais, até chegar à última obra do cone. Observem quantos homens são constritos a uma regular e estável infelicidade, a doenças, a mortes, à escravidão (ou gratuita e violenta, ou mercenária), a desastres, a misérias, apenas, a sofrimentos de todo tipo, para produzir para os outros homens este meio de civilização, e pretensio meio de felicidade. Digam-me então: 1. Se é crível que a natureza tenha posto desde o princípio a perfeição e a felicidade dos homens a este preço, ou seja, ao preço da infelicidade regular de metade dos homens. (E digo metade, considerando não somente este, mas os outros ramos da pretensa perfeição social, que custam o mesmo preço). Digam-me: 2. Se essas misérias dos nossos semelhantes são consentâneas com essa mesma civilização à qual servem (*Zib.* 1172, 16 de junho de 1821).

Sob o céu da opressão se adensam histórias de homens presos a uma “regular e estável infelicidade”. A doença e a morte, a escravidão



e o cansaço não são uma decisão da natureza, mas um produto da civilização; o corpo do homem se transforma em trabalho, negando-se àquela felicidade que outros dizem gozar, subtraindo-se àquela perfeição com a qual outros decoram, ilusoriamente, a civilização. A mineira, metáfora de toda forma de exploração, fala da ausência do dia, de uma antropologia como história da servidão, prende o corpo aquém do seu sonho de vitalidade e saúde. Como frequentemente acontece nos *Cantos*, as perguntas leopardianas dirigem-se à natureza, mas, desta vez, para insinuar uma dúvida: é possível que um preço assim tão alto para a construção da civilização estivesse inscrito na natureza? Como podemos chamar de civilização uma *relação social* que funciona somente “ao preço da infelicidade regular de metade dos homens?”. E, mesmo assim, este é o fundamento da pretensa perfeição. Sem este fundamento não há civilização; a barbárie coexiste com a civilização: “a perfeita civilização não pode existir sem a barbárie perfeita”. A realização da civilização, o seu apogeu, coincide com a ampliação e o aprofundamento da barbárie. Não há hiato algum, nem separação, nem mesmo oposição entre barbárie e civilização: estas caminham juntas, como a Moda e a Morte, na obra de destruição do corpo. E o mecanismo desta destruição se chama trabalho. O *Elogio dos pássaros*, que Amelio, filósofo solitário, entoia no campo, ao deixar os livros, fala, por sua vez, da luz do dia, da harmonia do voo como harmonia dos sentidos, da relação entre canto e movimento, tudo o que tem a marca contrária do trabalho. Mas é a ausência do dia, a noite dos sentidos, o uso produtivo do corpo que compõem a história da civilização, que fala de sua pretensa perfeição.

A transparência dessas páginas do *Zibaldone* tira do leitor a possibilidade de projeções ideológicas: talvez seja por isso que sobre ele se abateu de fato uma censura. Só a remoção da implicação barbárie-civilização pôde permitir que boa parte da crítica literária transferisse o caráter politizado da obra leopardiana a um projeto de otimismo democrático ou a relegasse à última batalha contra os intelectuais liberais. No entanto, é exatamente esse olhar,



que vê por trás da perfeição o horror, por trás do hino progressista a miséria, por trás do trabalho a atrofia do corpo, por trás do saber da restauração o esquecimento da sabedoria, o sinal de uma “coerência” límpida e contínua, de uma coerência que se mantém firme na escrita fragmentária do *Zibaldone* e faz dela a crítica de toda “pretensão” de vestir o poder com formas humanas, com valores e imagens de perfeição.

Entretanto, depois de ter derrubado o fundamento histórico da “pretensa” perfeição da civilização, apontando o seu horror, Leopardi está preocupado, nos primeiros dias de setembro de 1821, em indicar a fragilidade teórica que sustenta essa ideia de perfeição: “Qual será então essa perfeição do homem? Quando e como seremos nós perfeitos, ou seja, verdadeiros homens? Em que ponto, em quê consistirá a perfeição humana? Qual será a sua essência?” (*Zib.* 1612-13, 2 de setembro de 1821). O fogo de perguntas não pode cessar se é verdade que todas as opiniões concordam sobre o fato de que a civilização é um processo, cujo limite, cujo ponto de retorno não pode ser definido: “tudo é incerto e privo de um modelo quando nos afastamos do modelo da natureza, única forma e razão do modo de ser.” As imagens da perfeição, que não têm um modelo, são, então, desfocadas. Na tentativa de chegar a um fundamento dos modelos sociais, Leopardi traz novamente à tona, num movimento *à rebours* [para trás], o modelo da natureza como único lugar que dá “razão” à existência. Mas imediatamente esse “outro” lugar, invocado como norma e como anterior, identifica-se com a “existência das coisas”: a natureza não é nem o fora nem o antes, o modo de ser das coisas é a sua perfeição. Não há outra perfeição fora da ordem existente: “A *asseidade*, em suma, é um sonho ou cabe a todas as coisas existentes e possíveis. Todas têm ou não têm igualmente em si mesmas razão de ser e de ser de certo modo, e todas são igualmente perfeitas” (*Zib.* 1615, 2 de setembro de 1821).

O objetivo dessas oscilações de pensamento parece claro: demonstrar que as imagens de perfeição são um produto da civilização, pertencem ao mesmo movimento que busca fundar o existente



em uma ideia absoluta e necessária de ser e que escolasticamente projeta os graus de pertencimento às coisas do Ser, isto é, à perfeição: a distinção entre “espírito” e “matéria” pertence a esse movimento. O alvo está próximo, portanto: criticar o fundamento de uma “civilização do espírito”, cenário em que são representadas juntas a tradição cristã e a cultura da Restauração: o “espírito” se transforma em política, fala a linguagem do poder, toma o poder. Enfim, “a espiritualização das coisas humanas e do homem” é o projeto que une a retomada platônica e a filosofia dos cristãos, os românticos italianos e a política da Santa Aliança, os católicos e os liberais.

Ganha novo fôlego, a partir destas páginas do *Zibaldone*, a reflexão sobre a matéria, que se tornará cada vez mais uma batalha contra o “delírio” do espiritualismo, cuja retomada no século XIX será vista como “miséria do intelecto humano”, como morte da filosofia, como “ideia quimérica” (*Zib.* 4207-08, 26 de setembro de 1826). Aquele distante ponto de chegada seguido, um ano depois, pela reflexão sobre a “matéria pensante” (*Zib.* 4288-89, 18 de setembro de 1827), é preanunciado agora pela crítica da ideia de perfeição como qualidade peculiar do “espírito”:

1. O que é o espírito? Como se sabe que existe, se não se sabe o que é? Se não se pode conceber uma forma mínima de ser para além da matéria? 2. Por que é mais perfeito que a matéria? — Porque não se pode destruir e porque não tem partes etc. — Quem disse que não ter partes é maior perfeição do que ter? Quem disse que o espírito não tem partes? Que tendo ou não, não podem ser destruídas etc. etc.? Como podem afirmar ou negar algo em torno às qualidades daquilo que nem mesmo se concebe, e quase não se sabe se é possível? Tudo é então um romance arbitrário da fantasia, que pode imaginar um ser como quer (*Zib.* 1615, 2 de setembro de 1821).

A denúncia do “romance arbitrário”, ao mesmo tempo em que coloca Leopardi no horizonte materialista, definido dentro da



Antonio Prete

Encyclopédie, fala da vontade de basear o conhecimento na *observação*, e fazer da inquietude teórica um momento de sólida diferença em relação à cultura hegemônica, aos seus êxitos políticos, à criação de uma atmosfera e de um sistema de pensamento: o *Zibaldone* é também a história de uma progressiva aquisição de laicidade, o diário teórico de uma libertação da educação recebida, a confissão que conta como é difícil e tortuosa a pesquisa quando parte do indivíduo e não da opinião dominante, da necessidade de conhecimento e não da ambição de sistematização.

Para o pensamento leopardiano trata-se de deslocar aquele “sonho” que segue a perfeição a partir da projeção de uma sociedade ideal para a busca dos vestígios de um estatuto natural. O próprio sonho de perfeição não é um projeto, mas um vestígio; não é uma construção do “espírito”, mas uma memória do que está perdido; não é a busca de um fundamento externo à existência, mas o olhar que penetra a existência e reconhece no homem uma natureza que se transformou em razão civil, uma espécie que espiritualizou seu corpo, uma harmonia de sentidos, que pegou o caminho, não de sua expansão, mas de sua alienação e dissonância:

Não maravilha, portanto, se todas as coisas humanas despertam sempre a ideia da imperfeição e nos deixam descontentes, e se se grita que o homem é imperfeito. É realmente assim hoje em dia, e assim nunca deixará de ser, desde que a ele foi dada a perfeição que trazia em si, e que consistia no estado natural da sua espécie e no uso natural das suas naturais disposições; e, perdendo de vista o exemplar que tinha sob os olhos, que era ele mesmo, ou seja, a sua própria espécie, foi atrás de uma imaginária perfeição absoluta e universal, que não tem nem pode ter exemplar algum, já que esse não poderia ser senão anterior à existência, e, portanto, por sua própria natureza não existente e vão: *pois a perfeição absoluta (ou o exemplar desta) e a existência são termos contraditórios* (Zib. 1910-11, 13 de outubro de 1821).



“O uso natural de suas naturais disposições” é o sonho rompido pelas barbáries da civilização, contra a sua espiritualização. A ordem da natureza volta a se manifestar como o espaço de uma antropologia que não transforma a diferença em desigualdade social, a liberdade em escravidão, a vitalidade do corpo em bloqueio dos sentidos. Esta representação acontece na terra do simbólico: um sonho que não se aquieta no modelo perdido, mas busca a emergência de um vestígio; a concordância entre o pensamento leopardiano e os românticos alemães é singular, bem como é nítida a distância em relação aos românticos italianos. A razão talvez seja a leitura assídua de textos ligados à cultura iluminista, comum a Leopardi e aos poetas alemães, e já removida ou desviada pelos românticos italianos. Esse sonho do natural que respira em todo o *Zibaldone*, e que está ligado à crítica da *ratio* [razão] civil, do otimismo progressivo, da obra de abstração e descorporificação concretizada nas instituições da sociedade (*Zib.* 1911-13, 13 de outubro de 1821), tem certamente a ambivalência daquilo que é, ao mesmo tempo, crítica e refúgio, destruição e arrependimento, radicalismo e abandono. Mas este entrelaçamento é o que subtrai a escrita leopardiana das classificações preconcebidas e torna a sua riqueza irredutível a um esquema.

No limiar desse sonho do natural não se trata de definir o grau de funcionamento teórico ou de atualidade, mas apenas de reconhecer que, como toda imaginação tecida com paixão, ele gera crítica. Traçar os modos e identificar os caminhos através dos quais essa *imaginação* se transforma em crítica é a função, ainda fortemente evitada, da interpretação de Leopardi. A questão leopardiana está toda aqui: a crítica da falsa unidade, fundada na representação do político, na medida em que descobre a ausência de certezas, a solidão do indivíduo, o engano de uma história que sonha com a perfeição do homem, projeta também o lugar de uma outra unidade, perdida e que não pode mais ser encontrada, e esse projeto não tem vestígios do sonho do éden e do consequente fim, mas os vestígios materiais de uma liberdade do corpo, de uma harmonia dos sentidos. O reconhecimento dessa condição



Antonio Prete

de distância sem volta e sem direção, de caminho sem possíveis saídas, de *desorientação* sem ter mais raízes, representa o ponto de junção entre a crítica iluminista, o território romântico europeu e o anúncio do pensamento da crise. Vestígios do pensamento religioso são conservados no pensamento negativo. Mas o olhar sobre a crise tem nos olhos o reflexo daquela unidade que se sabe que foi perdida. Não querer, ou não poder remover essa imagem, é a condição singular da escrita leopardiana.

Por uma física da arte

Disseminados no *Zibaldone*, os fragmentos que refletem sobre as artes — sobre seus fundamentos e princípios, sobre os seus efeitos — põe em cena uma só insistente paixão ou preocupação: mostrar o sensível e o corpóreo, e o subjetivo que anima cada representação, mostrar o relativo, o variável, o provisório que guia cada olhar. Essa tecedura, atenta a ficar aquém de qualquer declaração de absoluto, exposta ao vento da transitoriedade — de gosto, de juízo, de opinião, de percepção — foge à ordem expositiva do tratado de estética para se entregar ao tempo aberto de uma escrita feita por retomadas, esclarecimentos, obstinados retornos, fragmentárias aquisições. Nesse movimento do dizer, no qual o saber é, acima de tudo, cotidiana formação do gosto, não só é posta em questão uma metafísica da arte, mas são também desagregadas as classificações setecentistas, e é recusada qualquer ordem fundada numa filosofia da linguagem desvinculada da variabilidade, da singularidade e da materialidade da experiência.

De fato, é uma teoria física das artes, de suas relações, de suas formas, que aqui se desenha. E essa teoria não esconde, em sua trama provisória e leve, a fantástica curiosidade e a paixão muito acesa de um poeta e filólogo, que fez da biblioteca o mar onde içar as velas do conhecimento: do conhecimento de si e do mundo.



No *Zibaldone* as investigações sobre o corpo, sobre a linguagem, sobre a civilização — e seus nexos — se movem sempre no horizonte de uma teoria do *hábito*. No mesmo horizonte dispõem-se as páginas que refletem sobre a beleza e sobre a graça. A insistência com a qual Leopardi propõe assuntos para a crítica do belo absoluto tem algumas passagens que parecem peremptoriamente conclusivas:

(...) tendo demonstrado tudo isto, como já fiz em vários pontos, prova-se que o belo ideal, único, eterno, imutável, universal, é uma quimera, pois nem a natureza o ensina ou mostra, nem os filósofos ou artistas o descobriram ou descobrem por força de observações e cognições (...) (*Zib.* 3207-08, 20 de agosto de 1823).

Entretanto, a observação, embora se encaminhe a um juízo através da comparação (“...o juízo e o senso de feiura ou beleza derivam unicamente do *hábito* e da *comparação*...”), pode induzir a um erro: aquele de quem compara homens, coisas, proporções, qualidades, a partir de si mesmo. O empirismo leopardiano percebe aqui, em sua própria definição, o limite possível de uma subjetividade que se põe como medida das coisas: a centralidade humanista pode ser a outra face do absoluto estético. Eis, a propósito de um juízo que parte do *hábito*, uma passagem em que parece agir, por mediações invisíveis, a lição de Montaigne:

[o *hábito*] em nós tem esta propriedade natural, de uma coisa em relação à outra, de um indivíduo, uma espécie, um gênero em relação a outro, e, portanto, de um convívio em relação ao outro. De onde vem o erro universal, não só do belo absoluto, mas da verdade absoluta, de avaliar todos os nossos semelhantes a partir de nós mesmos, da perfeição absoluta, de crer que todos os seres devam ser julgados em relação a uma única norma, e, portanto, de nos crermos mais perfeitos que outro gênero de seres, quando não há perfeição comparativa



Antonio Prete

fora do mesmo gênero, mas somente entre os indivíduos etc.
(*Zib.* 1259-60, 1 de julho de 1821).

Essa crítica de um comparativismo geral e antropocêntrico deve ser posta em relação com o senso forte, fundador, do ser vivo — do ser vivo entre os seres vivos — que para Leopardi acontece nas percepções, nas relações, na língua do sentimento e do sofrimento: “À parte a opinião do homem ou do ser humano não existe nem belo nem feio, e tirando o ser humano, tiramos *efetivamente* do mundo não só as ideias, mas as qualidades de belo e feio em si (...)” (*Zib.* 1406, 29 de julho de 1821).

Libertado o campo da obsessão de categorias preestabelecidas, da imobilidade de uma estética congelada em suas definições, se desenvolve uma reflexão sobre a vida da linguagem, sobre as suas formas, sobre a sombra do devir que as permeia. Ganha corpo uma fenomenologia do visível, da aparência, da leveza e da transitoriedade de que o habita.

Há, na teoria leopardiana da representação, um deslocamento do belo em direção ao natural, deste em direção ao simples: natural e simples são os modos com os quais o *antigo* se mostra. A *paideia* aqui se torna gosto. Um exercício assíduo — de filologia e invenção, de leitura e tradução — torna-se critério de julgamento. Se a *mimeses* é a passagem da *physis* à língua, então os antigos, por sua proximidade com a natureza, podem ser a mediação necessária — em um mundo que soterrou a natureza, em um mundo “desnaturado” — para que ainda exista poesia. Como se vê, a onda da jovem polêmica com os românticos milaneses ainda está ativa. Mas Leopardi é consciente de que a epifania do natural e o triunfo da simplicidade na escrita dos antigos participam daquela aura em torno do *clássico* por conta do tempo que se interpõe entre nós e o clássico, pelo prazer da leitura que se beneficia do encanto provocado pela distância:

Prazer não natural nem absoluto, mas secundário e artificial,
e assim mesmo, prazer verdadeiro: aliás, tanto é verdade que



acho que a leitura dos clássicos jamais pôde dar aos antigos o prazer que nos dá, e, do mesmo modo, os clássicos contemporâneos jamais nos darão tanto gosto quanto os antigos (o que é certíssimo), nem quanto darão aos posteriores (*Zib.* 1456-58, 6 de agosto de 1821).

A natureza, a simplicidade, a ausência de artifícios que consistem a beleza “maravilhosa” da escrita e seu vínculo com o extraordinário (“união de coisas ou qualidades que parecem incompatíveis”) são propriedades que derivam, todas, do estudo. Uma verdadeira “ciência do estilo”, difícilíssima, árdua, é a *ratio* [razão] que sustenta a simplicidade; e esta ciência não é somente um fato literário, mas concerne à sabedoria em si (“A ciência do bem escrever é uma filosofia profundíssima e sutilíssima, e está ligada a todos os ramos do saber”) (*Zib.* 2728, 30 de maio de 1823). O que chamamos de natural é o ponto de chegada de uma longa navegação. Sentimos, nesses fragmentos leopardianos sobre a “ciência do estilo”, a incansável paixão do adolescente, seu grandíssimo amor pela língua, e, por trás dos modos desencantados de uma reflexão crítica, percebemos o desafio existencial de uma busca. Um desafio agora dissimulado na linguagem assertiva e neutra da teoria. Mas aqui se trata de uma “displícência”. A mesma “displícência” que é necessária, justamente, para a arte de escrever, se ela quer fugir da afetação e alcançar a simplicidade (“...fugir o máximo possível da afetação, asperíssimo e perigoso abismo; e, para dizer talvez uma nova palavra, usar em cada coisa certa displícência, que esconda a arte e demonstre que o que se faz e diz é feito sem esforço, e quase sem pensar”) (*Zib.* 2682, 14 de março de 1823).

Ao elemento natural, fonte de simplicidade no estilo — simplicidade conquistada e não dada — corresponde uma língua “popular por índole”. Como a natureza “encerra todas as qualidades e faculdades das quais o homem e o ser vivo é suscetível”, assim uma língua não moldada na “conversação civil”, mas de estrutura e ar “popular” pode ter em si “todas as qualidades das quais uma língua humana



possa ser capaz”. E é exatamente essa língua popular, essa língua que se alimenta da “fala doméstica e familiar e vulgar”, que pode conhecer a elegância: de fato, sabe usar bem o “peregrino” e o figurado, sabe mudar de registro e de tom, consegue, enfim, seguir as modulações do sentimento, suas infinitas nuances.

A leopardiana teoria da graça, embora parta da leitura — que se tornou progressivamente interpretação — do *Essai sur le goût* [Ensaio sobre o gosto] de Montesquieu, logo se toma seu rumo próprio. Por um lado, convoca no espaço reflexivo o saber comum, que atribui ao “gracioso” conotações de amabilidade, leveza, “vivacidade”, afagada pequenez — algumas anotações anunciam aqui o opúsculo moral *Elogio dos pássaros* —; por outro, define as características da graça em relação à beleza: se a beleza está no instante, a graça está no tempo. Um tempo que se distende com “sucessões de partes”, e que, portanto, é movimento, desejo que se reconhece simples e cresce, e se nutre da surpresa, embora ela por si não comporte a graça. O estudo dos efeitos no ânimo também contribui para definir a graça. A qual não preenche a alma nem a “torna atônita” de repente, mas a balança, e a balança com um movimento que gradativa e lentamente acaba levando-a para “uma comoção e um incêndio vastíssimo”. Há que se acrescentar que a graça, às vezes, pode residir no contraste com o “belo ordinário”, com as imagens convencionais da beleza: trata-se, então, de uma graça que pode tocar pela sua diferença, por seu inesperado modo de se relacionar com o que consideramos belo. Se o indefinível é a alma da natureza, sua manifestação pode, às vezes, ser acompanhada por uma ausência, por um defeito, por uma imperfeição: este tipo de graça fere “como um sabor acre e picante, ou áspero, ou ácido ou azedo, que por si só é desagradável, e assim mesmo em certo grau agrada (...)”. Mas é a outra graça, a que age sobretudo na arte, a graça que

é quase um suave e delicadíssimo odor de jasmim ou de rosa, que nada tem de agudo nem de mordente, ou quase o sopro de vento que traz uma fragrância improvisada, que desaparece



assim que se teve o tempo de senti-la, e nos deixa com um desejo vão de voltar a senti-la, e de nos saciarmos com ela longamente (*Zib.* 3177-79, 16 de agosto de 1823).

O leitor dessa “especulação” sobre as artes notará quão insistente é a atenção leopardiana à música. Talvez porque, em certo sentido, a música pertence à mesma ordem que a graça. Efetivamente, a graça está para a beleza, assim como a música está para a língua. Assim como a graça é a beleza observada, digamos assim, pela sua fronteira, pelo seu limite, pelo seu desaparecimento e subtração, surpreendida no movimento para além de si mesma, a música é uma língua para além da língua, uma arte que excede a arte, e esse extremo não abole, pelo contrário, exalta o corpóreo, o natural. E talvez por isto que na arte musical a atenção leopardiana esteja voltada mais aos elementos naturais que à estrutura compositiva, mais aos efeitos do som e da voz e do canto sobre os sentidos e sobre a imaginação do que a harmonia observada em sua invenção. Não é a transposição da voz humana na melodia o que atrai o poeta, mas a capacidade da voz de compreender em si a técnica instrumental. Assim, a voz de Catalani, a “rainha do canto”, como era conhecida na época, pode ter ao mesmo tempo “extraordinária doçura, flexibilidade, rapidez, alcance etc.”, e pode seguir mil modulações, sendo uma “voz canora, sonora, clara, pura, penetrante, oscilante, tintinante, semelhante às cordas ou outro instrumento musical artefato etc. etc.” (*Zib.* 3423, 12 de setembro de 1823).

A leopardiana teoria das artes — corporal, física, antropológica — compara constantemente o ser vivo, a *physis* vivente, com os sentidos do indivíduo. Compara o visível — e o escondido que sustenta o invisível — com a imaginação. De modo que o verdadeiro assunto da estética leopardiana não é a coisa, mas a sua fronteira; não é o limite, mas a sua relação com o além; não é o dizer, mas a sua ressonância. Assim como a beleza — a sua física aparência — é observada na relação variabilíssima que institui com os sujeitos do olhar, a palavra é observada em sua relação com aquele que diz, na



relação com o indefinido que nela vibra. Portanto, é a distância, a figurabilidade da distância, a verdadeira substância do “poético” — e os versos leopardianos o mostraram —, que sabe se expor até aquele limiar no qual o irrepresentável preenche a cena, e o silêncio que o habita, e o nada que o assedia.

Assim também, no cotidiano espectro do “visível”, a reflexão estética se concentra no trecho que conduz do objeto à sua significação, da imagem à percepção que dela se pode ter: por isso, no corpo humano e no corpo animal são os *olhos* o elemento que, na fronteira com o indefinível, tornam-se fonte da *impressão*. Uma nova *sensibilidade* afirmou-se — em algumas páginas do *Zibaldone* Leopardi a descreve em relação ao “romântico” —, e é essa nova sensibilidade que leva o olhar à fronteira entre visível e oculto, entre aparência e ressonância interior. A recordação, que também é um retorno, em outro tempo, de uma “imagem antiga”, é “prazerosa”: por sua relação com a distância e porque atravessa, embora ilusoriamente, o tempo irreversível, faz emergirem do esquecimento aparências de formas e de vozes perdidas. Até a “recordação dolorosa”, quando aparece sob o véu dessa imaginária queda do limite, dessa ultrapassagem do limite temporal, pode ser prazerosa.

Essa leopardiana *Teoria das artes* poderia nos levar a outro “livro possível” disperso no *Zibaldone*, que, nas muitas fichas preparadas para os *Índices*, tem o título de *Tratado das paixões*. Pois na representação não é a *mimeses* que está em primeiro lugar, mas o *pathos* — o *pathos* com suas inumeráveis formas, seus artifícios, seus ocultamentos —, não o gênero, mas o ser vivo; não a beleza, mas a relação entre graça e sentimento. Uma posição que tem reflexos na própria teoria dos gêneros — dos gêneros da poesia — cuja sucessão temporal corresponde a um grau diverso, a uma intensidade diversa de participação no “poético” e, ao mesmo tempo, a uma proximidade diversa em relação ao antigo. Assim, o gênero lírico, poesia originária, é a forma do “canto”, é a “expressão livre e pura de qualquer efeito vivo”; o épico nada mais é do que “uma amplificação do lírico”, uma espécie de “hino prolongado”, que celebra os



heróis; o gênero dramático é, por sua vez, “filho da civilização, não da natureza”. É possível perceber o eco da viquiana genealogia nesse leque, e especialmente na definição do épico, mas o deslocamento do lírico para a proximidade primordial com a natureza subtende uma ideia forte da relação entre a linguagem e o ser vivo, entre a arte e a paixão. Além do mais, para Leopardi o sentido do ser vivo e a energia da paixão pertencem justamente àquele horizonte que ele define como *antigo*: linha de uma anterioridade solene, fantasiada e impossível, que pode, porém, se tornar um limiar para a observação e a crítica do moderno. Pois o antigo nunca é evocado como miragem da origem, mas como o lugar de uma corporeidade que une conhecimento e imaginação, *physis* e *poiesis*.

O fragmento de 1826, que conclui esse “livro possível”, ao falar da mitologia, mostra bem como para Leopardi o luminoso, o manifesto, o sensível pertencem ao antigo: de fato, se as primeiras mitologias “não tinham mistérios, pelo contrário, eram soluções para explicar e esclarecer todos os mistérios da natureza”, as últimas mitologias, inventadas pelos “platônicos”, e sobretudo pelos “homens dos primeiros séculos da nossa era”, queriam buscar “o obscuro no claro, queriam explicar as coisas sensíveis e inteligíveis com as não inteligíveis e não sensíveis; contentavam-se com as trevas...”. (*Zib.* 4238-39, 29 de dezembro de 1826). Distinção esta que pode ser observada como *exemplum* da leopardiana genealogia do saber e do conhecimento: do físico ao incorpóreo, do claro ao obscuro, do vivo à abstração. É este, portanto, o caminho da “espiritualização” descrito várias vezes no *Zibaldone*. A sombra dos antigos que vigia as páginas leopardianas aqui reunidas não é um convite à nostalgia, mas a sugestão de um olhar e de um propósito: como habitamos uma civilização que abstrai a singularidade dos seres vivos, trata-se de não anular o senso da corporeidade fantasmagórica. Trata-se de não afugentar ou esfriar a paixão, raiz de todo conhecimento.



O pensamento da poesia no *Zibaldone*

É noite, e um cão late distante: esta é a cena de abertura do *Zibaldone*. Um espaço. Depois os versos dedicados à luz lunar:

A lua no pátio, um lado
Tudo iluminava, e descendia
Sobre o contíguo lado oblíquo um raio...

Duas descrições: a primeira em prosa, a segunda em versos. O som que chega na noite anuncia a reflexão do poeta sobre o noturno, sobre os efeitos da distância, sobre a “vista” da imaginação. E, quanto à lua que aparece aqui logo no início desse imenso manuscrito, ela é quase uma miniatura de *incipit*: para o poeta, a lua será, efetivamente, ora confidente ora esfinge, companheira e enigma, presença que, ao surgir na noite, suspensa no alto como um anjo luminoso, revela para aquele que a olha o teatro da interioridade, solicita o movimento da recordação, sugere uma interrogação inquieta, sem respostas. A lua será também a porta — próxima, visível — de uma cosmologia abissal e irrepresentável.



Um pensamento frequente sobre a poesia revela-se, ao longo das páginas do *Zibaldone*, ao longo do tempo de sua escrita, uma escrita que gradativamente se entrega às formas do ensaio, do prelúdio, do fragmento, da anotação à margem, do “pensamento isolado”.

O pensamento sobre a poesia, que atravessa o *Zibaldone*, é trama dos *Cantos*. Sustenta, como um silencioso andaime, aquela unidade maravilhosa entre reflexão e música que é a poesia leopardiana. E assim mesmo, de julho a outubro de 1827, em Florença, quando Leopardi revê a já extensa matéria do seu *Zibaldone dei pensieri* [*Zibaldone de pensamentos*] para compilar os *Índices*, a reflexão sobre a poesia não irá constituir um campo temático em si, não se agregará, com seus fragmentos, ao cerne de um possível tratado comparável, por exemplo, ao *Tratado das paixões*. Na ordenada e, ao mesmo tempo, minuciosa genealogia dos saberes que é o *Zibaldone*, o discurso da poesia — digo discurso no sentido dado por Foucault a esse termo — passa por todas as áreas temáticas definidas, poderíamos dizer que as atravessa como as vogais atravessam a língua (como “sangue nas veias dos animais”, diz justamente Leopardi sobre as vogais em relação à língua). De fato, a poesia, para Leopardi, pode estar em qualquer forma de saber, em qualquer forma de linguagem. Apesar de a modernidade ter tornado o poético estranho a si. Uma estranheza pela qual a filosofia — do século XVII em diante, especifica Leopardi — é responsável. A filosofia da natureza, por exemplo, “abandonou de fato o poético”: desmontando e remontando a máquina da natureza efetivamente deixou de lado o “mecanismo do belo” (*Zib.* 1833-40, 4 de outubro de 1821). Um pensamento, este da estranheza da poesia ao próprio tempo, próximo à ideia de Hölderlein de um fim do tempo poético, embora com tons e motivações diversos. Um pensamento que parece anunciar o baudelairiano exílio do poeta no coração da modernidade. Mas, justamente no tempo “impoético”, na distância extrema em relação à sabedoria antiga, há uma afinação da sensibilidade: a língua do sentimento e do sofrimento, a língua do desejo, alimentam-se dessa nova sensibilidade, e é inclusive essa condição que permite, no horizonte da finitude, o confronto com o além e o



impossível que habitam a finitude. Um olhar que ainda busca, na finalidade da poesia, a língua da poesia. Pois é esta a experiência do Leopardi poeta. Uma experiência que não pode ser separada da teoria, da interrogação filosófica, da exploração dos saberes. Um *pensamento poetante*, em suma, como há muitos anos defini essa ofuscante tensão entre saber e poesia, entre reflexão e canto. Trata-se de um pensamento que, consciente da distância em relação à antiga sabedoria, ou seja, da antiga unidade entre poesia e filosofia, não se recusa a reconhecer a possibilidade da poesia em uma época que é, em si, estranha à poesia.

A reflexão do *Zibaldone* sobre a poesia modula-se gradualmente segundo uma atenção às formas, aos gêneros, ao uso, às convenções, às instituições de retórica e prosódia, mas, ao mesmo tempo, está em constante relação com uma cena filosófica maior, aliás, é como a urdidura essencial daquela cena, quase o seu esboço/base. Nessa cena, lampejam as perguntas extremas sobre a relação entre a *physis* vivente e a existência individual, sobre a relação entre o tempo da *souffrance* [sofrimento] e o além-tempo estelar, sobre o contraste ou a contradição entre o desejo de felicidade — constitutivo do ser, inato, biológico — e a impossibilidade de sermos felizes. Enfim, é o nexo entre finitude e infinito o horizonte da interrogação leopardiana, e da reflexão sobre a poesia.

“Tudo se aperfeiçoou de Homero em diante, mas não a poesia”. Esse pensamento, à página 58 do manuscrito, funciona como um *incipit* de uma pesquisa sobre a poesia dos antigos tal como se configura no pensamento de Leopardi. Proximidade à natureza, percepção do ser vivo — da natureza viva —, senso corpóreo e, ao mesmo tempo, fantástico na relação com o mundo, leveza e simplicidade no falar, sábio ocultamento da arte, capacidade de suscitar fortes emoções com poucos trechos descritivos: são estas as características que definem a poesia dos antigos. Acrescente-se a aura do clássico, que é também a aura da distância e do primitivo. E está traçada a linha de uma *anterioridade* solene, transparente, mas, ao mesmo tempo, fantasiada e impossível. A distância que se criou daquele *antes* não sugere a nostalgia, mas a necessidade de fazer do antigo o ponto de partida para interrogar a modernidade.



“E efetivamente os primeiros sábios foram os poetas, ou seja, os primeiros sábios se serviram da poesia” (*Zib.* 2940-41, 11 de julho de 1823): a afirmação, que parece vir de Vico, embora mudada, coloca-se ao lado de observações parecidas como as relativas à distinção entre a “poesia imaginativa” dos antigos e a “poesia sentimental” dos modernos, que está na base da própria ideia leopardiana de “fábula antiga”, modula-se, enfim, na belíssima comparação dos antigos e das crianças, como aparece na conhecida passagem do *Discurso de um italiano sobre a poesia romântica*:

Pois o que foram os antigos, fomos todos nós, e o que foi o mundo por alguns séculos, fomos nós por alguns anos, ou seja, crianças e partícipes daquela ignorância, daqueles temores, daqueles deleites, daquelas crenças e daquela ilimitada operação da fantasia; quando o trovão, o vento, o sol, os astros, os animais, as plantas e os muros de nossas moradas, todas as coisas pareciam amigas ou inimigas nossas, indiferente nenhuma, insensata nenhuma...

Na mesma época do *Discurso* há observações parecidas do *Zibaldone* em relação aos antigos: “Pois, descrevendo com poucas ações, e mostrando poucas partes do objeto, deixavam a imaginação errar no vago e indeterminado das ideias infantis, que nascem da ignorância do todo.” (*Zib.* 100, 8 de janeiro de 1820). Das páginas do *Zibaldone* a polêmica contra as *Observações* de Di Breme transfere-se para o *Discurso de um italiano sobre a poesia romântica*. Entre outras coisas, está em jogo a ideia da *imitação da natureza*. Para o jovem Leopardi, a imitação da qual falam os românticos milaneses parece um artifício e uma abstração. Pois não é possível imitar a natureza estando distante da natureza. Não é mais possível a palavra “natural” onde a natureza está ausente, pois soterrada pela civilização. Se há um problema, ele estaria em como habitar a natureza “de modo desnaturado”. Só o “uso e a familiaridade” dos antigos pode mostrar um caminho possível em direção à palavra “natural”. Nos



Antonio Prete

antigos a poesia era imitação sensível, corpórea, da natureza viva.
Enquanto

os românticos se esforçam para desviar o máximo possível a poesia da relação com os sentidos, para os quais ela nasceu e viverá enquanto for poesia, e para praticá-la com o intelecto, e arrastá-la do visível ao invisível e das coisas às ideias, e transformá-la de material e fantástica e corporal, que era, em metafísica e racional e espiritual.

Para o jovem Leopardi, uma nova *mimese* implica no reencontro da natureza, de sua vida: é preciso descobrir a natureza, desenterrá-la, libertá-la do “lodo da civilização”. Para Leopardi isso quer dizer reencontrar o laço entre corporal e fantástico, entre sensível e imaginário, que somente a proximidade em relação ao ser vivo, à sua singularidade, pode favorecer. A essa posição juvenil sobre a natureza e a imitação irá se contrapor, dez anos mais tarde, a ideia de uma natureza que fala no poeta, quase como uma estilo-novista e cortês ditadora:

O poeta não imita a natureza: é bem verdade que a natureza fala dentro dele e por sua boca. *I'mi son che quando Natura parla* [sou quando a Natureza fala], etc. Verdadeira definição do poeta. Assim, o poeta não é imitador, a não ser de si mesmo (*Zib.* 4372, 10 de setembro de 1828).

O fragmento certamente é uma variação singular em torno ao tema clássico e romântico da inspiração, mas não lhe é estranho o veio de um convite: é preciso reencontrar em si a poesia, em um tempo em que a distância da natureza fez com que se alastrasse a razão moderna, a razão que descorporifica, abstrai, “disseca” o homem e as coisas. E, poucos dias antes, quando as páginas do *Zibaldone* já se enchiam de citações de filólogos, historiadores, classicistas, e cresciam as anotações sobre lexicografia e gramática histórica, Leopardi



havia separado claramente a imitação da imaginação. É a imaginação a fonte verdadeira do dizer poético: “O poeta imagina: a imaginação vê o mundo como não é, constrói um mundo que não existe, finge, inventa, não imita (digo) de propósito: criador, inventor; eis o caráter essencial do poeta” (*Zib.* 4358, 29 de agosto de 1828). É ao artifício da *imitatio* como *ars rethorica* que se opõe aqui à imaginação. Qualquer suspeita de criacionismo estético é, porém, imediatamente dissipada pela rigorosa formação classicista de Leopardi. Esta centralidade da imaginação criadora de outros mundos anuncia aquilo que será o tormento e a alma de futuras poética a partir de Baudelaire.

Várias vezes Leopardi insistiu no estranhamento da poesia de seu século. Numa época em que todas “as ilusões desapareceram” e todas as paixões se extinguíram a poesia não pode habitar, disse ele. Uma passagem de julho de 1823 afirma isso com peremptória clareza: “Mas eu digo que qualquer coisa poderá ser contemporânea a este século a não ser a poesia... Um poeta, uma poesia, sem ilusões, sem paixões, são termos que têm lógica?” (*Zib.* 2944-45, 12 de julho de 1823).

O responsável pela morte do poético seria um elemento peculiar da civilização “racional”: o processo de “espiritualização das coisas, e da ideia de homem, e do homem em si” (*Zib.* 3911, 26 de novembro de 1823). Um processo que coincide, quase viquianamente, com a civilização, e se distancia do elemento corpóreo, físico; se distancia, talvez possamos dizer, do *bios* (“E o corpo é o homem”, gritará Tristão contra as razões “civis” e “progressivas” do amigo no diálogo dos *Opúsculos morais*). E, entretanto, juntamente com a “espiritualização”, amplia-se, na civilização, a “mísera cognição das coisas”, difunde-se o conhecimento daquela “universal miséria da condição humana”, que os *Opúsculos morais* exploravam de forma afabulatória, narrativa, dialógica. Este conhecimento, enfraquecendo as ilusões, esvazia a força das paixões, o seu ímpeto, a sua ligação profunda com a imaginação e direciona o olhar do homem para os abismos de um sentido privado de seu céu, coloca-o diante do frio nada, de sua língua que ecoa no deserto, no tempo irreversível, no nunca mais. E assim mesmo, para Leopardi, — e aqui está o desafio, que é o desafio



da poesia contra o próprio saber — até nessa desolada condição do homem, exposto ao vento do nada no deserto da vida, a poesia ainda é possível. Pois a língua, mesmo distante da relação corpórea com a natureza, mesmo distante da física dos sentidos, acolheu o desenvolvimento de uma nova interioridade, de uma nova sensibilidade. Uma espécie de fenomenologia do invisível se revela também no moderno, como efeito da “espiritualização”: o amor, por exemplo, conhece “a ondulação e a confusão dos pensamentos”, alimenta-se do desconhecido e do misterioso, conhece a ternura e a graça. Assim, as formas de representação do amor ganharam em refinamento do olhar e da análise. E justamente as páginas do jovem Leopardi que chegaram a nós sob o título *Memórias do primeiro amor* demonstram como a investigação sobre a interioridade se tornou sutil, penetrante, e até implacável. Páginas que poderiam ser uma passagem nítida daquela *história da interioridade*, cuja falta Roland Barthes lamentava. E quanto à escrita poética do próprio Leopardi, o horizonte da finitude, a morte das ilusões, a aparição da “árida realidade” constituem o tecido de uma nova língua. Uma língua que sabe hospedar e acolher no ritmo do verso as aparências que emergem de um tempo que virou cinza, um tempo irreversível, finito, que não volta mais. É o movimento da recordação que, rompendo a prisão do esquecimento, transforma-se no novo tempo da poesia. Resistência contra o esquecimento. Poderíamos dizer contra a *tentação do esquecimento* (para remeter ao título com o qual Yves Bonnefoy reuniu as belíssimas conferências sobre Baudelaire). Edmond Jabès dizia sobre a poesia: *pensar contra o esquecimento*. Na morte das ilusões, na definição do horizonte fechado da finitude, a língua da poesia acolhe a vida de imagens perdidas e gira em torno das fronteiras do limite, em que ecoa o que é ausente e impossível e negado.

O discurso leopardiano sobre a poesia modula-se no *Zibaldone* segundo constantes, abandonos, retomadas, aprofundamentos do que já foi dito, seguindo um ritmo que dá ao pensamento um movimento mais disposto a reconhecer relações e traçar correspondências do que a tentar definir e projetar sistemas. Além do mais, se comparado aos



Essais [Ensaaios] de Montaigne e aos *Cahiers* [Cadernos] de Valéry, o *Zibaldone* mostra sua própria singularidade: os fragmentos buscavam-se entre si para possíveis e móveis agregações discursivas, e o mapa dos saberes não segue classificações predefinidas, mas intersecções, retomadas, saltos, conexões. Assim é a relação entre poesia e filosofia, que atravessa como uma interrogação assídua as páginas do *Zibaldone*, pois pertence, como os arcos de uma casa, a todo o edifício da escrita leopardiana. Em uma belíssima página de 1 de julho de 1820, Leopardi narra a passagem da poesia à filosofia, em sua biografia interior e na escrita em si. Ou seja, a passagem de um estado semelhante ao dos antigos e das crianças a uma condição próxima à dos modernos. Antes, por conta da força da imaginação, tudo parecia cheio de vida, até as “desventuras”; depois, a fantasia é dissecada, as coisas se mostram sem brilho, sobrevém um hábito “sentimental”, racional, filosófico: “não me tornei sentimental, a não ser quando, ao perder a fantasia, me tornei insensível à natureza, e todo dedicado à razão e à verdade/realidade, enfim, filósofo” (*Zib.* 143-144, 2 de julho de 1820). Leopardi descreve aqui uma espécie de queda na modernidade, que é filosófica enquanto sentimental, ou seja, fez prevalecer a relação entre a realidade e o sentimento; diríamos que fez do sentimento a língua da realidade. É um estado, anota ainda o jovem poeta que se tornou filósofo, em que se sente “a infelicidade certa do mundo”, mesmo sem conhecê-la. E justamente essa mutação, essa que Leopardi vê como uma queda fora do mito e do antigo, fora da maravilha dos primeiros tempos, é o início de um novo sentimento, o início de um novo pensamento, que gradualmente coincidirá com um novo poetar: a razão será a amarga cognição da dor que há no ser vivo, e o sentimento, entregue à língua da poesia, será um sentimento da vida. A poesia, de fato, mesmo quando representa “a nulidade das coisas”, consegue consolar uma “grande alma” até quando ela está “em um estado de extremo abatimento, desengano, nulidade, tédio e desencorajamento em relação à vida” (*Zib.* 259, 4 de outubro de 1820). Hoje podemos ver que naquela busca leopardiana já havia a inquietude de algumas perguntas. Como sentir a infelicidade do mundo no ritmo de um verso? Como transmutar a severa e áspera reflexão



Antonio Prete

sobre a existência em canto? Na passagem citada acima, Leopardi de fato observa como o próprio sentimento do nada seja um ato de vida: “a alma recebe vida (mesmo se passageira) da própria força com que sente a morte perpétua das coisas, e a sua própria” (*Idem*). É então possível sentir a língua peculiar da poesia, mesmo na época “filosófica” e “sentimental”. Estar em “estado de poesia” quer dizer estar em estado de “entusiasmo” e em estado de “paixão”: é esta a condição que permite descobrir “vivíssimas semelhanças entre as coisas”, permite perceber relações entre coisas diversíssimas entre si. Faculdade esta que é própria do poeta, mas também do filósofo: “faculdade de descobrir as relações entre as coisas, inclusive as mínimas, as mais distantes, inclusive entre as coisas que parecem menos análogas” (*Zib.* 1650, 7 de setembro de 1820). Uma anotação semelhante sobre a afinidade entre as faculdades do poeta e do filósofo voltará em 18 de setembro de 1823 (*Zib.* 3382-85). Aquela que Leopardi chamou de “insociabilidade” entre poesia e filosofia concerne à época “de hoje”, é, enfim, peculiar do tempo que fez da filosofia um método de conhecimento não poético, mas racional das coisas. Todavia, já em 1821, apesar de reconhecida a “insociabilidade” histórica entre poesia e filosofia, apesar da não contemporaneidade do poeta ao seu século, Leopardi considerava importante reafirmar a possibilidade do encontro entre poesia e filosofia:

Apesar do que disse em relação à insociabilidade da filosofia de hoje com a poesia, os espíritos realmente extraordinários e elevados, que riem dos preceitos e das observações e quase riem do impossível, e só consultam a si mesmos, poderão vencer qualquer obstáculo e ser grandes filósofos modernos poetando perfeitamente (*Zib.* 1383, 24 de julho de 1821).

Correspondência singular, neste ponto, entre Leopardi e Novalis, que conclui assim um fragmento seu (o fragmento de número 1204): “pensar e poetar é a mesma coisa”.

As leopordianas oscilações de pensamento convidam o leitor e o intérprete a não cristalizar a investigação leopordiana em um lugar



definido, mas a seguir a mobilidade de seus pontos de observação, respeitando o espaço de questionamento que é próprio do investigar. Se no dia 13 de julho de 1821 Leopardi afirma que “onde reina a filosofia não há poesia” e, no dia 4 de outubro do mesmo ano, afirma que “quem não é poeta não pode ser filósofo”, quer dizer que no primeiro caso ele deslocou a distinção, separação e insociabilidade entre poesia e filosofia para o plano histórico, reunindo sob o item filosofia o pensamento moderno, que se mostra como racional, analítico, desagregador, abstrato, e que, por isto, excluiu o “poético” do próprio horizonte; e, no segundo caso, observou a relação entre poesia e filosofia sob a luz da relação entre as faculdades do pensar e do poetar e do ponto de vista dos sujeitos, o poeta e o filósofo, quando esses sujeitos se põem além do horizonte da própria época. É nesta posição alta, raríssima e vivíssima que ainda pode acontecer a reverberação de um pensamento poetante, sombra da antiga sabedoria que não separava poesia de filosofia.

Não em direção à definição da poesia, de suas razões, vai o cuidado reflexivo de Leopardi, mas em direção ao reconhecimento de um pensamento que se torna língua, e na língua, evocação, forma, ritmo. Daqui a insistência em trazer a imagem em direção à representação, no retorno da “imagem antiga” ao presente, naquela *repetição* ou *repercussão* que é a recordação: verdadeira *Andenken* [Lembrança], reunião do pensamento em torno da imagem, custódia da imagem na língua. Observando várias vezes o movimento da “relembração”, Leopardi nota a sua ligação privilegiada com aquela reserva de imagens que é a infância, com sua visão peculiar: é o retorno daquelas imagens que são a fonte de prazer. E nota também a ambivalência constitutiva de cada relembração, *doce* e ao mesmo tempo *amarga*: o que aparece muito bem nos *Cantos*. A relembração é doce, pois traz consigo imagens perdidas, tiradas da prisão do esquecimento, da implacável irreversibilidade do tempo, e faz aquelas imagens viverem em uma proximidade que é presença, em um encantamento que é diálogo com o que não existe mais, figuração palpitante do impossível: vem daqui a relação profunda com o prazer



(“Pois quase todos os prazeres da imaginação e do sentimento consistem em relembração”, lemos no dia 22 de outubro de 1828, e a observação retornará em um dos últimos fragmentos, o 4513 de 21 de maio de 1829). A relembração é amarga porque a imagem que traz consigo é uma aparência, sua essência é o impalpável efêmero aparecimento, e logo mostra o limite que a constitui, isto é, o tempo encerrado e finito, o não retorno daquilo que foi perdido para sempre, das cinzas do que já passou. Mas, justamente esse enfrentamento do limite com o seu além, essa percepção da vibração do impossível no “terminado”, faz da poesia a terra do risco, a terra de uma aventura extrema: dizer o infinito na impossibilidade de dizê-lo. A este risco o poeta dedicou, em 1819, o idílio “O infinito”. Mas eis que, no final daqueles memoráveis versos, surge a experiência do naufrágio, que é um naufrágio do pensamento e da própria língua poética. E assim mesmo, lá no limiar onde o pensamento confina com o vazio, na perda da imagem, na impotência da língua para acolher a ideia, ainda é possível sentir um resto de doçura (“e naufragar me é doce nesse mar”). De fato, a doçura se deve ao aparecimento do bote, àquela figurabilidade próxima, dizível, do infinito que é a imagem do mar (o mar, “un infini diminutif”, dirá Baudelaire). Pois o infinito, assim como o nada, a linguagem não pode colher: e é esta infigurabilidade e intransitabilidade do infinito que a poesia assume como miragem de sua aventura. Há, porém, uma vicária região em que o infinito, por si próprio irrepresentável, atravessa a língua, mostrando suas reverberações que são o indefinido, a distância, o vago. Pois é esta a região em que se atesta a investigação leopardiana em torno do “poético”. Assim como o prazer da relembração responde, mitigando, à incapacidade de preencher o desejo e à consciência da felicidade impossível, aquele nexos, aquele jogo entre visível e invisível, entre proximidade e distância, entre limite e o seu além, que é o indefinido, responde à infigurabilidade do infinito. Se é impossível — no pensamento, no amor, na própria imaginação — atingir o infinito, o indefinido vem em socorro como limiar onde o olhar e a língua podem buscar uma aparência daquilo que é negado. Já em 4 de junho



de 1821, Leopardi havia anotado no *Zibaldone*: “Nem a faculdade de conhecer ou de amar nem a faculdade de imaginar é capaz do infinito ou de conceber infinitamente, mas só do indefinido, e de conceber indefinidamente. Coisa esta que nos deleita, pois a alma, não vendo os confins, tem a impressão de uma espécie de infinidade...” (*Zib.* 472, 4 de janeiro de 1821). E, entretanto, esta impressão não extingue o senso de uma ausência, de uma privação, podemos dizer que não cancela a opacidade da finitude, ou, como diz Leopardi, “a angústia” da finitude. Ao mesmo tempo, o indefinido é um componente essencial do prazer. Um dos sintomas é a importância, observada várias vezes, do indefinido no sentimento do amor. Até nos últimos fragmentos do *Zibaldone* Leopardi ainda evocará as figuras que constituem o poético — o distante, o indefinido, o vago — e verá a relembrança em seu horizonte (14 de dezembro de 1828).

Aquela aparência de infinito é o que resta ao homem no círculo de seu limite, daquele limite cuja amarga persistência é narrada mitopoeticamente no início dos *Opúsculos morais*, na *História do gênero humano*. Nessa linha de uma proximidade dizível, transitável, mesmo na ausência, a reflexão sobre as paixões encontra a língua da poesia. O desejo, com sua intangível abertura, encontra a esperança, também ela uma aparência. Estamos no coração da reflexão leopardiana sobre a poesia, que se declina também como reflexão sobre as artes, segundo os modos de uma teoria enraizada no sensível. Deste modo, as observações sobre o ocultamento da fonte — fonte de um som, de uma luz — sobre a oscilação entre ver e não ver, sobre o impedimento que é fonte de imaginação, sobre “outra vista”, que por trás de uma torre mostra outra torre, são passagens de um caminho que nunca separou o conhecimento da imaginação. A figura em que essas esparsas observações encontram seu mais completo e surpreendente compêndio é a *luz lunar*. Velando e, ao mesmo tempo, revelando as coisas, mostrando a estreita aliança com a sombra, com a aparência, com a flutuação das formas, de seus confins, a luz lunar não é só elemento da poética leopardiana, mas emblema da poesia em si. A nova sensibilidade, para Leopardi, não privilegia



a beleza, mas a graça, que confina com a natureza, de um lado, a simplicidade e a leveza, e, de outro, com um não-sei-o quê: variante, ao mesmo tempo antropológica e estilística, da relação entre o corpo e a linguagem. Pois é o ser vivo, a proximidade do ser vivo de sua indecifrada e pulsante singularidade, que a poesia acolhe na palavra e no ritmo. Por isto, na reflexão sobre os gêneros, sobre a sua genealogia, Leopardi desloca a lírica para a origem, faz da lírica a poesia originária, pois “expressão livre e pura de qualquer efeito vivo”. Enquanto o gênero épico nada mais é do que uma “amplificação do lírico”, uma espécie de “hino prolongado” que celebra os heróis, e o gênero dramático é “filho da civilização, não da natureza”. A atenção frequente, na última parte do *Zibaldone*, à raiz popular da poesia, por conta de sua relação com o canto, com a voz, com o ser vivo, situa-se na mesma ordem de pensamentos. Divergindo das setecentistas classificações das artes, Leopardi tenta restituir à poesia aquela energia, aquele fôlego que a época “racional” e “progressiva” lhe subtraiu.

No início, portanto, está o canto, o canto como primeira forma poética: dessa convicção parte a pesquisa leopardiana sobre a origem da poesia. A memória acolhe a língua do canto, a perpetua e difunde. A épica, que veio depois, interliga um conjunto de narrações que, entregues ao movimento rítmico, e ainda sem métrica, são transmitidas oralmente e difundidas. Quando nasce a escrita, observa Leopardi, a poesia já tinha a sua história, enquanto a prosa era ainda “infante”. Logo, porém, a escrita fez com que a prosa se tornasse refinada e culta, enquanto tirou a poesia de sua raiz e seu pertencimento popular: “A poesia foi ainda perdida pelo povo por conta da escrita” (*Zib.* 4347, 21-22 de agosto de 1828). A ideia da raiz musical e popular da poesia, o originário domínio da voz e do canto, de um falar não oracular, mas afabulatório e comum, tem seus reflexos na própria escrita poética leopardiana. O “Canto noturno”, além da fonte — a notícia sobre os cantos lunares dos nômades Kirghisi tirada de *Voyage d'Orembourg à Boukhara* [Viagem de Oremburgo a Bucara] do barão Meyerdoff, publicado em Paris no ano de 1826 —,



tem como horizonte, inclusive formal, a assídua reflexão leopardiana sobre a antiga oralidade, sobre a energia evocativa e meditativa. Quanto ao estudo do *epos*, de sua formação, Leopardi, por um lado, participa com suas próprias posições na disputa sobre a função das rapsódias e sobre a função-Homero; por outro, compara o *epos* grego e os seus heróis com outras tradições épicas como a *edda* nórdica e a inteira mitologia escandinava. Observa também as afinidades entre o *epos* antigo e as modernas coletâneas de cantos populares.

Fascinação pela natureza, pela simplicidade, pela energia imaginativa: daqui parte tanto o direcionamento leopardiano nas disputas filológicas e históricas acerca da poesia primordial, quanto a reflexão em torno da natureza do fato poético. A atenção à poesia como estado e condição do sujeito, mais do que como estruturação formal de um texto, impede que Leopardi faça, desde 1821, uma delimitação exterior e disciplinada da poesia e de sua língua, e o faz estar alerta em relação a uma distinção superficial entre poesia e prosa. A presença, a respiração da poesia, está além das formas individuais e dos modos expressivos, e, por isto, já em 14 de setembro de 1821, refletindo sobre o hábito e a “convivência” e seu o poder de persuasão, Leopardi diz: “O uso fez com que o poeta escrevesse em verso. Isso não é da substância da poesia nem de sua linguagem e modo de expressar as coisas... O homem poderia ser um poeta calorosíssimo em prosa...”. Indo além, em 26 de novembro do mesmo ano, refletirá sobre como, para a poesia moderna, sejam mais apropriadas as características de liberdade, fluidez, simplicidade, próprios da prosa. O “plano da prosa” é acrescentado à nova poesia. De fato, é a língua como modulação natural do sentimento que cada vez mais Leopardi considera peculiar da poesia: e por isto, o horizonte da prosa, por ser afabulatório, interrogativo, meditativo, dialoga constantemente com a forma poética. O fato de observar o poético — ou a “sabe-doria poética”, para dizê-lo viquianamente — de uma perspectiva antropológica, ou seja, como forma do conhecimento humano e de sua relação com o mundo através da imaginação e da língua, furtará Leopardi das fugas românticas em direção ao sonho de um



absoluto poético, e o colocará na escuta dos sons, das vozes, das feridas que emergem da existência dos indivíduos. A propósito de uma antropologia poética, poderíamos falar de muitas passagens do *Zibaldone*. O poético como modo e acentuação do sentir. Também na dor, ou no desespero. Até no estado extremo de um “desespero resignado”, diz Leopardi, naquele estado que é “o último passo do homem sensível, e o sepulcro final de sua sensibilidade”, se acontece uma nova dor, este abalamento da vida, mesmo que temporário, favorece o retorno do sentimento de si, e portanto, do poético: o ato do poetar, neste caso, tempera e mitiga a dor (*Zib.* 2160-62, 24 de novembro de 1821).

O próprio Leopardi viverá a experiência de um verdadeiro retorno da poesia em Pisa no inverno de 1828, estando, não na condição de “desesperada resignação”, mas em um estado em que percebe o vento de uma nova inesperada esperança, aliás, sente “ter muito mais esperança que desejo” (*Zib.* 4301, 19 de janeiro de 1828). É a percepção de um “ressurgimento”, que consiste em uma nova confiança nos versos, em sua singular tarefa:

Um dos maiores frutos que ofereço a mim e que espero dos meus versos é que eles aqueçam a minha velhice com o calor da minha juventude; é saboreá-los naquela idade, e experimentar alguma relíquia dos meus sentimentos passados, neles posta, para conservá-la e fazê-la durar, como em um depósito; é comover-me ao relê-los, como frequentemente me acontece, mais do que lendo poesias de outros (*Zib.* 4302, 15 de fevereiro de 1828).

A poesia como relicário de uma memória corporal, de um sentimento que, preservado no tempo, poderá trazer um pouco de calor ao gelo de uma idade sem esperança e sem desejos. A poesia como custódia e depósito de si a ser entregue a outro tempo: vida capaz de dar novamente vida em outra estação da vida. Sentimento que pode sobreviver e, um dia, aquecer, consolar. Como a giesta. A poesia já é, aqui, uma flor no deserto da vida. E é este o início de



uma nova estação na poética leopardiana. Na qual não será jamais atenuada a convicção de que a tarefa do poeta é dar um novo vulto às coisas conhecidas, é fazer falar “naturalmente” as vozes acolhidas na língua, a invenção que consiste não na inerte presença das coisas, mas no timbre e nos modos da língua que hospeda as coisas. O ofício do poeta é compartilhar o que é natural, popular, ouvido por todos, mas levado à nova língua poética, para além das “extravagantes e inauditas invenções”. A observação pertence às páginas do *Zibaldone* de 20 e 21 de agosto de 1823 dedicadas à reflexão sobre a música, sobre os “inventores de música”, os quais são realmente inventores se conseguem fazer com que os ouvintes ouçam uma melodia ao mesmo tempo como nova e como natural, ou seja, reconhecível nos “tons”, em sua harmoniosa sucessão. Efeito, este, que se obtém “enfeitando, embelezando cuidadosamente e até um certo ponto variando, enobrecendo, por assim dizer, para novamente juntar e dispor entre si, apresentar sob um novo aspecto as melodias absolutamente e formalmente populares”. A contiguidade entre poesia e música aqui mencionada na forma de uma comparação não é somente um resto da antiga sabedoria, mas fala de uma ligação entre uma nova língua e a língua comum, entre o sentimento da invenção artística e o sentimento da multidão: imagem da distância leopardiana de qualquer absolutidão, arbitrariedade e alucinação da forma. Uma percepção da poesia como língua da leveza humana, como provisório lampejo de alteridade, aparecerá nas últimas páginas do *Zibaldone* a propósito de uma frase de Sterne sobre o sorriso, na carta dedicatória de *Tristram Shandy*. Leopardi transfere aquela frase à poesia, que, justamente como diz Sterne do sorriso, “acrescenta um fio à tela brevíssima de nossa vida” (1 de fevereiro de 1829). Naquele fio Leopardi deixou entrever tanto o sorriso como a dor, tanto a música como o trágico. O perfume de uma flor e o deserto da vida, juntar esses dois mundos no som de um verso: nisso consiste a experiência poética leopardiana, e a própria leopardiana reflexão sobre a poesia.



1ª edição 2016

Esta obra foi composta por SGuerra Design em Garamond Pro e impressa
em sistema de impressão *offset* sobre papel Avena 80g com capa em
cartão supremo 250g pela Copiart Gráfica e Editora para

RAFAEL COPETTI EDITOR

em janeiro de 2016