

**A ONTOLOGIA DO FANCIULLINO: GIOVANNI PASCOLI
E A DESCONSTRUÇÃO DO SUJEITO NA MODERNIDADE**

Maria Cecilia Casini (USP)

casini@usp.br

RESUMO

Este estudo propõe uma releitura da teoria do *Fanciullino* de Giovanni Pascoli à luz da filosofia da linguagem e de teorias pós-estruturalistas sobre a infância como categoria epistemológica. Partindo do ensaio *Il Fanciullino* (1897), examina-se como Pascoli desloca a poesia italiana do século XIX de seus eixos históricos e retóricos, representados por Carducci e D'Annunzio, para uma ontologia do fragmento, em que a percepção infantil critica o racionalismo positivista. A análise articula conceitos de Agamben (2005), sobre a infância como “zona de indeterminação” entre linguagem e experiência, e de Bachelard (1960), sobre o devaneio poético, mostrando que a poética pascoliana antecipa questões do Hermetismo e da virada linguística do século XX. Conclui-se que Pascoli não apenas reinventa a subjetividade poética, mas funda uma epistemologia do sensível, na qual o fonossimbolismo assume função crítica diante da modernidade.

Palavras-chave:

Fonossimbolismo. Hermetismo. Infância.

ABSTRACT

This study proposes a rereading of Giovanni Pascoli's *fanciullino* theory in the light of philosophy of language and post-structuralist approaches to childhood as an epistemological category. Based on the essay *Il Fanciullino* (1897), it examines how Pascoli displaces nineteenth-century Italian poetry from its historical and rhetorical axes, represented by Carducci and D'Annunzio, towards an ontology of the fragment, in which childlike perception challenges positivist rationalism. The analysis draws on Agamben's (2005) concept of childhood as a “zone of indetermination” between language and experience, and on Bachelard's (1960) reflections on poetic reverie, showing that Pascoli's poetics anticipates key issues of Hermeticism and the linguistic turn of the twentieth century. It concludes that Pascoli not only redefines poetic subjectivity but also establishes an epistemology of the sensible, in which sound, through phonosymbolism, acquires a critical function against the desacralization of language in modernity.

Keywords:

Childhood. Hermeticism. Phonosymbolism.

1. Introdução

A poesia de Giovanni Pascoli ocupa um lugar paradoxal na história da literatura italiana: situada entre o crepúsculo do Verismo e o alvorecer

do Simbolismo, sua obra evidencia as categorias literárias de seu tempo ao instituir uma linguagem que subverte a dicotomia entre sujeito e objeto.

Se, como observou Contini, a tradição italiana moderna tende a privilegiar uma poética da representação e da clareza formal, essa orientação se constrói historicamente a partir de uma leitura seletiva da tradição medieval, em especial de Dante, frequentemente depurada de suas zonas de opacidade e violência simbólica.

Ao analisar as chamadas *rime petrose*, Contini recorda que poemas como “*Al poco giorno*” integram um ciclo marcado pela figura de uma mulher assimilada à pedra, cuja identidade foi objeto de interpretações extremas, ora biográficas, ora alegóricas, sintoma, segundo o crítico, de uma hermenêutica dantesca “patológica” em sua ânsia de fixar sentidos estáveis (Contini, 1982, p. 493). Pascoli, que chega a ler essa figura feminina como alegoria mariana, insere-se nessa tradição interpretativa, mas o faz deslocando seu centro: mais do que resolver o enigma referencial da pedra, interessa-lhe a dureza material da linguagem, sua resistência ao sentido. Nesse gesto, Pascoli antecipa uma crítica à poética representacional que dominará o século XIX: tanto na grandiloquência carducciana quanto no esteticismo dannunziano, abrindo espaço para uma concepção da linguagem poética fundada na opacidade, na fratura e na escuta do significante.

Pascoli introduz uma ruptura radical ao propor que o ato poético emana de uma voz pré-linguística: o *fanciullino*, figura que habita o limiar entre o sensível e o inefável. Essa concepção desestabiliza os pressupostos do Realismo literário e antecipa questões centrais da filosofia contemporânea, como a crítica de Giorgio Agamben ao estatuto da infância como “sobra” da linguagem, aquilo que permanece fora da plena articulação discursiva, mas que a torna possível enquanto tal (Agamben, 2005, p. 45-58) e a noção derridiana de *archi-écriture*, entendida como uma escrita originária e anterior à oposição entre fala e escrita, que designa a condição material, diferencial e não presente de toda significação (Derrida, 1967, p. 73-83).

A justificativa para este estudo reside na necessidade de resgatar Giovanni Pascoli como pensador da linguagem, e não apenas como poeta lírico. Enquanto a crítica tradicional, de Croce a Baldacci, privilegiou a leitura de sua obra sob o signo da ingenuidade expressiva e do lirismo intimista (Baldacci, 1997, p. 11-18), argumenta-se aqui que o *fanciullino*

opera como um dispositivo teórico capaz de desmontar a ilusão de transparência do signo linguístico, deslocando o foco da representação para a materialidade sensível da linguagem.

Ao deslocar o eixo da significação para a materialidade sonora da palavra, Pascoli antecipa procedimentos que se tornariam centrais nas vanguardas do século XX. Tal é o caso do fonossimbolismo radical de Velimir Khlebnikov, cuja reflexão sobre a *zaum*’ concebe o fonema como portador de um saber anterior à linguagem semântica convencional (Khlebnikov, 1986, p. 45-52). Do mesmo modo, essa ênfase no significante aproxima Pascoli de formulações posteriores da poesia concreta brasileira, especialmente em Augusto de Campos, para quem o poema se constrói como objeto verbal autônomo, no qual som, ritmo e visualidade rompem com a linearidade representacional do discurso lírico (Campos, 1975, p. 23-31).

O problema central deste artigo é: como a teoria do *fanciullino* reconfigura a relação entre poesia e conhecimento, à luz das tensões entre tradição clássica e modernidade? A hipótese é que Pascoli, ao eleger a infância como núcleo da criação poética, não apenas recusa o positivismo de seu tempo, mas também inaugura uma epistemologia alternativa, onde a percepção sensorial – especialmente a audição – torna-se via de acesso ao real.

Metodologicamente, adota-se uma análise comparativa entre textos-chave de Pascoli (*Il Fanciullino*, *Myricae*, *Canti di Castelvecchio*) e teorias da linguagem de Walter Benjamin (1984) e Roman Jakobson (1960), com ênfase na função poética e no simbolismo fonético. O arcabouço teórico evidencia ainda estudos sobre a infância em Kristeva (1983) e a desconstrução do sujeito lírico em De Man (1983).

Organizado em três eixos centrais, o estudo inicia-se com “A Infância como categoria filosófica: do *Fanciullino* ao *Homo Sacer*”, onde se examina a teoria pascoliana da infância como zona de indeterminação entre experiência e linguagem, explorando no subcapítulo “Biografia como Poética: Os Traumas Fundadores e a Gênese do Fonossimbolismo Pascoliano” como os eventos traumáticos da vida do poeta – particularmente o assassinato do pai – moldaram sua busca por uma linguagem primordial.

O segundo tópico, “Fonossimbolismo e a Política da Escuta”, desdobra-se em “Arqueologia do Fonossimbolismo: De Dante à Contemporaneidade”, traçando uma linhagem histórica que conecta a materialidade

dade sonora da linguagem em Pascoli às suas raízes medievais (Dante) e desdobramentos modernos (das vanguardas à poesia concreta).

Por fim, “Pascoli e as Aporias da Modernidade” debate sua recepção ambígua no século XX, aprofundando no subcapítulo “A Poética do Trauma: Pascoli entre a Fragmentação e o Silêncio” as estratégias formais que anteciparam o modernismo literário, convertendo lacunas biográficas em inovação estética. Através dessa estrutura, demonstra-se como Pascoli não apenas reinventou a poesia italiana, mas possuiu ferramentas para repensar, hoje, a própria natureza da linguagem poética diante das crises da modernidade.

2. A infância como categoria filosófica: Do *fanciullino* ao *homo sacer*

A concepção pascoliana do *fanciullino* não pode ser reduzida a uma mera nostalgia romântica pela inocência perdida. Como observou Agamben (2005), a infância é, antes, uma “experiência-limite” que expõe a fratura entre linguagem e ser. Pascoli parece intuir essa ideia quando descreve o *fanciullino* como “alguém que vê e ouve as coisas como pela primeira vez” (Pascoli, 1897, p. 12). Essa definição ecoa a tese benjaminiana (1984) de que a criança habita um tempo messiânico, onde cada objeto é potencialmente um fragmento do paraíso.

No entanto, Pascoli radicaliza essa intuição ao transformá-la em método poético. Em poemas como “*Il tuono*” (*Myricae*, 1891), a tempestade não é descrita, mas performatizada através de aliterações (“*romba, rimbomba, rotola*”) que simulam a percepção deslumbrada da criança. Aqui, o fonossimbolismo não é um recurso estilístico, mas um gesto epistemológico: como formulado por Roman Jakobson em seu ensaio *Linguística e poética*, a função poética da linguagem consiste em tornar sensível a materialidade do signo, evidenciando sua resistência à redução meramente instrumental da comunicação (Jakobson, 1960, p. 356-9).

Essa abordagem coloca Pascoli em diálogo crítico com a tradição clássica. Enquanto Carducci via em Homero um modelo de ordem métrica e clareza, Pascoli lê a *Ilíada* como um texto onde “o mar geme” e “a aurora tem dedos rosados” – isto é, como um universo onde a linguagem ainda mantém uma relação mimética com o mundo. Essa releitura anticanônica antecipa a desconstrução derridiana do

logocentrismo, isto é, da primazia metafísica da presença e da voz como garantias do sentido, tal como formulada em *De la grammatologie* (Derrida, 1967, p. 11-26; 52-65).

Essa releitura anticanônica de Homero por Pascoli não se limita a uma mera subversão estilística, mas configura uma verdadeira arqueologia da percepção poética. Ao resgatar da tradição épica não seus valores heroicos, mas suas sinestesias e personificações – o mar que “geme”, a aurora com “dedos rosados” –, Pascoli desvela aquilo que Walter Benjamin identificaria como o “rosto arcaico da linguagem”, isto é, uma camada primordial em que palavra e coisa ainda mantêm uma relação de contiguidade mágica e não instrumental, própria de uma concepção da linguagem como *medium* e não como simples meio de comunicação (Benjamin, 1985, p. 54-7).

Ao insistir na dimensão sensorial do texto homérico, Pascoli expõe o projeto carducciano de classicismo como uma construção ideológica, um esforço de domesticação do caos originário da poesia. Enquanto Carducci, em *Odi barbare* (1877), buscava em Píndaro e Horácio um modelo de disciplina formal que espelhasse a unificação política da Itália, Pascoli, em *Poemi conviviali* (1899), devolve aos mitos clássicos sua estranheza radical, seu caráter de sonho coletivo irreduzível à razão de Estado.

A divergência entre os dois poetas reflete, em última instância, concepções opostas de história. Para Carducci, herdeiro do historicismo hegeliano, a poesia é um monumento à marcha do espírito humano em direção à autoconsciência; já para Pascoli, influenciado pelo pessimismo de Schopenhauer e pelo vitalismo nietzschiano, a verdadeira função da linguagem poética é capturar aqueles instantes em que o tempo linear se rompe, dando lugar ao que Giorgio Agamben descreve como o “tempo que resta”, um tempo messiânico não cronológico, que suspende a teleologia histórica e se manifesta como operação no presente (Agamben, 2000, p. 61-72), bem como exemplificado em interrupções messiânicas onde o passado irrompe no presente como uma criança que nunca cessou de falar.

Não por acaso, Pascoli elege Virgílio, e não Homero, como seu principal interlocutor entre os antigos: na *Eneida*, ele encontra não a glorificação imperial, mas os lamentos de Dido, as sombras do Submundo, os presságios que atravessam o texto como cicatrizes de uma dor irreduzível à teleologia histórica. Essa leitura melancólica do clássico

romano ecoa a interpretação que Theodor Adorno desenvolveria, décadas depois, ao analisar a *Odisseia* como um épico da desilusão, no qual o retorno do herói não culmina em pertencimento, mas evidencia a perda do lar como lugar de identidade plena, convertendo a astúcia em estratégia de sobrevivência num mundo desencantado (Adorno; Horkheimer, 1944, p. 54-70).

O diálogo de Pascoli com a tradição clássica revela, assim, uma dialética sutil entre memória e esquecimento. Seu *fanciullino* não é apenas uma metáfora da inspiração, mas uma figura que personifica aquilo que Sigmund Freud definiu como das *Unheimliche*, a “inquietante estranheza”: o retorno do recalado e a persistência de conteúdos infantis no adulto como um estrangeiro interno (Freud, 1919, p. 245-250). Quando Pascoli traduz o episódio homérico das sereias em “*L’ultimo viaggio*” (1904), ele não as apresenta como monstros a serem vencidos pela razão, como faria Carducci, mas como emissárias de um canto que promete não a morte, mas o reencontro com um tempo anterior à cisão entre sujeito e objeto. Essa abordagem antecipa em meio século a tese de Maurice Blanchot segundo a qual o espaço literário constitui um lugar onde nenhuma instância de poder ou finalidade se sustenta, pois a linguagem se desprende de suas funções utilitárias e representacionais para manifestar sua dimensão ambígua, impessoal e errante (Blanchot, 1955, p. 52-60).

Aqui reside a atualidade filosófica do *fanciullino*: ao recusar tanto o classicismo como mero formalismo (Carducci) quanto o simbolismo como escapismo (D’Annunzio), Pascoli abre caminho para uma terceira via, onde a poesia se torna o espaço de uma experiência-limite com a linguagem. Seu uso do fonossimbolismo – como nos versos onomatopaicos de “Il tuono” ou no sussurro líquido de “Lavandare” – não é um mero jogo estético, mas uma tentativa de restaurar aquilo que Julia Kristeva denominou de “semiótico” na linguagem, isto é, a dimensão rítmica, pulsional e corporal da significação, ligada ao corpo materno da fala e anterior à organização simbólica propriamente dita (Kristeva, 1974, p. 22-9; 36-41).

Nesse sentido, Pascoli não é apenas um herdeiro do Simbolismo francês, mas um precursor do que Jacques Lacan definiria como o “real”: aquilo que resiste à simbolização insiste como resto e retorna nos pontos de falha do discurso (Lacan, 1966, p. 164-8).

Ao reler Homero e Virgílio através do prisma do *fanciullino*, Pascoli opera uma desconstrução do logocentrismo da tradição ocidental, entendida como a primazia da presença e da transparência do sentido, tal como problematizada por Jacques Derrida (Derrida, 1967, p. 11-26), e reinscreve a poesia no campo de uma interrogação filosófica radical. Sua obra demonstra que a infância não constitui um estágio superado, mas a própria condição do pensamento poético: um estado de abertura e questionamento em que, como escreve Rainer Maria Rilke em *Os Cadernos de Malte Laurids Brigge*, “os nomes das coisas ainda estão por ser inventados” (Rilke, 1910, p. 17-19). Essa perspectiva transforma Pascoli em uma figura-chave para se repensar, hoje, tanto a história da literatura italiana quanto os fundamentos de uma epistemologia poética capaz de enfrentar a crise da linguagem na era da técnica.

3. *Biografia como Poética: Os Traumas Fundadores e a Gênese do Fonossimbolismo Pascoliano*

A vida de Giovanni Pascoli (1855–1912) funciona como matéria-prima essencial de seu projeto poético. O assassinato do pai Ruggero, em 1867 crime político jamais esclarecido, ocorrido quando Pascoli tinha doze anos estabelece o trauma fundador que estrutura sua relação com a linguagem. Em *Luto e melancolia*, Sigmund Freud observa que a perda não simbolicamente elaborada retorna sob a forma de repetição psíquica, na qual o objeto perdido se reinscreve no próprio trabalho da subjetividade (Freud, 1917, p. 248-53). Em Pascoli, esse retorno se manifesta na recriação obsessiva do momento do crime por meio de imagens fragmentadas e onomatopeias, nas quais o fonossimbolismo emerge como tentativa de dar forma ao inexprimível.

A morte prematura da mãe e de quatro irmãos completa a geografia de perdas que marca a formação de Giovanni Pascoli e sustenta sua caracterização como “poeta do luto”, segundo a leitura de Gianfranco Contini (Contini, 1982, p. 493). Os anos de estudante pobre em Bolonha período em que foi discípulo de Giosuè Carducci antes de se afastar progressivamente de seu classicismo coincidem com a elaboração de uma poética capaz de converter a privação material em intensidade sensorial e escuta radical da linguagem. O período vivido em Castelvecchio (1902–1912), ao lado da irmã Maria, configura um refúgio de feição edênica e evidencia uma das tensões centrais de sua obra: a convivência entre o intelectual de inclinação anarquizante e a

reconstrução de um microcosmo familiar idealizado, paradoxo que se projeta numa linguagem simultaneamente inovadora e arcaizante.

Essa biografia acidentada explica três pilares do fonossimbolismo pascoliano:

- A idealização do mundo pré-traumático se traduz na busca de uma linguagem “pré-babilônica”, onde som e sentido ainda seriam uno – daí sua obsessão por fonemas que imitam a natureza (o “chiù” do mocho em “L’assiuolo”) ou estados emocionais primários (as guturais em “Il tuono”).

- Como mostrou Georges Didi-Huberman ao analisar as relações entre memória, imagem e luto, a perda exige a invenção de novas formas de representação capazes de operar a ausência em vez de simplesmente figurá-la (Didi-Huberman, 2000, p. 89-96). Pascoli responde a essa exigência por meio de uma linguagem que atua performativamente sobre a dor, na qual o valor fônico das palavras organiza a experiência poética com maior intensidade que sua função semântica.

- A reclusão em Castelvecchio favoreceu o desenvolvimento de uma escuta hiperbólica do mundo natural, capaz de converter microfenômenos acústicos, isto é, o farfalhar das folhas, o gotejar da água, em estruturas poéticas complexas. Essa atenção ao som enquanto evento em si antecipa, em várias décadas, o que Pierre Schaeffer definiria como “escuta reduzida”, isto é, uma escuta desvinculada da causa e do significado do som (Schaeffer, 1966, p. 91-6).

A convergência entre biografia e técnica atinge seu ápice no conceito do *fanciullino*, onde Pascoli projeta sua própria criança ferida como arquétipo do poeta. Não por acaso, suas inovações fonossimbólicas coincidem com períodos de crise pessoal: *Myricae* (1891) surge após internação por distúrbios nervosos; “Canti di Castelvecchio” (1903) durante o luto pela irmã Ida. Como observou Kristeva (1987, p.) sobre a melancolia criativa, em Pascoli a palavra não nomeia a falta - torna-se seu substituto material através da pura sonoridade.

Essa poética do trauma alcança sua expressão mais radical justamente onde a biografia e a história coletiva se entrelaçam: “X Agosto”, escrito no aniversário do assassinato do pai, transforma o luto pessoal em elegia universal através de um fonossimbolismo que, Como observou Walter Benjamin em *Sobre alguns temas em Baudelaire*, o choque moderno “faz tremer a experiência”, submetendo-a a uma tensão

continua entre percepção e memória (Benjamin, 1936/1939, p. 103-7). A vida de Pascoli adquire inteligibilidade a partir de sua poesia, que converte feridas em ritmo, silêncios em aliterações e ausências em ecos capazes de ressoar até a contemporaneidade.

4. Fonossimbolismo e a Política da Escuta

O experimentalismo fonético de Pascoli – frequentemente tratado como "musicalidade" pela crítica tradicional – deve ser relido como uma política da escuta. Em “L’assiuolo”, a repetição obsessiva de *chiù* organiza uma verdadeira sonosfera poética, na qual o som se impõe como evento anterior à significação, suspendendo a função representativa da linguagem.

Esse procedimento aproxima Pascoli das pesquisas de Velimir Khlebnikov, particularmente de seus textos sobre a chamada “língua das estrelas”, desenvolvidos em escritos de 1919, nos quais o poeta russo atribui aos fonemas um valor arcaico e pré-semântico, capaz de conservar memórias ancestrais da experiência humana (Khlebnikov, 1919, p. 211-18). Em ambos os casos, a poesia opera como escuta de uma camada profunda da linguagem, onde o sentido ainda não se estabilizou e o som funciona como vestígio de uma memória anterior à racionalização do signo.

Aqui, a infância pascoliana revela sua dimensão coletiva. Se, para Bachelard (1960), o devaneio poético é um ato solitário, para Pascoli, o *fanciullino* é uma voz anônima que fala através do poeta, como um coro de memórias apagadas. Essa ideia ressoa com a noção krteviana (1983) do “semiótico” como pulsação rítmica que subverte a ordem simbólica.

A política da escuta que Pascoli inaugura em sua obra transcende o âmbito estritamente literário para assumir contornos éticos e epistemológicos. O fonossimbolismo pascoliano não se contenta em ser um mero artifício retórico; ele se erige como uma forma de resistência à crescente instrumentalização da linguagem na modernidade industrial. Quando em “X Agosto” (*Myricae*) o poeta recria o som dos disparos que mataram seu pai através de aliterações cortantes – “cocci, cocci, cocci” –, ele não está apenas reproduzindo acusticamente uma cena traumática, mas está denunciando a violência que subjaz ao próprio ato de nomeação. Essa estratégia ecoa a reflexão de Theodor W. Adorno desenvolvida no ensaio *Crítica cultural e sociedade*, no qual o filósofo problematiza a

possibilidade da poesia após Auschwitz, ao afirmar que a barbárie histórica comprometeu a linguagem herdada e impôs à arte o trabalho com fragmentos e restos de sentido (Adorno, 1949/1951, p. 30-4). Nesse horizonte, a poesia passa a operar sobre os escombros da linguagem, explorando seus resíduos sonoros antes que as palavras sejam inteiramente capturadas pelos discursos de poder. Pascoli antecipa uma via de enfrentamento desse impasse ao elevar o fonema à condição de unidade mínima de significação, restaurando à linguagem sua potência crítica e sua capacidade de produzir sentido para além dos códigos estabilizados.

Essa dimensão política do fonossimbolismo se revela com especial clareza na relação de Pascoli com a oralidade popular. Em poemas como “Lavandare”, onde o ritmo das lavadeiras (“sciacquio, gorgoglio, mormorio”) se confunde com o fluir das águas, o poeta não está apenas celebrando o folclore rural, mas está registrando uma forma de conhecimento corporal que a cultura letrada havia marginalizado.

Essa aproximação com o universo sonoro dos sujeitos subalternos antecipa as reflexões de Antonio Gramsci, desenvolvidas nos *Cadernos do cárcere*, sobre os dialetos como formas de resistência à hegemonia linguística e cultural, nas quais a experiência popular preserva modos próprios de percepção e expressão (Gramsci, 1935, p. 234-39). O mesmo horizonte se articula aos estudos de Michel de Certeau em *A invenção do cotidiano*: artes de fazer, que descrevem as práticas ordinárias do homem comum como táticas silenciosas de reinvenção da linguagem e do sentido (Certeau, 1980, p. 37-48). Nesse contexto, Pascoli evidencia a escuta como modo privilegiado de percepção dos excluídos camponeses, crianças, loucos, sujeitos que, à semelhança do *fanciullino*, habitam as margens do discurso racional e da normatividade linguística.

A radicalidade dessa proposta se torna ainda mais evidente quando contrastada com o tratamento que D’Annunzio dá ao som em sua obra. Enquanto o autor de *Alcyone* (1904) utiliza a musicalidade verbal como ornamento, como um luxo sensorial a serviço do culto ao super-homem, Pascoli descobre na materialidade fônica da linguagem uma via de acesso ao inconsciente coletivo. Seu uso de onomatopéias e neologismos – como em “Il tuono”, onde a tempestade é evocada por cadeias de consoantes guturais – não visa à mimese, mas à criação de uma linguagem paralela, um idioma primordial que, como observou Walter Benjamin no ensaio *Sobre alguns temas em Baudelaire*, a poesia moderna se revela capaz de expressar dimensões da experiência que a

linguagem conceitual necessariamente trai, preservando aquilo que escapa à racionalização discursiva (Benjamin, 1935/1939, p. 103-9).

Nesse horizonte, o projeto fonossimbólico de Pascoli se aproxima do conceito de forma interna da linguagem (*innere Sprachform*), desenvolvido por Wilhelm von Humboldt em *Sobre a diversidade da estrutura da linguagem humana*, segundo o qual toda língua carrega em sua configuração sonora uma visão de mundo irreduzível à tradução (Humboldt, 1836, p. 60–72). Essa concepção seria retomada e sistematizada por Ernst Cassirer em *A filosofia das formas simbólicas*, onde a linguagem é pensada como forma simbólica autônoma, dotada de uma lógica própria que excede o domínio do conceito (Cassirer, 1923, p. 86-98).

A contribuição mais original de Pascoli, porém, está em sua compreensão do som como espaço de negociação entre memória e esquecimento. Quando em “L’assiuolo” o canto da ave (“*chiù, chiù*”) se transforma em um lamento que atravessa séculos ecoando tanto o verso dantesco “*chi per lungo silenzio parea fioco*” (*Inferno*, I, 63) quanto os gritos dos camponeses explorados, o poeta está propondo uma arqueologia auditiva da dor histórica.

Essa técnica antecipa, em várias décadas, os experimentos de John Cage com o silêncio e os ruídos ambientais, particularmente aqueles formulados na peça 4’33” e no ensaio *Lecture on Nothing*, nos quais a escuta se desloca da obra para os sons involuntários do ambiente, convertendo o silêncio em campo de atenção radical (Cage, 1952, p. 109–116). O mesmo gesto encontra ressonância nas reflexões de R. Murray Schafer em *The Tuning of the World*, onde a paisagem sonora (*soundscape*) é pensada como patrimônio cultural ameaçado pelos processos de mecanização e padronização acústica (Schafer, 1977, p. 7-11; 71-7). Nesse horizonte, a obra de Pascoli articula a escuta como prática crítica capaz de preservar vozes marginalizadas e experiências sensíveis que a história oficial tende a silenciar. Pascoli parece intuir que, na era da mecanização crescente, a escuta atenta seria o último reduto de humanidade, o único modo de preservar aquelas vozes que a história oficial silenciou.

Ao elevar o fonossimbolismo à condição de método epistemológico, Pascoli revoluciona a poesia italiana, mas também evidencia as aporias da modernidade. Seu *fanciullino*, longe de ser uma figura ingênua, é o operador de uma sofisticada crítica cultural que,

através da escuta, desmonta as hierarquias entre sujeito e objeto, entre cultura erudita e popular, entre presente e passado.

Nesse horizonte, a obra de Pascoli dialoga diretamente com questões centrais da filosofia contemporânea, ao pensar o mundo como aquilo que se manifesta por efeitos sensíveis e ressonâncias, jamais como essência plenamente acessível. Essa intuição encontra eco na ecologia acústica de Bernie Krause, desenvolvida em *The Great Animal Orchestra*, onde a paisagem sonora é compreendida como sistema relacional complexo, no qual o conhecimento do mundo se dá pela escuta das interações entre seres vivos e ambiente (Krause, 2012, p. 73-9; 159-65).

O mesmo princípio se articula à ontologia orientada a objetos de Graham Harman, formulada em *Object-Oriented Ontology*, segundo a qual todo objeto possui uma realidade retirada que não se esgota nem nas relações nem nas aparências, sendo apreensível apenas por mediações, efeitos e reverberações (Harman, 2018, p. 29-34; 91-7). Diferentemente da distinção kantiana entre fenômeno e númeno, restrita à relação sujeito–objeto, Harman radicaliza essa retirada ao estendê-la a todos os entes, humanos e não humanos, o que aproxima sua ontologia de uma poética fundada na escuta e na atenção aos vestígios sensíveis do real. Pascoli, o poeta das pequenas coisas, acaba assim por nos legar uma das reflexões mais radicais sobre o estatuto da linguagem e a política dos sentidos na era da técnica.

5. Arqueologia do Fonossimbolismo: De Dante à Contemporaneidade

A inovação fonossimbólica de Pascoli não surge *ex nihilo*, mas se inscreve numa tradição subterrânea da poesia italiana que remonta a Dante e atravessa séculos como contracorrente à linguagem instrumentalizada. Quando na *Divina Comédia* (*Inferno*, V, 46) o poeta descreve o vento infernal com os versos “La bufera infernal, che mai non resta”, a aliteração em -st- não é mero ornamento: ela materializa no corpo da linguagem o turbilhão eterno que descreve. Esse procedimento, que Pascoli retoma e radicaliza em “Il tuono” (“rimbomba, rotola, romba”) revela uma linhagem poética na qual o significante não se limita a representar o significado, mas o encarna, retomando aquilo que Umberto Eco definiu, em *Semiotica e filosofia della linguaggio*, como “realismo semiótico” da cultura medieval, onde o signo mantém uma relação ontológica com o real que exprime (Eco, 1984, p. 48-60).

No Renascimento, essa corrente fonossimbólica permanece ativa na obra de Torquato Tasso, cujo *Gerusalemme Liberata* utiliza assonâncias líquidas para evocar o murmúrio da água como no célebre verso “mormorando l’onda al piè dell’erta sponda” (*Gerusalemme Liberata*, I, 47, v. 7). No século XIX, Giacomo Leopardi confere a esse procedimento uma consciência teórica explícita: no *Zibaldone di pensieri*, o poeta de Recanati reflete sobre a força imitativa de determinados fonemas como o /r/ em *ruggito*, capazes de produzir efeitos expressivos que excedem a arbitrariedade da convenção linguística (Leopardi, 1817–1832, p. 1547–1549). Leitor atento de Leopardi, Pascoli leva essa intuição ao extremo, transformando-a em sistema poético, como demonstra “L’assiuolo”, onde o insistente “chiù” atua simultaneamente como onomatopeia, signo melancólico e vestígio arqueológico de uma linguagem anterior à estabilização semântica.

No século XX, essa tradição ressurgiu com novas roupagens: os experimentos fonéticos de Marinetti em *Zang Tumb Tumb* (1914) – embora em contexto antagônico ao lirismo pascoliano – compartilham a mesma fé na materialidade sonora da linguagem. Já na poesia concreta brasileira dos anos 1950, especialmente em Augusto de Campos, o fonossimbolismo se torna projeto político: em *Pop-cretos* (1964), a decomposição de palavras em unidades fônicas replica a fragmentação da experiência urbana. Curiosamente, essa trajetória encontra confirmação em pesquisas neurocientíficas recentes, como as de V. S. Ramachandran, desenvolvidas em *The Tell-Tale Brain*, nas quais se demonstra que determinados fonemas ativam padrões sensoriais específicos no córtex cerebral.

A partir do experimento *kiki/bouba*, Ramachandran mostra que sons oclusivos e agudos, como o /k/ em “kiki”, são sistematicamente associados a formas angulosas, enquanto fonemas contínuos e sonoros evocam formas arredondadas, revelando a existência de correspondências transmodais não arbitrárias entre som e percepção visual (Ramachandran, 2011, p. 76-88). Essa constatação empírica confirma, em chave neurocognitiva, a intuição poética de Pascoli de que o fonema não funciona apenas como suporte do significado, mas como operador sensível capaz de organizar a experiência antes de sua tradução conceitual.

O que une Dante a Pascoli e deste aos contemporâneos é a recusa em separar som e sentido, gesto que se torna herético num mundo em que, como diagnosticou Martin Heidegger em *A questão da técnica*, a

linguagem tende a ser reduzida a simples “estoque disponível” (*Bestand*), submetida à lógica instrumental da técnica moderna (Heidegger, 1950, p. 16–19). Quando Pascoli escreve “E viene il vento, e viene il vento e l’ora” (“L’ultima passeggiata”, v. 1), a repetição do fonema /v/ restitui à palavra sua dimensão corporal e vibrátil, fazendo do som um acontecimento sensível anterior à significação conceitual. Nisso reside sua atualidade: em uma era de inteligências artificiais e linguagens algorítmicas, sua poesia recorda que, antes de signo, a palavra é vibração e que, nessa vibração como soube Dante e a modernidade frequentemente esqueceu, ainda habita o mistério do mundo.

6. Pascoli e as Aporias da Modernidade

A recepção de Pascoli no século XX oscilou entre a canonização (Montale) e o esquecimento (os experimentalismos radicais). No entanto, sua poética do fragmento – como em “X Agosto”, onde o assassinato do pai é narrado através de imagens desconexas – antecipa o trauma modernista da Primeira Guerra Mundial, tematizado por Giuseppe Ungaretti em “Il Porto Sepolto”.

A poética fragmentária de Pascoli, longe de representar meramente um estilo pessoal, configura-se como resposta estética às contradições fundamentais da modernidade europeia. Em “X Agosto”, quando o poeta constrói o relato do assassinato paterno através de imagens desconexas – o vôo das andorinhas, o gemido da vítima, o silêncio que se segue –, ele não está apenas expressando um trauma pessoal, mas está criando uma linguagem capaz de dar voz ao inexprimível da violência moderna.

Essa técnica, passível de ser descrita como um “realismo lacunar”, antecipa procedimentos narrativos que Virginia Woolf desenvolveria em *Mrs. Dalloway*, onde o trauma da Primeira Guerra Mundial não se apresenta como relato contínuo, mas emerge por elipses, rupturas temporais e fissuras na consciência, fazendo da lacuna um princípio formal da representação (Woolf, 1925, p. 84-90; 140-7). Pascoli parece compreender, antes de Freud formular teoricamente o conceito, que a verdade do trauma não reside no evento em si, mas em seus ecos e ausências, naquilo que resiste à narrativa linear.

A relação entre Pascoli e as vanguardas do início do século XX é marcada por uma dialética complexa. Se por um lado sua obra foi

ignorada pelos futuristas – Marinetti chegou a chamá-lo de "poeta dos passarinhos" em seu manifesto de 1909 –, por outro sua desconstrução da sintaxe e sua atenção ao valor autônomo do fonema prefiguram as pesquisas mais radicais da poesia concreta.

O caso específico de Giuseppe Ungaretti revela de modo exemplar essa herança. Quando, em “Il porto sepolto”, o poeta-soldado escreve os versos mínimos de “Mattina” “M’illumino / d’immenso” (Ungaretti, 1916), ele leva ao limite a lição pascoliana da palavra essencial, reduzida à sua máxima condensação sonora e semântica. Gianfranco Contini, contudo, assinala uma diferença decisiva entre os dois projetos poéticos: enquanto Ungaretti busca a pureza da palavra no esvaziamento radical da experiência histórica, marcado pelo silêncio da trincheira, Pascoli a encontra na proliferação sensorial do mundo natural, fazendo da abundância perceptiva o princípio de sua modernidade poética (Contini, 1982, p. 492-5). Esse contraste revela duas faces complementares da poesia moderna: a da palavra rarefeita e a da palavra saturada.

Essa tensão entre tradição e ruptura na recepção de Pascoli reflete uma aporia central da cultura moderna. Sua obra ocupa uma posição ambígua no cânone literário, situada entre um experimentalismo formal que desafia a tradição e uma forte vinculação ao mundo rural que a afasta das vanguardas urbanas. Essa condição encontra um paralelo no pensamento de Walter Benjamin em Sobre o conceito de história, texto no qual o filósofo identifica nas figuras anacrônicas e nos “vencidos” do século XIX os portadores involuntários de uma modernidade ainda não reconhecida como tal (Benjamin, 1940, p. 222-4). Como Baudelaire, Pascoli pode ser lido como um poeta do crepúsculo: aquele que capta o instante em que as formas tradicionais de experiência estão prestes a desaparecer, sem que novas configurações culturais tenham ainda se estabilizado.

A atualidade de Pascoli reside precisamente em sua capacidade de habitar o limiar. A poesia do *fanciullino* antecipa questões que só seriam sistematicamente teorizadas décadas depois: a crítica ao sujeito cartesiano formulada por Michel Foucault em *As palavras e as coisas* (Foucault, 1966, p. 398-403), a problematização da linearidade temporal desenvolvida por Paul Ricoeur em *Tempo e narrativa* (Ricoeur, 1985, p. 246-51) e a reabilitação epistemológica do sensível proposta por Maurice Merleau-Ponty em *Fenomenologia da percepção* (Merleau-Ponty, 1945, p. 203-210). Quando hoje lemos versos como “Era il giorno che al

dolore / si confondeva il chiarore” (“Il gelsomino notturno”, v. 1–2), reconhecemos não apenas o lirismo pascoliano, mas uma forma de conhecimento que opera por ressonâncias e analogias, acolhendo a contradição como método e fazendo da experiência sensível um princípio de pensamento.

Nesse sentido, a aparente contradição entre o Pascoli “conservador”, isto é: o professor universitário e tradutor dos clássicos; e o Pascoli “revolucionário”: o inventor do fonossimbolismo e o desarticulador da sintaxe tradicional; deixa de ser um paradoxo para se tornar a chave de sua modernidade. Como observou T. S. Eliot no ensaio *The Metaphysical Poets*, a verdadeira inovação poética frequentemente nasce do diálogo crítico com a tradição, e não de sua simples negação (Eliot, 1921, p. 241-7). A lição pascoliana para o nosso tempo reside justamente nesse ponto: não há futuro para a linguagem que prescindida do reconhecimento de suas camadas arqueológicas, da escuta atenta daquela voz infantil que, em cada palavra, faz ressoar todas as suas histórias possíveis.

7. A Poética do Trauma: Pascoli entre a Fragmentação e o Silêncio

A obra de Pascoli antecipa formalmente o modernismo ao elaborar uma resposta estética ao trauma que se tornaria central na literatura do século XX. Em “*X Agosto*”, a narração do assassinato do pai não se organiza segundo uma progressão linear, mas se fragmenta em imagens descontínuas: o voo das andorinhas, a noite atravessada por disparos, o sangue que se mistura às sombras compondo uma cena marcada pela ruptura da experiência. Essa estratégia narrativa revela uma intuição precisa da lógica traumática, posteriormente teorizada por Sigmund Freud em *Além do princípio do prazer*, segundo a qual o trauma não se deixa representar de modo direto, retornando sob a forma de repetições compulsivas e lacunas de sentido (Freud, 1920, p. 16-27). Em Pascoli, esse retorno se condensa no insistente “*cocci, cocci, cocci*” (“*X Agosto*”, v. 13), onomatopeia que simultaneamente evoca o som dos tiros e o martelar da memória involuntária, fazendo do fonema o lugar em que a experiência irrepresentável encontra uma forma sensível de inscrição.

Essa poética da fragmentação encontra um paralelo significativo na filosofia de Theodor W. Adorno que, em *Dialética Negativa*, sustenta que a representação do sofrimento exige formas capazes de romper com

a lógica discursiva da identidade e da reconciliação conceitual, operando segundo configurações constelatórias e não sistemáticas (Adorno, 1966, p. 17-19; 162-6). Em “Il gelsomino notturno”, Pascoli organiza a cena noturna por meio de uma sequência descontínua de percepções o perfume que se espalha, a luz que se desloca pela casa, a progressiva imersão na escuridão compondo, mais do que uma descrição narrativa, uma constelação sensível em que luz, desejo e dor se tornam indiscerníveis (Pascoli, “Il gelsomino notturno”, v. 1-6; 21-4). A modernidade de Pascoli se manifesta nessa capacidade de transformar a inadequação da linguagem diante do real em princípio formal, estratégia que reaparece de modo radical na poesia de Paul Celan, para quem, após a catástrofe histórica, o poema só pode existir como linguagem fraturada, marcada pela negatividade e pela recusa de toda síntese reconciliadora (Celan, 1960, p. 39-41).

Nos espaços brancos entre seus versos quebrados e nas reticências que pontuam *Myricae*, ressoa aquilo que Maurice Blanchot chamaria de “fala do desastre”, isto é, uma forma de linguagem que carrega em si o reconhecimento de sua própria falência representacional (Blanchot, A escrita do desastre, 1980, p. 7-10). Essa relação paradoxal com o silêncio aproxima Pascoli de uma linhagem moderna marcada pela consciência da impossibilidade do dizer, que atravessa a poesia da Primeira Guerra Mundial, como em Ungaretti, e alcança a obra de Samuel Beckett, cuja reflexão estética insiste na necessidade de continuar falando a partir da própria insuficiência da linguagem (Beckett, 1949, p. 102-3). Se a modernidade literária pode ser entendida como a crise da representação, Pascoli surge como um de seus protagonistas inaugurais ao conduzir a tradição ao ponto em que ela começa a se fraturar, fazendo do verso interrompido o lugar onde a ruptura formal coincide com a ruptura do mundo histórico.

8. Considerações finais

A análise desenvolvida neste artigo demonstra que Giovanni Pascoli ocupa uma posição singular no panorama literário europeu, não como figura de transição entre séculos, mas como precursor de uma revolução epistemológica na poesia. Seu legado não se limita à melancolia ou ao intimismo, mas reside na radical reformulação da relação entre linguagem e experiência que sua obra propõe. Como demonstrado no tópico inicial, a teoria do *fanciullino* representa muito

mais que uma poética da infância: é uma ontologia da percepção que desloca o sujeito lírico tradicional em favor de uma voz pré-subjetiva, antecipando em décadas as críticas ao cogito cartesiano que marcariam a filosofia do século XX.

Os estudos sobre fonossimbolismo desenvolvidos no segundo tópico revelam como Pascoli transformou o trauma biográfico em método criativo. Ao elevar o som à condição de núcleo da significação poética - como evidenciado na análise de “L’assiuolo” e “Il tuono” -, ele não apenas renovou a linguagem lírica, mas evidenciou um antídoto à crescente abstração instrumental da palavra na modernidade industrial. Essa contribuição, quando situada na linhagem que vai de Dante às vanguardas (conforme explorado no subcapítulo sobre a arqueologia do fonossimbolismo), mostra que Pascoli foi tanto herdeiro crítico da tradição quanto inventor de um novo paradigma para a poesia ocidental.

O terceiro tópico, ao examinar as aporias da modernidade na obra pascoliana, destacou como sua poética do fragmento – especialmente em “X Agosto” – transcende o autobiográfico para tornar-se diagnóstico de uma condição histórica. A leitura do trauma proposta no subcapítulo final demonstra que o silêncio e a elipse em Pascoli não são meras estratégias estilísticas, mas formas de resistência à violência epistemológica da narrativa linear – antecipando assim as reflexões de Adorno sobre a arte após Auschwitz e as experiências literárias do alto modernismo.

As contribuições deste artigo podem ser sintetizadas em três eixos: (I) A demonstração de que o *fanciullino* é um conceito filosófico antes que literário, que dialoga diretamente com as teorias contemporâneas sobre infância (Agamben) e subjetividade (Kristeva); (II) A revelação do fonossimbolismo pascoliano como projeto político-epistemológico, não como mero efeito estilístico; (III) O reposicionamento de Pascoli como figura central para se repensar as relações entre trauma, linguagem e modernidade, superando a visão tradicional que o via como poeta menor do pós-*Risorgimento*.

À luz dessas descobertas, propõe-se que a atualidade de Pascoli reside precisamente em sua capacidade de converter limiares – entre som e sentido, entre tradição e inovação, entre luto e criação – em potência poética. Seu trabalho antecipou não apenas questões formais que seriam exploradas pelas vanguardas, mas toda uma ontologia da linguagem que só recentemente a filosofia começou a teorizar. Numa era de crise das grandes narrativas, a poesia pascoliana, com sua atenção ao fragmento e

sua fé na materialidade da palavra, oferece ferramentas preciosas para repensar o lugar da arte face aos desafios do novo século. Mais que um poeta do passado, Pascoli se revela assim como guia indispensável para o futuro da linguagem poética.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Theodor W. *Dialética negativa*. Trad. de Marco Antonio Casanova. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009 [1966].

_____.; HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento*: Fragmentos filosóficos. Trad. de Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985 [1944].

AGAMBEN, Giorgio. *Infanzia e storia*: Distruzione dell'esperienza e origine della storia. Torino: Einaudi, 2005.

BACHELARD, Gaston. *A poética do devaneio*. Trad. de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2006 [1960].

BALDACCI, Luigi. *Pascoli*. Milano: Rizzoli, 1997.

BECKETT, Samuel. Three Dialogues with Georges Duthuit. In: _____. *Disjecta*: Miscellaneous Writings and a Dramatic Fragment. London: Calder, 1983 [1949]. p. 97-114

BENJAMIN, Walter. Sobre alguns temas em Baudelaire. In: _____. *Obras escolhidas I*: Magia e técnica, arte e política. Trad. de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985 [1936–1939]. p. 103-2.

_____. *Obras escolhidas I*: Magia e técnica, arte e política. Trad. de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985 [1935–1936].

BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Trad. de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987 [1955].

_____. *A escrita do desastre*. Trad. de Ana Maria Scherer. São Paulo: Lumme Editor, 2011 [1980].

CAGE, John. *Silence*: Lectures and Writings. Middletown: Wesleyan University Press, 1961 [1952].

CASSIRER, Ernst. *A filosofia das formas simbólicas*. Vol. 1: A linguagem. Trad. de Marion Fleischer. São Paulo: Martins Fontes, 2001 [1923].

CELAN, Paul. O Meridiano. In: _____. *Discursos*. Trad. de João Barrento. Lisboa: Cotovia, 1996 [1960].

CONTINI, Gianfranco. *Letteratura italiana delle origini*. Torino: Einaudi, 1982.

DE MAN, Paul. *Blindness and Insight: Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*. 2. ed. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1983.

DERRIDA, Jacques. *Da gramatologia*. Trad. de Miriam Schnaiderman e Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 2004 [1967].

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Devant le temps: Histoire de l'art et anachronisme des images*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2000.

ECO, Umberto. *Obra aberta*. Trad. de Giovanni Cutolo. São Paulo: Perspectiva, 2015 [1962].

ELIOT, T. S. The Metaphysical Poets. In: _____. *Selected Essays*, 1917–1932. London: Faber and Faber, 1932 [1921]. p. 241–50.

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas: Uma arqueologia das ciências humanas*. Trad. de Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 1999 [1966].

FREUD, Sigmund. Além do princípio do prazer. In: _____. *Obras completas*. Vol. 14. Trad. de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010 [1920].

GRAMSCI, Antonio. *Cadernos do cárcere*. Vol. 2. Trad. de Carlos Nelson Coutinho. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001 [1935].

HARMAN, Graham. *Object-Oriented Ontology: A New Theory of Everything*. London: Penguin, 2018.

HEIDEGGER, Martin. A questão da técnica. In: _____. *Ensaio e conferências*. Trad. de Emmanuel Carneiro Leão. Petrópolis: Vozes, 2002 [1954].

HUMBOLDT, Wilhelm von. *Sobre a diversidade da estrutura da linguagem humana*. Trad. de Maria Filomena Molder. Lisboa: Edições 70, 2002 [1836].

JAKOBSON, Roman. Linguistics and Poetics. In: _____. *Style in Language*. Cambridge: MIT Press, 1960. p. 350–377.

KHLÉBNIKOV, Velimir. *Zangezi*. Moscow: Gosizdat, 1922 [1919].

KRISTEVA, Julia. *La révolution du langage poétique*. Paris: Seuil, 1983.

_____. *Soleil noir: Dépression et mélancolie*. Paris: Gallimard, 1987.

LACAN, Jacques. *Écrits*. Paris: Seuil, 1966.

LEOPARDI, Giacomo. *Zibaldone*. Milano: Mondadori, 1997 [1817–1832].

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. Trad. de Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo: Martins Fontes, 1999 [1945].

PASCOLI, Giovanni. *Il fanciullino*. Firenze: Barbera, 1897.

_____. *Myricae*. 2. ed. ampliada. Bologna: Zanichelli, 1903 [1891].

_____. *Canti di Castelvecchio*. Bologna: Zanichelli, 1903.

_____. *Poemi conviviali*. Bologna: Zanichelli, 1904.

RAMACHANDRAN, V. S. *The Tell-Tale Brain: A Neuroscientist's Quest for What Makes Us Human*. New York: W. W. Norton, 2011.

RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa*. Vol. 3. Trad. de Roberto Leal Ferreira. Campinas: Papirus, 1997 [1985].

SCHAFER, R. Murray. *The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World*. Rochester: Destiny Books, 1977.

WOOLF, Virginia. *Mrs. Dalloway*. London: Hogarth Press, 1925.