

Gerson Carvalho

***ESERCIZI VECCHI E NUOVI* DE GIOVANNA BEMPORAD:
TRADUÇÃO COMENTADA PARA O PORTUGUÊS**

Tese submetida ao Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução da Universidade Federal de Santa Catarina para a obtenção do Grau de Doutor em Estudos da Tradução.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Andréia Guerini

Florianópolis
2015

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

Carvalho, Gerson
Esercizi vecchi e nuovi de Giovanna Bemporad : tradução
comentada para o português / Gerson Carvalho ;
orientadora, Andréia Guerini - Florianópolis, SC, 2015.
409 p.

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Santa
Catarina, Centro de Comunicação e Expressão. Programa de Pós-
Graduação em Estudos da Tradução.

Inclui referências

1. Estudos da Tradução. 2. Tradução comentada. 3. Tradução
poética. 4. Poesia italiana contemporânea. I. Guerini,
Andréia. II. Universidade Federal de Santa Catarina.
Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução. III. Título.

Gerson Carvalho

***ESERCIZI VECCHI E NUOVI* DE GIOVANNA BEMPORAD:
TRADUÇÃO COMENTADA PARA O PORTUGUÊS**

Esta Tese foi julgada adequada para obtenção do Título de “Doutor em Estudos da Tradução” e aprovada em sua forma final pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução.

Florianópolis, 16 de setembro de 2015.

Prof.^a Dr.^a Andréia Guerini
Coordenadora do Curso

Banca Examinadora:

Prof.^a Dr.^a Andréia Guerini
Orientadora
Universidade Federal de Santa Catarina

Prof. Dr. Alckmar dos Santos
Universidade Federal de Santa Catarina

Prof. Dr. Artur Almeida de Ataíde
Universidade Federal de Santa Catarina

Prof.^a Dr.^a Lucia Wataghin
Universidade de São Paulo

Prof.^a Dr.^a Prisca Rita Agustoni de Almeida Pereira
Universidade Federal de Juiz de Fora

Prof. Dr. Sérgio Medeiros
Universidade Federal de Santa Catarina

A Luiza, pelo apoio, pelas
conversas, pelo carinho.

AGRADECIMENTOS

À minha orientadora, Profa. Dra. Andréia Guerini, por ter aceitado mais uma vez um projeto meu e pela serenidade de sempre.

Ao Prof. Dr. Walter Carlos Costa e Prof. Dr. Artur Almeida de Ataíde, membros da banca de qualificação desta tese, pelas suas preciosas observações críticas e sugestões.

Ao Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução da UFSC, aos seus professores e equipe técnica, por mais esta oportunidade.

Aos meus colegas da área de italiano da UFPR, Profa. Lucia Sgobaro Zanette, Profa. Karine Marielly Rocha da Cunha, Profa. Paula Garcia, Profa. Silvia Pozzati e Prof. Luiz Ernani Fritoli, pelo apoio.

Ao Departamento de Letras Estrangeiras da UFPR por ter me concedido o afastamento funcional que me permitiu realizar esta tese.

RESUMO

Esta tese tem como objetivo principal apresentar a tradução comentada da obra poética completa da poetisa e tradutora Giovanna Bemporad (Ferrara, 1928 – Roma, 2013), publicada na sua quarta e última edição no ano de 2011, com o título de **Esercizi vecchi e nuovi** [Exercícios antigos e novos]. Com tal objetivo em vista, discorre-se sobre a vida e a obra da autora; em seguida, comenta-se, por meio de análises de tipo preponderantemente estilístico a sua obra poética e, ao mesmo tempo, faz-se uma apreciação crítica de conjunto. Discute-se também, com base numa digressão histórico-literária e nos estudos métricos, a utilização praticamente exclusiva do hendecassílabo não rimado na poesia da autora. Por fim, faz-se uma análise dos esquemas métricos presentes nos poemas do livro e uma avaliação crítica daqueles propostos nas traduções correspondentes.

Palavras-chave: Tradução comentada. Tradução poética. Poesia italiana contemporânea

RIASSUNTO

L'obiettivo principale di questa tesi è di presentare la traduzione commentata dell'opera poetica completa della poetessa e traduttrice Giovanna Bemporad (Ferrara, 1928 – Roma, 2013) pubblicata in 2011 con il titolo **Esercizi vecchi e nuovi**. A questo proposito, in un primo momento, si presenterà succintamente la vita e l'opera dell'autrice, in seguito si commenterà la sua poesia con strumenti analitici di tipo stilistico e simultaneamente si farà una valutazione critica globale. Verrà discusso anche, sulla base di una digressione storica-letteraria e degli studi metrici, l'uso praticamente esclusivo dell'endecasillabo sciolto nella poesia dell'autrice. Per ultimo si proporrà un'analisi degli schemi metrici presenti nelle poesie del libro e anche in quelle tradotte, facendo alla fine una valutazione critica dei risultati ottenuti.

Parole chiave: Traduzione commentata. Traduzione poetica. Poesia italiana contemporanea

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 – Tipos de verso	260
Tabela 2 – Esquemas métricos em ordem de quantidade de ocorrências	261
Tabela 3 – Esquemas métricos ausentes nos versos traduzidos	262
Tabela 4 – Esquemas métricos ausentes nos versos italianos	263
Tabela 5 – Esquemas métricos que seguem o arquimodelo jâmbico	264
Tabela 6 – Esquemas métricos jâmbicos modificados por contra-acentos ou acentos rebatidos	268
Tabela 7 – Esquemas jâmbicos com ou sem contra-acentos ou acentos rebatidos	272
Tabela 8 – Esquemas métricos com acento métrico de [1 ^a] independente com ou sem contra-acentos ou acentos rebatidos	273
Tabela 9 – Esquemas métricos com acento métrico de [3 ^a] independente com ou sem contra-acentos ou acentos rebatidos	276
Tabela 10 – Esquemas métricos com acento métrico de [7 ^a] independente com ou sem contra-acentos ou acentos rebatidos	280
Tabela 11 – Esquemas métricos com acento métrico de [5 ^a] independente com ou sem contra-acentos ou acentos rebatidos	283
Tabela 12 – Esquemas métricos por grupos	285

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	17
CAPÍTULO 1: VIDA E OBRA DE GIOVANNA BEMPORAD	21
CAPÍTULO 2: EXERCÍCIOS ANTIGOS E NOVOS	39
2.1 PRELÚDIO. OU O REPOUSO ETERNO	41
2.2 DIÁRIOS DE VIDA E DE MORTE	47
2.3 AFORISMOS DO TEMPO PERDIDO	59
2.4 DESENHOS DOS SENTIDOS	65
2.5 EXERCÍCIOS DE POESIA	79
2.6 À MANEIRA DE SAFO	91
CAPÍTULO 3: TRADUZIR O HENDECASSÍLABO	105
3.1 A TRADUÇÃO DE POESIA	105
3.2 O HENDECASSÍLABO	115
3.3 O HENDECASSÍLABO NÃO RIMADO	119
3.4 TRADUZIR O HENDECASSÍLABO NÃO RIMADO	135
3.5 ANÁLISE DO POEMA DA SEÇÃO “PRELÚDIO” E DA SUA TRADUÇÃO	145
3.6 ESQUEMAS MÉTRICOS DOS POEMAS E DAS TRADUÇÕES DE <i>EXERCÍCIOS ANTIGOS E NOVOS</i>	165
CONSIDERAÇÕES FINAIS	255
BIBLIOGRAFIA	287
APÊNDICE: VARIANTES E VERSÕES	295

INTRODUÇÃO

O nome da poeta e tradutora Giovanna Bemporad (Ferrara, 1928 – Roma, 2013) não aparece em nenhum livro conhecido de história da literatura italiana. Embora a sua estreia como tradutora clássica no início dos anos quarenta tenha causado espanto e admiração e, por isto mesmo, tenha suscitado à época o interesse de alguns intelectuais importantes, ao longo dos anos, o seu nome e a sua reputação praticamente não conseguiram ultrapassar o círculo restrito dos amigos e o de editores, tradutores e especialistas. A sua poesia, então, por razões ligadas ao seu próprio estilo e também por vicissitudes da vida pessoal, não teve destino melhor.

Somente a partir do ano de 1980, voltou-se por um tempo a falar dela. O motivo foi a reedição, pela prestigiosa editora Garzanti, de Milão, do seu livro **Esercizi** [Exercícios], composto de poemas autógrafos e de traduções de poesia, e que havia sido publicado a primeira vez em Veneza, em 1948. As décadas seguintes, no entanto, foram marcadas também pelo silêncio, que só voltou a ser quebrado em 2010, com a terceira edição, desta vez sem a presença das traduções, pela editora Archivio Dedalus, também de Milão. O livro passou a ter o título, então, de **Esercizi vecchi e nuovi** [Exercícios antigos e novos].

O meu interesse pela poesia de Giovanna Bemporad nasceu, na verdade, por acaso. Já havia tempo alimentava o desejo de traduzir poesia metrificada. Pensava particularmente na poesia italiana dos séculos XIII e XIV e em autores como os do *Dolce stil novo*, período e autores pelos quais tenho uma admiração especial. Diante da dificuldade de leitura e compreensão, mesmo superficial, que a poesia daquele período impõe sempre ao leitor, logo desisti da empreitada. Creio que tenha sido uma decisão acertada, porque me sentia muito pouco aparelhado para enfrentar um desafio que, hoje vejo, estava muito além das minhas forças e condições naquele momento. É que, em grande medida, o tradutor de uma poesia assim deve se tornar quase um filólogo ou, pelo menos, contar com a imensa tradição da filologia e da crítica acumulada a respeito de um período fundamental de formação da literatura italiana, chamado tradicionalmente de ‘as origens’. O montante do saber acumulado a respeito dele é demasiadamente grande.

Resolvi, então, ir em busca de algo que estivesse mais ao meu alcance e, ainda que traduzir poesia seja sempre difícil, pudesse dar a satisfação do desafio e do trabalho direto com os textos. Nesta busca, acabei encontrando e lendo alguns poemas de Giovanna Bemporad. Fiquei especialmente surpreso pela singularidade deles e pelo seu

esmero artesanal: poemas fortemente marcados pela melancolia, versados em bonitos e irretocáveis hendecassílabos italianos. É como se tivesse achado a oportunidade que procurava. A partir daí, o rumo se definiu de vez e começou o percurso de investigação e experiência prática cujo resultado final apresento agora.

Em linhas gerais, esta tese pretende se enquadrar no que se chama hoje de ‘tradução comentada’, ou seja, propõe-se a tradução de um autor e de um texto (ou um conjunto de deles), e se tecem comentários a respeito. No caso, proponho aqui a tradução do livro inteiro dos **Exercícios antigos e novos**. É claro que, por exigências acadêmicas naturais, o que se lerá nas páginas seguintes não se resume apenas a comentários exclusivos às traduções, mas foi necessário ampliar mais o quadro de referências e análises.

Assim, no Capítulo 1, apresento uma biografia sucinta da autora e uma sua biografia literária. O intuito é o de compreender melhor a obra de Giovanna Bemporad no ambiente cultural e literário que a viu nascer, que foi, um pouco antes e logo em seguida, o do segundo pós-guerra italiano, período que coincide com o início e o desenvolvimento da sua trajetória de poeta e tradutora. O Capítulo 2, por sua vez, pretende investigar os temas principais e as características estilísticas gerais mais salientes da sua obra poética e, ao mesmo tempo, fazer uma sua apreciação crítica. Já o Capítulo 3 se configura como uma extensão mais especializada do Capítulo 2 e trata de um elemento estilístico fundamental da obra autógrafa e das traduções da autora: a utilização praticamente exclusiva do hendecassílabo não rimado. Para melhor compreensão deste elemento, recorro a informações de caráter histórico-literário e de teoria métrica. E, por fim, nas “Considerações finais”, tento fazer uma avaliação geral do percurso empreendido e do resultado das traduções apresentadas.

Embora fruto de uma história e de escolhas pessoais, espero que esta tese possa servir de estímulo a outros leitores a conhecer uma tradutora que, dada a altíssima qualidade das suas traduções, certamente tem, é a minha convicção, um lugar garantido na história da tradução na Itália; e a conhecer também uma poeta que, se não ocupou um lugar de grande relevo na história da poesia italiana contemporânea, ainda assim produziu uma poesia que tem o seu próprio valor e que vale a pena de ser lida.

Por fim, peço ao leitor a paciência para duas licenças linguísticas, cometidas ao longo de toda a tese: como já se viu, uso a palavra ‘poeta’ como se fosse comum de dois gêneros, em detrimento da forma gramatical normal ‘poetisa’, por uma mera preferência pessoal; outra

licença foi o uso do artigo feminino diante do sobrenome da autora, quando ele vem sozinho, a que me refiro, então e sempre, como *a* Bemporad. Na verdade, cometo aqui um italianismo: é comum em italiano, quando se está falando de uma personalidade literária conhecida ou importante, usar o artigo definido diante do sobrenome. Tal uso, além de me soar simpático, pareceu dar um tom de proximidade maior ao discurso, que é, afinal, o desejo de qualquer tradutor diante da obra que se põe a traduzir.

CAPÍTULO 1

VIDA E OBRA DE GIOVANNA BEMPORAD

Non ho avuto mai giovinezza né adolescenza, non ho dato importanza a quella che gli uomini chiamano vita, ne ho data solo alla poesia, alla parola, alla ricerca della parola giusta. Questa è stata la mia unica ragione di vita.¹

De certo modo, a vida de Giovanna Bemporad se confunde com a sua obra. Tudo o que é possível saber de sua vida pessoal provém, ou de documentação indireta (livro, artigo ou comentário sobre alguma outra personalidade do mundo literário ou intelectual que eventualmente a menciona), ou ainda do que se depreende de cartas, relatos ou comentários esparsos de um ou outro amigo mais próximo. A única exceção é o documentário realizado, em 2008, pelo diretor de cinema Vincenzo Pezzella, que se constitui no documento de primeira mão mais completo sobre a sua vida e trajetória literária, certamente precioso, mas ainda assim cheio de lacunas.²

Segundo o que se conta, mas sem comprovação factual, o escritor Enzo Siciliano (1934-2006) antes de morrer parecia trabalhar numa biografia da autora³ – já tinha escrito uma biografia de Pier Paolo

¹ Tradução minha do texto da epígrafe: “Não tive nem juventude, nem adolescência; não dei importância ao que os homens chamam de vida; dei importância somente à poesia, à palavra, à busca da palavra certa. Foi esta a minha única razão de vida”. O enunciado é da própria Giovanna Bemporad e é a transcrição de um trecho de uma conversa telefônica, ocorrida pouco antes do Natal de 2008, entre ela e o crítico Andrea Cirolla. Cirolla, dois anos depois, prefaciará a terceira edição de **Esercizi** – que passou a se intitular, então, **Esercizi vecchi e nuovi** [Exercícios antigos e novos] (2010) –, o único livro de poesia publicado pela autora durante toda a sua vida. Cf. CIROLA, Andrea. “L’opera al telefono”, in: BEMPORAD, Giovanna. **Esercizi vecchi e nuovi**. Milano: Edizioni Archivio Dedalus, 2010, p. 8.

² O documentário se constitui de uma entrevista filmada, editada em DVD, cuja transcrição foi publicada também em forma de livro. A entrevista foi realizada em Roma, na casa da autora, em novembro de 2008. Cf. PEZZELLA, Vincenzo. **Giovanna Bemporad: a una forma sorella**. Entrevista e videoritratto. Milano: Archivio Dedalus, 2011.

³ A respeito disso, Andrea Cirolla, que também prefacia o livro de Pezzella, assim se pronuncia: *Circola una voce, non ufficiale, secondo cui Enzo Siciliano, già biografo di Pasolini, fosse prima della morte al lavoro su una biografia di Giovanna Bemporad. Che la notizia sia vera oppure infondata importa*

Pasolini (1922-1975), de quem a Bemporad foi grande amiga e companheira das primeiras batalhas literárias.⁴ Se a informação é verdadeira, uma tal biografia teria suprido uma lacuna importante para quem se põe a investigar a vida de uma personalidade que se sentia, compreensivelmente, à margem do *mainstream* literário italiano do pós-guerra, dada a singularidade do seu percurso, do seu gosto e das suas escolhas. Na falta dela, fica-se apenas com as peças soltas de um mosaico, imagem a que vou recorrer também outras vezes para falar da obra. No que se refere à vida pessoal e familiar da autora, entretanto, as peças soltas não permitem lamentavelmente reconstruir uma imagem mais completa ou mais bem definida. De qualquer maneira, é possível delinear uma biografia sucinta e uma cronologia de publicações.

Giovanna Bemporad nasceu na cidade de Ferrara, na região da Emília-Romanha, em 16 de novembro de 1928.⁵ Alguns anos antes da guerra, transferiu-se com a família para Bolonha, cidade em que seu pai logo se tornará um advogado conhecido e importante. De família judaica, desde cedo Giovanna foi obrigada a viver as dificuldades, obstáculos, restrições e perseguições que de modo geral os judeus tiveram de suportar a partir da ascensão do nazifascismo na Europa. Em parte, talvez isto explique o fato de ter vivido uma adolescência um tanto errante e aventureira, nem sempre com moradia fixa, arriscando a própria saúde, senão mesmo a própria vida.⁶ Por outro lado, tal gênero

relativamente, perché il dato d'interesse è altrove, a monte; sta nell'idea di un racconto della sua vita, idea tutta'altro che irragionevole. Cf. "Prefazione", in: PEZZELLA, 2011, p. 9.

⁴ SICILIANO, Enzo. **Vita di Pasolini**. Milano: Mondadori, 2005. Sobre a importância desta amizade e das relações intelectuais e literárias entre o jovem Pasolini e a jovem Bemporad, falarei mais adiante.

⁵ Há divergências a respeito do ano de nascimento da autora. A maior parte do material de leitura consultado (livros, artigos impressos ou eletrônicos) fixa como 1928; contudo, a edição de Pezzella registra textualmente 1925 como ano de nascimento (cf. "Biografie", in: PEZZELLA, 2011, p. 65). Suponho que neste último caso possa ter ocorrido, embora a fonte me pareça confiável, um erro de informação ou um mais banal erro tipográfico. Prefiro optar, portanto, pela informação mais amplamente aceita.

⁶ Segundo relato da própria autora, já a partir dos quinze anos (1943), ela deixou de viver com a família. Mas tal modo de vida se estenderá para muito além da adolescência e dos anos da guerra. Pelo menos até a data do seu casamento em 1957, continuará a não ter um endereço fixo, hospedando-se em diversos lugares, por períodos mais curtos ou mais longos, conforme a ocasião ou a época, acolhida em casa de amigos ou conhecidos, eventualmente também em

de vida combinava muito bem com o seu temperamento e as imagens, instintivamente cultivadas por ela mesma, do *enfant terrible* e do *poète maudit*, designações que lhe caíam como uma luva. O fato é que desde a adolescência já demonstrava ter uma personalidade singular e comportamentos extravagantes – gostava de viver em isolamento, sempre rodeada de uma montanha de livros; vestia-se com roupas masculinas; penteava-se e maquiava-se de modo pouco usual para alguém da sua idade; fumava cachimbo; praticamente não comia; e ainda costumava trocar o dia pela noite, lendo, traduzindo ou escrevendo poesia –, traços acentuados possivelmente também por já possuir uma precoce e vasta cultura linguística e literária.⁷ Tudo isto, na Itália provinciana e ainda fascista daqueles tempos, logo lhe rendeu fama, além de um anedotário feito de episódios, alguns terríveis, outros curiosos ou mesmo um pouco escandalosos.⁸

No que toca à literatura, a fama tinha realmente razão de ser: por volta dos treze anos de idade (1941), já tinha sido capaz de realizar traduções, em hendecassílabos,⁹ de episódios da **Eneida** de Virgílio, em,

pequenos hotéis ou hospedarias. É o que se infere do documentário de Pezzella, das eventuais e lacunosas notas biográficas dispersas nas edições das traduções ou das de **Esercizi** [Exercícios], e também da leitura da publicação das cartas que lhe foram endereçadas pelo poeta e também grande amigo Camillo Sbarbaro (1888-1967), entre 1952 e 1964. Neste livro, aparece também um texto de autoria da própria Bemporad, intitulado *Appunti e ricordi* [Anotações e recordações] – em que trata da sua amizade e troca de cartas com Sbarbaro –, onde ela diz, textualmente: *a quindici anni avevo lasciato la famiglia e vivevo dalla carità degli amici* (p. 13). Cf. SERVA, Anna Benucci (a cura di). **Cara Giovanna**: lettere di Camillo Sbarbaro e Giovanna Bemporad (1952-1964). Milano: Edizioni Archivio del '900, 2004.

⁷ SICILIANO, 2005, p. 68; PEZZELLA, 2011, p. 15-16.

⁸ Para dar um exemplo de um episódio quase lendário: conta-se que, durante a guerra, Giovanna Bemporad, estando numa certa ocasião em Veneza, conseguiu escapar de ser presa por um pelotão de execução da SS nazista, diante do qual se pôs a declamar o **Faust** de Goethe em alemão! Em outra ocasião, diz-se ter conseguido escapar também das Brigadas Negras fascistas. Cf. a “Nota bibliográfica”, in: BEMPORAD, Giovanna. **Esercizi vecchi e nuovi**. A cura di Valentina Russi. Bologna: Luca Sossella editore, 2011, p. 117; cf. também: PAGLIARANI, E. Quando lei mi leggeva Montale. **Paese Sera**, 1981, *apud* BEMPORAD, 2010, p. 207-208; cf. também: “Biografie”, in: PEZZELLA, 2011, p. 65-66.

⁹ ‘Hendecassílabo’, na chamada ‘contagem espanhola’ (também denominada de ‘padrão grave’), é o verso de onze sílabas, cuja décima primeira sílaba vem imediatamente depois da última tônica do verso. No caso mais típico, portanto,

é o que se conta, apenas trinta e seis noites!¹⁰ Tamanha façanha, garantida pela alta qualidade das suas traduções, logo chamou a atenção e, por assim dizer, serviu de bilhete de ingresso no cenário literário da época.

Um dos primeiros intelectuais a dedicar atenção àquela adolescente prodígio foi o professor, tradutor e anglista Carlo Izzo (1901-1979), que foi o seu primeiro grande incentivador e mentor intelectual. Conforme o que é possível deduzir do relato da própria

a última palavra do verso é normalmente uma paroxítona (também chamada de ‘grave’; daí a razão da expressão ‘padrão grave’). Na chamada ‘contagem francesa’ ou de ‘padrão agudo’ (‘agudo’ é outro modo de denominar as palavras oxítonas, típicas do francês), teríamos, ao invés, um ‘decassílabo’ (não é contada a sílaba ou sílabas seguintes à última tônica, obrigatoriamente a décima do verso). No universo românico, o espanhol e o italiano seguem a contagem de padrão grave, ao passo que o provençal, o francês e o português seguem a de padrão agudo. No caso da tradição métrica luso-brasileira houve oscilações no emprego de uma ou outra contagem, mas a de padrão agudo é modernamente a mais seguida. Salvo indicação em contrário, usarei sempre a contagem espanhola, que, por comodidade e para evitar confusões, doravante passo a chamar de ‘contagem italiana’. Cf. CHOCIAJ, Rogério. **Teoria do verso**. São Paulo: McGraw-Hill do Brasil, 1974, p. 11-12.

¹⁰ Cf. “Biografie”, in: PEZZELLA, 2001, p. 65; cf. também SORRENTINO, Luígia. “Giovanna Bemporad, poeta controcorrente”. Disponível em: <<http://poesia.blog.rainews.it/2013/01/16/giovanna-bemporad-poetacontrocorrente>>. Acesso em: 20 janeiro 2014. Lamentavelmente muito do que se diz a respeito da vida de Giovanna Bemporad não tem algum tipo de comprovação documental. É o caso da informação sobre o tempo de elaboração das traduções de episódios da **Eneida** (na edição de Pezzella citada, fala-se em trinta e seis noites; Sorrentino fala de vinte e seis). Mas este não é o único exemplo, como já vimos, de divergência. Em grande parte, o que se lê são fragmentos de informação biográfica extraídos de relatos ou testemunhos de amigos ou conhecidos, eventualmente publicados em prefácios ou apresentações de livros, em jornais ou revistas, impressos ou eletrônicos, até mesmo em blogues da *internet* ou outros tipos de publicação. Não só, mas especialmente no caso da *internet* e de certo tipo de material de divulgação que se veicula por este meio, tais fragmentos passaram a ser repetidos à exaustão e, o que é pior, de modo geral completamente descontextualizados, sem o recurso a algum critério ou preocupação com a verdade dos fatos ou a validade das versões, e sem a citação de fontes precisas ou conhecidas. Este material multiforme e muitas vezes de qualidade duvidosa, em que há, inclusive, imprecisões, confusões e contradições, se, de um lado, acentua o caráter mais ou menos lendário de certos episódios ou acontecimentos, por outro, contribui pouco para estabelecer um perfil biográfico mais preciso e condigno da autora.

Bemporad, Izzo, que, neste mesmo período, atuava como professor de grego e latim, teria conhecido a garota na época em que ela estudava no prestigioso Liceu Ginásio Luigi Galvani, e, em contato com a família Bemporad, logo ficou sabendo das suas extravagâncias e aspirações literárias.¹¹ Um pouco mais tarde, Izzo passará a atuar como professor da Universidade de Veneza, mas a relação intelectual entre os dois se manterá viva através de uma intensa troca de cartas.¹² Na verdade, Izzo adotou a jovem Giovanna praticamente como sua filha (tinha dois filhos mais ou menos da idade dela) e, durante os anos da guerra, a convidava a passar longos períodos na sua casa em Veneza. E foi por intermédio dele que a jovem pôde também conhecer outros intelectuais importantes à época, entre os quais Leone Traverso (1910-1968), Vincenzo Errante (1890-1951) e Mario Praz (1896-1982), que passaram também a ser seus admiradores e incentivadores.¹³

Com o auxílio do tradutor, classicista e germanista Leone Traverso, Giovanna Bemporad pôde ver publicado o seu primeiro livro de traduções, uma **Antologia dell'epica** [Antologia da épica]. Em princípio, a publicação ficaria a cargo do editor Enrico Bemporad, de Florença (apesar da homonímia, não era parente de Giovanna, mas também de origem judaica como ela). Entretanto, devido às leis raciais impostas pelo regime fascista em vigor naqueles anos, a **Antologia** só pode vir à luz mais tarde sob o selo do editor Guido Mauro, de Catanzaro, e, pelas mesmas razões, a autora das traduções foi obrigada a se valer pela primeira vez de um pseudônimo: Giovanna Bembo. Esta edição, hoje completamente fora de circulação, se constituía de uma

¹¹ PEZZELLA, 2011, p. 16. Esta informação mereceria verificação, pois não consta, nas biografias de Izzo consultadas, o período exato e a escola ou escolas em que tenha atuado como professor de grego e latim. Cf., por exemplo, uma fonte confiável: **Treccani.it**: l'enciclopedia italiana. Disponível em: <[http://www.treccani.it/enciclopedia/carlo-izzo_\(Dizionario-Biografico\)>](http://www.treccani.it/enciclopedia/carlo-izzo_(Dizionario-Biografico)>). Acesso em: 29 janeiro 2014. É preciso advertir o leitor de que, para fazer um levantamento biobibliográfico realmente confiável, o grau de fidedignidade das informações relatadas pela própria Bemporad na entrevista concedida a Pezzella também mereceria cuidado, uma vez que na ocasião a autora já contava com oitenta anos de idade e, apesar da memória formidável, pode ter eventualmente se confundido ou se equivocado nos detalhes.

¹² Desse relacionamento intelectual rico, estimulante e fundamental para a formação de Giovanna Bemporad, há registro disponível hoje no epistolário recentemente publicado pela Archivio Dedalus: IZZO, Carlo. **Lettere a Giovanna Bemporad: 1940-1943**. Milano: Archivio Dedalus, 2013.

¹³ PEZZELLA, 2011, p. 17-18.

seleção de episódios da **Iliada** e da **Odisseia** de Homero, traduzidos diretamente do grego, e de excertos da sua tradução da **Eneida**.¹⁴

Em seguida a essa primeira publicação, sob a indicação de Vincenzo Errante, que foi também, entre outras coisas, um importante tradutor do alemão, a Bemporad obteve o seu primeiro contrato com o editor Aldo Garzanti. O contrato versava sobre traduções de Byron (de quem ela traduziu cerca de oito mil versos, dentre os de **Childe Harold's Pilgrimage**, de **Caine**, de **Manfred**, excertos de **Don Juan** e outros poemas esparsos), mas que nunca chegaram a ser publicadas por causa das vicissitudes por que o editor passou durante a guerra (entre outras, as dificuldades econômicas daqueles anos; o fato de a sede da editora ter sofrido sérios danos por ocasião dos bombardeios ocorridos em Milão em agosto de 1943; a acusação de antifascismo imputada a Garzanti pelo regime fascista).¹⁵

Mesmo não tendo sido publicadas por Garzanti, algum tempo depois da guerra (mas antes de 1948), parte das traduções de Byron aparecerá em outra antologia, desta vez de escritores ingleses e americanos, organizada por Carlo Izzo para a editora Principato, de Milão. E isto, é o que conta a Bemporad, certamente não por causa da relação de amizade que mantinham, mas justamente porque Izzo, anglista que era, foi obrigado a reconhecer a alta qualidade das traduções da amiga, superiores às de outros tradutores e até mesmo às que ele mesmo tinha feito.¹⁶

¹⁴ PEZZELLA, 2011, p. 18, 22 e 65. A referência da antologia, de difícil recuperação, parece ser: VOLPICELLI, Luigi. **Antologia epica per la scuola media**. Catanzaro: Guido Mauro, ?. Pelo que é possível inferir, esta antologia parece estar na base daquela que será publicada muitos anos mais tarde sob os cuidados do classicista Lorenzo Braccisi: BRACCESI, Lorenzo (a cura di). **Gli eroi: antologia dell'epica per la scuola media**. Con le nuovissime traduzioni dai poemi classici di Giovanna Bemporad. Bologna: Edizioni scolastiche Patron, 1965. Esta última referência está incluída na “Nota bio-bibliografica”, in: BEMPORAD, 2011, p. 117-120.

¹⁵ PEZZELLA, 2011, p. 18; cf. também o verbete “Aldo Garzanti”, in: **Treccani.it: l'enciclopedia italiana**. Disponível em: <[¹⁶ A informação é de Giovanna Bemporad \(cf. PEZZELLA, 2011, p. 18-19\). Não consegui, contudo, obter a referência de tal publicação. A dar crédito aos relatos da própria autora e também às menções que Carlo Izzo faz ao longo das suas cartas, haveria muito mais autores e obras \(ou parte ou excertos escolhidos delas\) que, ao que parece, Giovanna Bemporad teria traduzido também: Platão](http://www.treccani.it/enciclopedia/aldo-garzanti_(Dizionario-Biografico)/>. Acesso em: 29 janeiro 2014.</p>
</div>
<div data-bbox=)

Naqueles primeiros anos de vida literária, dentre as relações intelectuais, com editores, professores, críticos e poetas, além daquela com Izzo, uma que certamente merece destaque pela força das mútuas influências foi a amizade com Pasolini, que a Bemporad conheceu quando ainda frequentava o Liceu Galvani e ele era aluno da Faculdade de Letras da Universidade de Bolonha (Pasolini também tinha sido aluno do mesmo liceu). Mais ou menos naquela época, nasceram, a pedido do amigo, as primeiras colaborações da Bemporad como tradutora (com as primeiras versões de poemas de Safo, Goethe e Hoelderlin) para a revista **II Setaccio**, de que ele foi vice-conselheiro e colaborador ativo.¹⁷

Esta amizade e sodalício intelectual e literário marcantes vão se intensificar ainda mais no período de Casarsa, pequena cidade da região do Friul onde Pasolini tinha ido morar com a família. Ali Pasolini fundou uma pequena escola que tinha o intuito de atender às crianças impedidas de ir estudar nas cidades friulanas como Udine ou Pordenone, em vista do risco de bombardeios que as estradas e ferrovias ofereciam durante a guerra. Para manter a escola em funcionamento, Pasolini chamou uma série de amigos de Bolonha, dentre os quais Giovanna Bemporad, que ficou encarregada de ensinar grego e latim.¹⁸

(?!); **Antígona e Édipo em Colono**, de Sófocles; **Medeia**, de Eurípedes; **Bucólicas e Geórgicas**, de Virgílio; Villon; **Macbeth**, de Shakespeare; **Faust**, de Goethe; Schiller; Grillparzer. Cf. IZZO, 2011.

¹⁷ A revista **II Setaccio**, que teve apenas seis números publicados, foi uma iniciativa editorial da assim chamada *GIL (Gioventù italiana del littorio)* da Universidade de Bolonha. As *GIL* eram organizações estudantis de caráter recreativo e doutrinário, instituídas nas universidades italianas com o objetivo de formação e adesão ideológica dos jovens aos princípios defendidos pelo regime fascista. Foi a partir dessa experiência editorial e também com o contato e o estímulo de Giovanna Bemporad, chamada a colaborar para a revista pelo amigo, que Pasolini passará a compreender a natureza regressiva do fascismo e começará a elaborar princípios de ação e crítica cultural que o distanciará definitivamente daquela ideologia política e de suas bases culturais e filosóficas. Nas suas contribuições à revista, por causa das leis raciais instituídas pelo regime fascista, a Bemporad manteve a sua identidade preservada assinando com o pseudônimo de “Giovanna Bembo”, o que, como já foi assinalado, já havia acontecido por ocasião da publicação da **Antologia dell’epica** pelo editor Guido Mauro. Cf. SICILIANO, 1978, p. 68; cf. também o verbete “GIL”, in: **Treccani.it**: l’enciclopedia italiana. Disponível em: <[¹⁸ PEZZELLA, 2011, p. 22; SICILIANO, 1978, p. 88-92.](http://www.treccani.it/enciclopedia/gil_(Dizionario-di-Storia)/>. Acesso: 5 fevereiro 2014.</p>
</div>
<div data-bbox=)

A experiência da escola de Casarsa foi relativamente curta: alguns meses depois de aberta, a escola será fechada por ter sido considerada ilegal pelas autoridades públicas oficiais (antes do início de 1944).¹⁹ Encerrado compulsoriamente este período, Giovanna Bemporad retomou a sua vida errante e, até pelo menos o ano de 1948, pouco é possível saber dos seus movimentos, a não ser que manteve uma intensa atividade de tradução e escrita que resultará na publicação do seu livro de traduções e poemas intitulado **Esercizi** [Exercícios].²⁰ Conforme o relato da autora, foi o seu amigo Paolo Budini, então professor de francês da Universidade de Veneza, que a ajudou a organizar o livro (chegando a atribuir, inclusive, título a vários poemas) e recomendou a dois jovens universitários amigos seus, Urbani e Pettenello, que o publicassem.²¹

A primeira edição de **Exercícios** (1948) se dividia em duas grandes partes: a primeira parte levava o título de *Poesie* [Poemas], por sua vez dividida em cinco seções, e continha um total de vinte e seis textos autógrafos;²² e a segunda, intitulada *Traduzioni* [Traduções], apresentava um total de trinta e seis textos traduzidos de línguas como o sânscrito (o **Atharvaveda**), o grego (Homero e Safo), o francês (Baudelaire, Verlaine, Rimbaud, Mallarmé e Valéry) e o alemão (Hoelderlin, George e Rilke).²³ Na primeira parte, havia uma informação preciosa: todos os poemas levavam o ano em que foram escritos (entre 1943 e 47); já a segunda não apresentava tal informação, mas é possível supor que as traduções também tenham sido produzidas possivelmente antes de 1943 (Homero, por exemplo) a até no máximo o ano de 1947 ou 48. Apesar das modificações por que passará ao longo

¹⁹ SICILIANO, 1978, p. 92.

²⁰ BEMPORAD, Giovanna. **Esercizi**: poesie e traduzioni. Venezia: Urbani e Pettenello, 1948.

²¹ PEZZELLA, 2011, p. 37-38.

²² A primeira parte era composta de 26 textos autógrafos, distribuídos em 5 seções da seguinte maneira: *Introduzione* [Introdução] – 1 poema; *Diari* [Diários] – 5 poemas; *Disegni* [Desenhos] – 7 poemas; *Esercizi* [Exercícios] – 6 poemas; *Dediche* [Dedicatórias] – 7 poemas.

²³ A segunda parte era composta das seguintes 39 traduções: **Atharvaveda** (clássico hinduísta) – 4 excertos; **Odisseia** – 3 episódios; Safo – 6 poemas; Baudelaire – 7 poemas; Verlaine – 2 poemas; Rimbaud – 3 poemas; Mallarmé – 3 poemas; Valéry – 3 poemas; Hoelderlin – 3 poemas; George – 2 poemas; Rilke – 3 poemas.

de mais de sessenta anos, não levando as traduções em consideração, **Exercícios** permanecerá como o único livro de poemas da autora.

No mesmo ano de publicação de **Exercícios** por Urbani e Pettenello, Pasolini publicou um resenha sobre ele no jornal **Il Mattino del Popolo**, artigo que será, na época, a primeira e única apreciação crítica – e, acrescente-se, de uma perspicácia notável – a respeito da atividade de poeta e tradutora da Bemporad, ainda que ele tenha feito questão de declarar que escrevia mais como amigo do que como crítico.²⁴

Em 1952, quatro anos depois da publicação de **Exercícios**, Giovanna Bemporad publicou dois livros pela editora Morcelliana, de Brescia: o primeiro foi a **Trilogia della passione** [Trilogia da paixão], de Goethe, acompanhado por **L'ultimo amore di Goethe** [O último amor de Goethe] e **L'elegia di Marienbad** [A elegia de Marienbad], dois escritos de Charles Du Bos sobre o escritor alemão; e o segundo livro, os **Inni alla notte** [Hinos à noite], de Novalis. Ambas as publicações faziam parte da Coleção *Fuochi*, dirigida pelo padre católico Dom Giuseppe De Luca (1898-1962).²⁵ E, outros quatro anos mais tarde, em 1956, saiu pelo selo do editor Attilio Vallecchi mais uma tradução do alemão, edição sob os cuidados de Leone Traverso: a **Elettra** [Eletra] de Hugo von Hofmannsthal.²⁶

O início da década de 1950 foi o período também em que Giovanna Bemporad estreitou amizade com o poeta e tradutor Camillo Sbarbaro (1888-1967), numa convivência longa, frequente e de grande estima recíproca, amizade que durará até a morte do poeta lígure. Esta amizade ficou registrada por meio de uma frequente troca de cartas, mais ou menos ao modo do que já havia acontecido com Carlo Izzo. A

²⁴ PASOLINI, Pier Paolo. Poesia della Bemporad. **Il Mattino del Popolo**, 12 setembro 1948, *apud* BEMPORAD, 2010, p. 197-201.

²⁵ Giuseppe De Luca foi, em âmbito católico, um eminente e articulado erudito, filólogo, editor e professor, e que ao longo da vida manteve relações com intelectuais e escritores de renome, entre italianos e europeus, católicos ou não. De Luca e Giovanna Bemporad se tornarão amigos, ao ponto de ser convidado por ela para celebrar o seu casamento em 1957. Cf. o verbete “DE LUCA, Giuseppe”, *in*: **Dizionario biografico degli italiani**. Volume 38, 1990. Disponível em: <[http://www.treccani.it/enciclopedia/giuseppe-de-luca_\(Dizionario-Biografico\)/>](http://www.treccani.it/enciclopedia/giuseppe-de-luca_(Dizionario-Biografico)/>). Acesso: 11 fevereiro 2014; cf. também: PEZZELLA, 2011, p. 35.

²⁶ TRAVERSO, Leone (a cura di). **Opere di Hugo von Hofmannsthal**. Firenze: Attilio Vallecchi, 1956.

diferença é que, nesta nova fase, a Bemporad já era uma tradutora respeitada e com trânsito livre no meio literário e editorial italiano, trânsito incentivado e auxiliado também por Sbarbaro. Também como Izzo, ele nunca deixou de apreciar e dar o seu parecer e apoio de tradutor experimentado que também era às traduções que a amiga ia fazendo; e ela, por sua vez, também foi uma leitora privilegiada e atenta da obra poética do amigo. Não sem razão, Giovanna Bemporad, no texto *Appunti e ricordi* [Anotações e recordações], que serve de prefácio ao volume que reúne as cartas que Sbarbaro lhe endereçou durante os doze anos de amizade, se refere a ele como um *amico e maestro* “tanto caro e venerato” (*direbbe Omero*).²⁷

Mas, em outro sentido, os anos de 1950 parecem ter sido mesmo decisivos para a futura atividade de escritora de Giovanna Bemporad. Não há documento que indique com precisão, mas é possível supor que tenha sido mais ou menos lá pela metade da década que a autora, talvez num momento de profunda autorreflexão literária, desistiu da aspiração, nutrida desde a primeira adolescência, de ser, ela mesma, poeta, e não apenas tradutora de poetas. O certo é que, logo depois da publicação de **Exercícios** em 1948, a sua produção autógrafa já tinha passado a ser rara ou muito esporádica, o que as poucas reedições futuras do seu único livro de poesia são capazes de demonstrar facilmente.

Tal desistência parece bastante compreensível: essa época via renascer o que se costuma chamar na Itália de *poesia civile*. A nova ‘poesia civil’ da geração dos anos de 1950 se contrapunha ao que tinham sido os parâmetros do hermetismo e da ‘poesia pura’ da geração anterior, calcados fortemente na expressão da subjetividade e de um refinado estetismo. A nova poesia se caracterizava pelo abandono das formas métricas e gêneros poéticos tradicionais, e pela escolha explícita e afirmativa de temas civis, isto é, de temas sociais e políticos, que, embora pudessem ser expressos através de uma sensibilidade artística particular e de um estilo individual, buscavam uma ressonância coletiva mais ampla, ao modo de uma proposição e um estímulo à reflexão que permitisse alargar a consciência do indivíduo, tanto a do próprio poeta quanto a do seu leitor, a respeito da realidade à sua volta. E será justamente Pasolini – abandonando o delicado lirismo e idealismo linguístico e antropológico que marcaram a poesia que escreveu em

²⁷ Tradução minha: “amigo e mestre ‘tão querido e venerado’ (diria Homero)”. Cf. SERVA, 2004, p. 9.

língua friulana nos tempos de Casarsa²⁸ – a ocupar uma posição central na difusão desta nova poesia, tornando-se o seu representante intelectual e culturalmente mais bem aparelhado.²⁹ Como creio ficará evidente no próximo capítulo, mesmo uma leitura superficial dos poemas autógrafos de **Exercícios** é suficiente para mostrar de que não havia nada de mais distante de Giovanna Bemporad, da sua sensibilidade, da sua cultura literária e da sua prática poética, que qualquer tipo de poesia civil.

A propósito de menor ou maior preocupação com questões civis, é interessante observar o quanto os dois amigos, o jovem Pasolini e a jovem Bemporad – que se admiravam mutuamente, que nutriam e partilhavam o mesmo amor profundo pela poesia e pela tradição da poesia – puderam tomar rumos tão diferentes: ele, de uma inteligência crítica sempre em erupção, artista e poeta do presente, mas sempre fervorosamente utópico, ocupará de vez o seu lugar de provocador e polemista nato; ela, a jovem que traduzia prodigiosamente de tantas línguas, europeia cosmopolita e de grande cultura, se refugiará para sempre nas origens da própria literatura ocidental e de lá nunca mais dará mostras de querer sair.

É o que a bibliografia de traduções de Giovanna Bemporad também ajuda a confirmar. A partir de 1956, a sua atividade de tradutora também sofrerá uma guinada: não serão vistas mais traduções de novos autores, mas apenas reedições e refações de traduções de autores já publicados.³⁰ A esta altura, a Bemporad, apesar da juventude e de continuar a ser estimada como a tradutora brilhante de sempre, parece que já tinha decidido dedicar a sua vida tão somente ao aperfeiçoamento das traduções que vinha fazendo desde a adolescência, a dos clássicos que tanto amava, especialmente Homero, com a **Odisseia** em primeiríssimo lugar.³¹

Mesmo esta decisão, contudo, sofreu um abalo. Em 1957, Giovanna Bemporad casou-se com o então jovem político Giulio Cesare

²⁸ Hoje toda a produção poética em friulano de Pasolini se encontra reunida na preciosa edição crítica: PASOLINI, Pier Paolo. **La meglio gioventù**. A cura di Antonia Arveda. Roma: Salerno editrice, 1998.

²⁹ MORAVIA, Alberto. “L’ideologia di Pasolini”, *in*: PASOLINI, Pier Paolo. **Ragazzi di vita**. Milano: Garzanti, 1976.

³⁰ A única, inesperada e tardia exceção é a tradução dos **Cânticos dos cânticos** (2006), de que falarei mais adiante.

³¹ PEZZELLA, 2011, p. 22; 38-42.

Orlando (1926),³² casamento que teve como testemunha o amigo poeta Giuseppe Ungaretti (1888-1970) e como celebrante o também amigo Dom Giuseppe De Luca.³³ É com uma ponta de ressentimento que a Bemporad, no documentário de Pezzella, fala deste período. Segundo o que relata, ela teve, como esposa, de dedicar demasiado tempo e energia à consolidação da carreira política do marido, especialmente nos primeiros anos, quando ele ainda necessitava estabelecer relações com outros políticos e com autoridades governamentais importantes. Assim, durante um bom número de anos, os empenhos domésticos praticamente não lhe permitiram cuidar da sua própria atividade de tradutora, nem de continuar a manter contatos mais frequentes com outros escritores, tradutores e editores.³⁴

Foi somente por ocasião da filmagem de uma série televisiva baseada na **Odisseia** (1968), dirigida pelo diretor e produtor de cinema Franco Rossi (1919-2000) e produzida pela Radiotelevisione Italiana (RAI) – para o quê a Bemporad foi convidada a participar com traduções do texto grego –, que conseguiu retomar o trabalho que já havia anos tinha ficado interrompido. Ainda que a sua tradução não tenha sido utilizada na prática,³⁵ foi depois reaproveitada e publicada numa edição da Edizioni Radio Italiana (ERI), a editora da RAI, no mesmo ano de 1968 e com uma segunda edição em 1970.³⁶

Trinta e dois anos depois da primeira edição de Urbani e Pettenello (1948), uma segunda edição de **Exercícios** foi publicada pelo editor Garzanti (1980).³⁷ Nesta nova edição, como acontecerá com todas

³² Giulio Cesare Orlando, nascido em Martina Franca (província de Taranto, na região da Apúlia), em 22 de maio de 1926, foi um membro do partido da Democracia Cristã e atuou como senador da república em várias legislaturas; foi também ministro dos Correios e das Telecomunicações de 1974 a 1976, no governo de Aldo Moro.

³³ PEZZELLA, 2011, p. 35.

³⁴ PEZZELLA, 2011, p. 38.

³⁵ PEZZELLA, 2011, p. 38-39.

³⁶ Omero. **Odissea**. Versione di Giovanna Bemporad, prefazione di Giovanni Battista Pighi, sceneggiatura e dialoghi di Giampiero Bona, Vittorio Bonicelli, Fabio Carpi, Luciano Codignola, Mario Prosperi, Renzo Rosso per la coproduzione televisiva RAI, Ortf, Bavaria e Dino De Laurentis. Torino: ERI, 1968. E também: Omero. **Odissea**. Versione di Giovanna Bemporad; prefazione di Umberto Albini. Torino: ERI, 1970.

³⁷ BEMPORAD, Giovanna. **Esercizi**: poesie e traduzioni. Milano: Garzanti, 1980.

as outras futuras, a Bemporad realizou a sua costumeira operação de revisão minuciosa, com a proposição de modificações, às vezes no léxico, às vezes na sintaxe dos versos, mais raramente no conjunto maior de um dado texto. Mas não se tratou apenas de uma revisão. Na verdade, a autora procedeu a uma verdadeira remodelação do livro: modificou a ordem e a quantidade de textos nas duas partes, com o acréscimo, inclusive, de novos poemas autógrafos (vinte e sete poemas novos que, somados aos antigos, dobravam o número da primeira edição) e de novas traduções (acréscimo de quatro episódios da **Eneida** e a eliminação de dois poemas de Safo).³⁸ Pode-se dizer que praticamente se tratava de um livro novo.

Com a edição Garzanti (1980) de **Exercícios** foi como se Giovanna Bemporad tivesse recuperado a sua cidadania na vida literária italiana, depois de tanto tempo em silêncio, silêncio quebrado vez ou outra apenas pela sua reputação de tradutora consumada. Motivados pela publicação, uma série de artigos de críticos ou escritores importantes saíram na imprensa, em datas e lugares diferentes, comemorando e comentando a nova edição: textos, por exemplo, de Giacinto Spagnoletti (1920-2003), que escreveu o texto da orelha do livro da edição Garzanti (1980); de Andrea Zanzotto (1921-2011), que realizou uma entrevista, transmitida pela rádio, com a autora (1980); de Elio Pagliarani (1927-2012), que escreveu um artigo para o jornal **Paese Sera** (1981); de Luciano Anceschi (1911-1995), que lhe endereçou uma carta pessoal (1981); e de Massimo Raffaeli (1957), que escreveu um artigo para **II**

³⁸ Como vimos, a primeira edição de **Exercícios** (1948) se constituía de 65 textos, entre poemas autógrafos (26, distribuídos em 5 seções) e traduções (39). A segunda edição (1980), por sua vez, se constituía de 94 textos. A primeira parte apresentava um total de 53 poemas autógrafos (vinte e sete a mais em comparação com a edição Urbani e Pettenello (1948)) distribuídos em 7 seções, do modo seguinte: *Preludio* [Prelúdio] (antes denominada de *Introduzione* [Introdução]) – 1 poema; *Diari* [Diários] – 19 poemas; *Aforismi* [Aforismos] (seção inexistente na primeira edição) – 5 poemas; *Disegni* [Desenhos] – 6 poemas; *Esercizi* [Exercícios] – 6 poemas; *Dediche* [Dedicatórias] – 6 poemas; *Altri esercizi* [Mais exercícios] (seção também inexistente na primeira edição) – 10 poemas. A segunda parte é composta de 41 traduções, dois a mais em comparação com a primeira edição Urbani e Pettenello (1948): **Atharvaveda** – 4 excertos; **Odisseia** – 3 episódios; Safo – 4 poemas (dois foram eliminados); **Eneida** – 4 episódios (inexistentes na primeira edição); Baudelaire – 7 poemas; Verlaine – 2 poemas; Rimbaud – 3 poemas; Mallarmé – 3 poemas; Valéry – 3 poemas; Hoelderlin – 3 poemas; George – 2 poemas; Rilke – 3 poemas.

manifesto (s.d.) e outro para a revista **Lengua** (1984).³⁹ Como reconhecimento público dos seus méritos literários, o livro recebeu três prêmios importantes: o Prêmio Vallombrosa, o Stresa e o Elea.⁴⁰

Um ano depois (1981) da segunda edição de **Exercícios**, Giovanna Bemporad publicou um autor já traduzido anteriormente, Hofmannsthal, com a sua **Elettra** [Eletra]. A tradução totalmente revista e atualizada pela autora,⁴¹ se comparada com a edição da Morcelliana de vinte e cinco anos antes (1956), saiu também sob o selo do editor Garzanti.⁴² Em 1983 foi a vez de uma nova edição da **Enéida**, revista e aumentada em relação às publicações das traduções anteriores de excertos do poema épico, pelo editor Rusconi.⁴³ E trinta e quatro anos depois (1986) da edição da Morcelliana (1952), foram republicados os já conhecidos **Inni alla notte** [Hinos à noite], de Novalis, agora acompanhados também da tradução dos **Canti spirituali** [Cantos espirituais], que não tinham aparecido na edição anterior.⁴⁴

Em 1990, através da editora Le Lettere, de Florença, saiu uma nova reunião de cantos e fragmentos da **Odisseia**, sempre em hendecassílabos. Como de costume, a tradução foi revisada e largamente reformulada por Giovanna Bemporad.⁴⁵ Esta nova versão, reeditada em 1992 e reimpressa em 2005 – fruto de quase cinquenta anos de estudo, trabalho e esforço contínuo, minucioso e inexausto sobre cada verso e

³⁹ Com exceção da entrevista de Zanzotto, tais artigos e textos dispersos foram reunidos na edição Archivio Dedalus (2010) de **Exercícios**, na seção *Testimonianze* [Testemunhos], in: BEMPORAD, 2010, p. 195-227; cf. também: “Bibliografia fondamentale”, in: BEMPORAD, 2011, p. 120.

⁴⁰ Estes prêmios são citados em vários textos que consultei na *internet*. Não consegui, entretanto, verificar a autenticidade da informação, nem o ano exato em que teriam sido concedidos. Repito a informação apenas por julgá-la relevante. Cf., por exemplo, o verbete “Giovanna Bemporad” da **Wikipédia**, na sua versão italiana, fonte pouco confiável. Disponível em: <http://it.wikipedia.org/wiki/Giovanna_Bemporad>. Acesso: 20 fevereiro 2014.

⁴¹ PEZZELLA, 2011, p. 21-22.

⁴² HOFMANNSTHAL, Hugo von. **Elettra**. Introduzione di Gabriella Benci; traduzione di Giovanna Bemporad. Milano: Garzanti: 1981.

⁴³ BEMPORAD, Giovanna. **Dall'Enéide**. Introduzione di Luca Canali. Milano: Rusconi, 1983.

⁴⁴ NOVALIS. **Inni alla notte. Canti spirituali**. Introduzione di Ferruccio Masini; traduzione di Giovanna Bemporad. Milano: Garzanti, 1986.

⁴⁵ Omero. **Odissea**: canti e frammenti. Versione poetica di Giovanna Bemporad. Introduzione di Maurizio Perugi. Firenze: Le Lettere, 2005.

cada canto do poema homérico –, embora incompleta, foi considerada por alguns a versão “definitiva” e de certa maneira revolucionária no âmbito das traduções homéricas italianas.⁴⁶ Em 1993, a tradução foi agraciada com o Prêmio Nacional para a Tradução Literária, instituído pelo Ministério para os Bens e as Atividades Culturais italiano.⁴⁷

No ano 2000, Giovanna Bemporad, tradutora incansável (já contava com setenta e dois anos de idade), lançou mais uma versão da **Eneida**,⁴⁸ como sempre revista e reformulada na filigrana do texto, na sintaxe, nos arranjos lexicais, na cadência do hendecassílabo (a sua marca registrada), na busca do sempre almejado ajuste perfeito entre som e sentido, provavelmente, no seu ideal de perfeição e rigor, nunca plenamente conseguido, mas, nem por isso, abandonado, numa demonstração de que, para ela, a tradução era um trabalho de aperfeiçoamento infinito.

E em 2006, uma surpreendente novidade: a publicação da tradução dos **Cantici dei cantici** [Cântico dos cânticos], pela editora Morcelliana,⁴⁹ traduzidos diretamente do hebraico (lembrar que já na adolescência a Bemporad tinha se aventurado com o sânscrito do **Atharvaveda**). Surpresa também pela presença de metros menores do que o tão amado hendecassílabo, com uma liberdade e expressividade de tom e de arranjos estróficos que ainda não tínhamos visto. E surpresa também pela proposição de um texto advindo não da antiguidade grega ou romana, mas da tradição religiosa do judaísmo, embora, o que é bem evidente, a opção não tenha sido por uma interpretação (via tradução) alegórica ou transcendental. Ao contrário, os **Cânticos** da Bemporad cantam o mais puro e terreno amor humano.⁵⁰

A pergunta é tentadora: com os **Cânticos dos cânticos** estaria Giovanna Bemporad ensaiando um movimento de volta às origens? Creio que sim. Como o leitor poderá ver nos capítulos seguintes, em

⁴⁶ PERUGI, Maurizio. “Introduzione”, in: Omero, 2005, p. VII-XX. Cf. também: CIROLLA, Andrea. “Giovanna Bemporad”, in: **Nuovi argomenti**. Disponível em: <<http://www.nuoviargomenti.net/poesie/giovanna-bemporad/>>. Acesso em: 20 fevereiro 2014.

⁴⁷ Cf. “Biografie”, in: PEZZELLA, 2001, p. 66.

⁴⁸ BEMPORAD, Giovanna. **Dall’Eneide**. Introduzione di Luca Canali. Roma: Edizioni FORCOM, 2000.

⁴⁹ **Cantico dei Cantici**. Traduzione di Giovanna Bemporad; introduzione di Daniele Garrone. Brescia: Morcelliana, 2006.

⁵⁰ A esse respeito vale a pena ler a excelente introdução de Daniele Garrone, especialista no Antigo Testamento, que prefacia a tradução.

Exercícios não há uma só menção, explícita ou sutil que seja, a qualquer elemento que lembre as suas origens familiares ou religiosas. Mas, como se verá também, há, sim, uma vertente erótica na sua poesia, ainda que secundária. Não penso que a escolha de um texto antigo que trata abertamente do amor e do erotismo seja um puro acaso, porque tais elementos já estavam, ainda que de forma discreta, presentes na produção da Bemporad. É como se, na velhice, a poeta quisesse reunir alguns fios dispersos num mesmo novelo, para, num novo exercício de poesia, afirmar a vida em toda a sua força; para, enfim, voltando-se para as próprias origens, afirmar-se.

A trajetória literária de Giovanna Bemporad teria terminado aqui não fosse o interesse e o esforço de uma editora que tem se dedicado bravamente a recuperar a memória de autores e de textos do Novecentos italiano, esquecidos ou à margem das tendências mais proeminentes da vida literária das últimas décadas, a Archivio Dedalus, de Milão. Foi por proposta desta editora que Giovanna Bemporad pôde mais uma vez publicar uma nova edição de **Exercícios**, desta vez sem a presença das traduções, mas tão só dos poemas autógrafos. O livro passou a se chamar, então, **Esercizi vecchi e nuovi** [Exercícios antigos e novos] (2010).⁵¹

Como já tinha acontecido, mais uma vez o livro cresceu – com o acréscimo de vinte e quatro textos novos – e agora, sem a presença das traduções, tomou a forma de um livro novo.⁵² Creio que um dos méritos da edição Archivio Dedalus (2010) foi o de retirar Giovanna Bemporad do ostracismo e de lembrar ao público leitor de poesia de que ela não foi

⁵¹ Realmente, no caso de Giovanna Bemporad, o esforço e interesse por parte da editora de registro e preservação da sua memória literária é digno de nota. Basta ver a sequência de publicações: em 2010, a nova edição de **Exercícios**; em 2011, a entrevista de Pezzella; e em 2013, a publicação das cartas de Carlo Izzo à autora. Cf. BEMPORAD, 2010; cf. PEZZELLA, 2011; e cf. IZZO, 2013.

⁵² Como vimos, a primeira edição de **Exercícios** (1948) se constituía de 65 textos, entre poemas autógrafos (26, distribuídos em 5 seções) e traduções (39). A segunda (1980), por sua vez, se constituía de 94 textos, entre poemas autógrafos (53, distribuídos em 7 seções) e traduções (41). Na edição Archivio Dedalus (2010), excluídas todas as traduções, temos o número total de 80 poemas autógrafos, com a seguinte distribuição: *Preludio* [Prelúdio] – 1 poema; *Diari* [Diários] – 19 poemas; *Aforismi* [Aforismos] – 14 poemas; *Disegni* [Desenhos] – 9 poemas; *Esercizi* [Exercícios] – 9 poemas; *Saffiche* [Sáficas] – 3 poemas; *Dedicche* [Dedicatórias] – 7 poemas; *Altri esercizi* [Mais exercícios] – 10 poemas; *Poesie degli anni tardi* [Poemas dos anos tardios] – 7 poemas; *Epilogo* [Epilogo] – 1 poema.

e não era apenas uma grande tradutora, mas também uma poeta que, se não pôde ocupar um plano de grande relevo na produção poética do pós-guerra, era dona de uma dicção própria e singular. Esta edição conseguiu, enfim, reacender, pelo menos em certa medida, o interesse pela sua obra poética.

Em 2011, apenas um depois da edição da Archivio Dedalus – editora cuja atuação é marcada pela escolha de obras mais especiais e menos divulgadas, em edições bem cuidadas, com uma bonita impressão tipográfica, mas com tiragens pequenas –, saiu mais uma edição de **Exercícios antigos e novos**, desta vez pelo editor Luca Sossella, de Bolonha, edição mais simples e em princípio destinada a um público mais amplo, e que deu mais uma vez a oportunidade à autora de rever a sua produção.⁵³

De fato, o que se pode verificar é que, nas duas últimas edições de **Exercícios** (agora **antigos e novos**), Giovanna Bemporad procedeu ao mesmo tipo de operação a que já tinha submetido a edição Garzanti (1980), na verdade a que submetia também todas as suas traduções: a revisão atenta de cada texto, com a proposta de modificações maiores ou menores. No caso específico de **Exercícios**, procedeu também ao deslocamento de alguns textos para outras seções, a modificação da ordem dos poemas em cada seção, o aumento do número de seções e o acréscimo de uns tantos poemas novos. Esta operação de renovação e inovação interna, apesar da aparente simplicidade, mostra o esforço contínuo de repensamento da própria produção e a tentativa de dar-lhe também uma feição de conjunto, de conferir-lhe um sentido global. A meu ver, isto dá ao livro todo dos **Exercícios** aquele sentido de obra integral, para além dos textos tomados isoladamente e da sua eventual autonomia.

⁵³ BEMPORAD, Giovanna. **Esercizi vecchi e nuovi**. A cura di Valentina Russi. Bologna: Luca Sossella, 2011. Nesta edição, a última, temos o número total de 85 poemas autógrafos (5 a mais em relação à edição anterior), com a seguinte distribuição: *Preludio* [Prelúdio] – 1 poema; *Diari* [Diários] – 19 poemas; *Aforismi* [Aforismos] – 13 poemas (um a menos em comparação com a edição Archivio Dedalus (2010)); *Disegni* [Desenhos] – 12 poemas (três a mais em comparação com a edição 2010); *Esercizi* [Exercícios] – 12 poemas (três a mais em comparação com a edição 2010); *Saffiche* [Sáficas] – 4 poemas (um a mais em comparação com a edição 2010); *Dediche* [Dedicatórias] – 7 poemas; *Altri esercizi* [Mais exercícios] – 10 poemas; *Poesie degli anni tardi* [Poemas dos anos tardios] – 6 poemas (um a mais em comparação com a edição 2010); *Epilogo* [Epílogo] – 1 poema.

Creio que o próximo capítulo, que será dedicado ao comentário de cada seção do livro, deixará claro o quanto este sentido de unidade e integralidade não é um aspecto exterior ou secundário na própria constituição da poesia da Bemporad. Ao contrário, todas as edições de **Exercícios**, tomadas como conjunto, na sua lenta e discreta, mas inquieta e efetiva metamorfose, no seu crescimento e ramificações, é mesmo o livro de uma vida. E, como logo veremos, se atentarmos para a sua temática, o seu forte sentido de reflexão e observação, tal livro pode ser lido, na sua abrangência e espírito de universalidade, e não importa se marcado por uma profunda melancolia, como um livro da vida. Um livro da vida, certamente não só de quem o escreveu, mas, se nos dispusermos a percorrer os seus caminhos e as suas inquietações, também de quem o lê.

Nem apenas havia completado dois anos desde a última edição de **Exercícios** (2011), Giovanna Bemporad veio a falecer, em Roma, em 6 de janeiro de 2013, aos oitenta e quatro anos de idade.

CAPÍTULO 2

EXERCÍCIOS ANTIGOS E NOVOS

Como anunciei no final do capítulo anterior, passo agora a comentar cada seção do livro **Exercícios antigos e novos** de Giovanna Bemporad. A intenção é, por assim dizer, colocar-se na perspectiva da própria autora do livro. Apesar de não ter sido uma poeta exatamente prolífica, o conjunto dos seus poemas autógrafos; a sua distribuição por seções; as diversas variantes e versões a que foram submetidos os textos; a reordenação deles no interior de cada seção; o deslocamento de alguns para outras seções; o acréscimo de poemas às várias seções existentes; e a criação de outras que antes não existiam; tudo isto, creio, é capaz de demonstrar o quanto a própria poeta, a cada novo momento e a cada nova edição, se fazia uma leitora crítica da sua pequena obra, alterando-a e refinando-a, num movimento que, quer me parecer, nada podia ter de aleatório. Ao contrário, penso que ele seja capaz de revelar, para além de uma simples mania de perfeccionismo e idealização do que fosse ou não boa poesia, a configuração de uma poética e a reafirmação de parâmetros estéticos, que nela, Bemporad, já desde o início se mostraram tão precoce e espantosamente maduros. Tivesse sido outra a sua trajetória literária, tivessem sido outras as escolhas que se viu compelida a fazer, a obra poética de Giovanna Bemporad, tomada em conjunto, não apresentasse talvez essa feição que tem de conjunto de miniaturas, de joias poéticas como que guardadas em precioso relicário. Com tudo que esta imagem evoca de fascínio pelo passado e de excitação pela redescoberta de um tesouro escondido.

A partir de agora, então, divido este capítulo em sete partes distintas, em que comento, mais ou menos na ordem em que aparecem, todas as dez seções de **Exercícios**,⁵⁴ ainda que, pelo próprio esforço de compreender as características e os elementos essenciais de cada seção, eu tenha reagrupado algumas e as tenha tratado em conjunto, em eixos temáticos, semânticos e estilísticos comuns.

⁵⁴ A partir de agora, passo a me referir ao livro apenas com o seu primeiro e mais abreviado título, **Esercizi** [Exercícios], que, a rigor foi usado apenas nas edições de 1948 e 1980. Como já sabemos, ao título das duas seguintes (2010 e 2011) foi acrescentada a expressão **vecchi e nuovi** [antigos e novos]. Como aqui será dado um tratamento global às diferentes versões e variantes dos poemas e ao livro como um todo, ao longo de suas quatro edições, o uso abreviado do título me pareceu mais cômodo. Para uma visão completa de todas as variantes dos poemas, seguidas das traduções baseadas na última edição (2011), remeto o leitor ao “Apêndice” ao final desta tese.

2.1 PRELÚDIO. OU O REPOUSO ETERNO

Per mille e mille autunni sia guanciaie
la terra alle mie palpebre socchiuse
non piú gravate da un presagio d'ombra;

non la mia bocca disfiolata, smorta
e agli angoli cadente, già sforzata
da spasimi e sorrisi, sembri assorta

nel sepolcro in preludi di orazioni;
e non sul plinto immortalmente vegli
la mia maschera, chiusa in un cristallo.

É este o poema que abre o livro **Exercícios**, na sua versão definitiva, a da última edição de Luca Sossella (2011). A primeira edição de Urbani e Pettenello (1948) traz a informação do ano de composição: 1946. Ao longo das três edições seguintes, o poema apresentará pequenas variações, mas continuará sendo o único a compor a seção denominada, na primeira, *Introduzione* [Introdução] e, a partir da segunda, a do editor Garzanti (1980), *Preludio* [Prelúdio]. A mudança do nome da seção me parece muito feliz, não tanto pela sinonímia eventual com o primeiro termo utilizado, enfim, o poema anuncia mesmo o livro todo; muito mais porque põe à luz uma marca de que a poesia de Giovanna Bemporad parece nunca ter podido, nem desejado, se livrar.

Se lembrarmos, ‘prelúdio’ é também um termo do vocabulário musical que serve para designar, no campo da música tonal ocidental, a composição de caráter introdutório e sintético que tem a função de apresentar a tonalidade básica de uma peça no seu conjunto, tonalidade esta que logo a seguir pode ser explorada e desenvolvida de variadas maneiras nas partes subsequentes. E, de fato, o único poema da seção “Prelúdio” dá o tom do livro todo, e é possível ver cristalizados sinteticamente nele grande parte dos parâmetros estéticos da poesia de Giovanna Bemporad: do ponto de vista formal e temático seguramente; também no nível mais concreto dos motivos, das imagens e dos sentimentos que veicula, todos quase sempre cheios de sombras e negatividade, como fantasmas autônomos que, desde o início da atividade literária já altamente culta e elaborada daquela adolescente melancólica, encontraram lugar numa sensibilidade à flor da pele, já predestinada a uma vida *gauche* de poeta.

No que concerne aos temas, logo de início o poema anuncia aquele que será um dos mais fundamentais, senão o fundamental,

insistentemente presente, às vezes mal disfarçado, que é o tema da morte. Basta ler a seção imediatamente seguinte a “Prelúdio”, que é a dos *Diari* [Diários], para ter a confirmação de que se trata mesmo, para continuar no campo das analogias com a música, de um ‘tema e variações’.

Mas a analogia musical subsiste também para outro elemento conformador da poética da Bemporad, que é o de ser, como disse o poeta Elio Pagliarani, num artigo que escreveu para o jornal **Paese Sera**, *musicale fin negli ingorghi più intrigati delle viscere*.⁵⁵ E a musicalidade, deliberadamente criada, trabalhada e retrabalhada com paciência na filigrana dos poemas, vai encontrar no esquema métrico do hendecassílabo o seu ponto de partida e o seu ponto de ancoragem; a bem dizer, uma espécie de mania, mas uma mania prodigiosamente exercitada.⁵⁶

Creio que um traço presente, não só no poema de “Prelúdio”, mas em todo o conjunto de poemas de **Exercícios**, é o desejo da poeta de redesenhar a vida e os sentimentos que ela suscita numa dimensão cósmica e transcendente, para além da pequenez e da dureza que a vida concreta a que costumamos chamar de real impõe, muitas vezes de maneira impiedosa e cruel, ao indivíduo na sua jornada menos ou mais extensa pelo mundo. Assim, como veremos, muitos poemas apresentam uma textura ambiental semelhante: praticamente não percebemos rumor de cidade, a presença humana é escassa ou mesmo inexistente, e o que se dá a conhecer é o olhar da poeta que observa solitariamente, numa disposição de espírito sofrida e triste, a paisagem ao seu redor, seja um jardim, seja o campo desolado, seja mais raramente o interior do quarto ou da casa, num esforço de interiorização e enquadramento do visto numa moldura mais abrangente e descolada do aqui e do agora.

Entretanto, se de cósmico se trata realmente, e transcendente, que não se veja aí uma adesão necessária e imediata a uma certa religião ou crença disponível.⁵⁷ Diria talvez que a sua religiosidade, se há, é mais cósmica e evanescente, e que, no seu caso, será gravada pelo avesso. E o

⁵⁵ PAGLIARANI, E. Quando lei mi leggeva montale. **Paese Sera**, 1981, *apud* BEMPORAD, Giovanna. **Esercizi vecchi e nuovi**. Milano: Edizioni Archivio Dedalus, 2010, p. 207.

⁵⁶ No Capítulo 3, tratarei extensivamente deste aspecto formal da poesia de Giovanna Bemporad.

⁵⁷ Sabe-se, inclusive, o que eventualmente poderia servir de apoio à minha afirmação, que Giovanna Bemporad se declarava atea. Cf. SICILIANO, Enzo. **Vita di Pasolini**. Milano: Mondadori, 2005, p. 89.

avesso seria justamente a melancolia e o desejo de morte, nas suas tantas máscaras e transformações, que percorrem o livro do começo ao fim.

Outro elemento que se destaca na poesia da Bemporad é o olhar atento aos ciclos da natureza e um desejo de fundir-se neles, apagar-se mesmo na sua verdade eterna – afinal, mesmo para os mais descrentes e desiludidos, como é possível desmentir que o mundo natural é composto de ciclos e recorrências? –, feita daquela permanência e atemporalidade de começos e recomeços incessantes. Por exemplo, os das estações do ano:

Per mille e mille autunni sia guanciaie
la terra alle mie palpebre socchiuse

Na edição Urbani e Pettenello (1948), os dois versos citados aparecem de forma ligeiramente diferente:

Per mille e mille autunni un origliere
di timo le mie palpebre sostenga

Vemos então que o simples ‘travesseiro’ (*guanciaie*) que deve servir de pouso aos olhos e à cabeça da poeta era, na primeira versão, um ‘travesseiro de timo’ (*origliere di timo*). Não escapa o caráter sinestésico da imagem: a poeta nos convida a imaginar a cena e a sentir o cheiro da erva aromática.

Tão frequente em **Exercícios**, esta contaminação dos sentidos – das cores e das formas, das texturas, dos sons, dos odores dos lugares e paisagens descritos – trai de forma evidente a influência sempre presente, mais sutil ou mais explícita, da leitura intensiva e, em alguns casos da tradução, dos simbolistas, em especial dos franceses. Um dos traços do virtuosismo, do esmero técnico de Giovanna Bemporad vai se manifestar justamente na habilidosa orquestração dos elementos sensoriais na composição dos poemas.

Criada também por força e auxílio dos elementos sensoriais, haverá sempre nos poemas de **Exercícios** um toque de ambivalência nos sentimentos expressos aberta ou sutilmente, ou naqueles que o leitor pode depreender do conjunto das imagens que um dado poema apresenta. No caso de agora, a ambivalência reside no fato de este ser claramente um poema de recusa, bastando perceber a manifesta sucessão de ‘nãos’. O desejo de dissolução e de apagamento no ritmo dos ciclos intermináveis de outonos é acompanhado de um apego, disfarçado, ao prazer na fruição da paisagem e dos elementos naturais.

A partir do terceiro verso, então, a poeta vai enumerando a sua recusa por meio do *non piú* e dos *non*, o ‘não mais’ e os ‘não’, até o fim do poema, em contraposição ao desejo de dissolução nos ciclos incessantes do outono, que bem podemos ler como desejo de morte, física ou simbólica que seja, expresso pelos dois primeiros versos. A poeta declara abertamente o que não mais quer: o ‘presságio de sombra’, a ‘boca desflorada’ pelo esforço de ‘espasmos e sorrisos’, a reverência da oração diante do sepulcro e a imobilidade da própria máscara sobre o plinto fechado atrás do vidro de cristal. Não há dúvida de que a poeta se atormenta com a vida que lhe cabe viver, e o desejo de morte ou dissolução parece apontar, no fundo, para o desejo de cessação da dor.

Dentre todas, chama especialmente a atenção a imagem da máscara sobre o plinto aprisionada no cristal. A respeito dessa imagem, a própria Bemporad tece um comentário sobre a gratuidade de seu nascimento, como tantas vezes acontece na criação literária, e de como ela, a imagem, retorna mais tarde para ser também, por sua vez, aprisionada pelo poema:

Questa immagine, pensa, mi è stata suggerita da un plinto che c'era nella casa di un mio amico, da cui andavo la sera a chiacchierare, eccetera, perché ero sfollata a Fiesse Umbertiano durante la guerra e non avevo altre persone con cui parlare [...]. [...] Comunque, tornando all'immagine evocata da questa poesia: <<e non sul plinto immortalmamente vegli / la mia maschera chiusa in un cristallo>>, mi è stata suggerita dalla casa di questo amico, una sera, ho visto sul plinto una riproduzione, un ritratto, in cera probabilmente, di un antenato di questo ragazzo. E son rimasta così. Era la prima volta che vedevo su un plinto una statua di cera, un ritratto, la testa, soltanto la testa di un uomo. Mi ha stupito questa... per cui, poi quando ho scritto questa poesia mi è tornata in mente quell'immagine, come qualcosa di funereo, che respingevo, <<e non sul plinto immortalmamente vegli / la mia maschera chiusa in un cristallo>>, perché era chiusa nel vetro, mi ha fatto impressione, come un'immagine funebre e però immortale, cioè funebre per sempre, come se la mia testa fosse destinata a essere scolpita in cera

come una cosa negativa e l'ho messa nella poesia.⁵⁸

A sinceridade do testemunho e a rememoração direta de um episódio de vida da poeta confirmam bem o tanto de estranheza que a imagem cristalizada mais tarde no poema pode provocar no leitor, mesmo que este não tenha tido oportunidade de ler o relato. A própria máscara aprisionada sobre um plinto e protegida por um vidro assinala uma imobilidade perturbadora, de máscara mortuária ou de estátua encomiástica, como parece ter sido de fato no episódio vivido e relatado mais de sessenta anos depois.

O penúltimo verso do poema apresenta também outra pequena variação, nas edições de 1948 e 1980:

e non scolpita immortalmente vegli

Tanto esta quanto outras pequenas diferenças de versões dos poemas de **Exercícios** mostram o retrabalho ininterrupto a que o livro foi submetido ao longo de décadas por parte de Giovanna Bemporad, sempre atenta às questões de som, métrica e harmonia dos versos, na busca do seu ideal de perfeição formal. No caso específico do penúltimo verso, a diferença semântica não é grande, e ambas as versões, cada uma à sua maneira, acentuam o caráter, digamos, mineral, de imobilidade, que a imagem da máscara apresenta, em contraponto ao movimento perpétuo e cíclico da natureza, lembrado aqui e inúmeras outras vezes. Estes dois elementos configuram dois polos de tensão sempre presentes, como um jogo de forças cósmicas, distintas e opostas, mas necessárias e complementares para que o mundo seja, ao mesmo tempo, sempre igual a si mesmo e diferente a cada instante.

Tal jogo de forças enunciado pela poeta – se quisermos, por essa *persona* que o poema instaura e que se apresenta como o sujeito do enunciado⁵⁹ – configura ou é antes configurado por um drama interior: o

⁵⁸ PEZZELLA, Vincenzo. **Giovanna Bemporad**: a una forma sorella. Entrevista e videoritratto. Milão: Archivio Dedalus, 2011, p. 26-27.

⁵⁹ Tal *persona* – quer ela se enuncie explicitamente por expedientes gramaticais, como o uso do pronome pessoal de primeira pessoa, por exemplo; quer ela se esconda sob a veste do enunciador que não se anuncia – constitui o que se costuma chamar de ‘eu poético’ ou ‘eu lírico’, isto é, o agente promotor da enunciação, por assim dizer, a sua fonte, implícita no texto, e que, por comodidade, aqui chamamos de ‘poeta’. Procedo aqui a uma simplificação, pois em muitos textos estas instâncias enunciativas podem se confundir e se

desejo de morte e de afastamento da dor revela, a seu modo e nem sempre do mesmo modo, o desejo de dissolução, de fusão neste amplo e inacessível respiro cósmico, que só o repouso eterno da morte parece prometer. Uma promessa, para além de sua aparente morbidez, de transcendência e pacificação.

complicar de variadas maneiras. Seja como for, na leitura de uma obra poética, cada poema terá, digamos, o seu poeta, e a imagem – provisória e muitíssimas vezes de consistência bastante precária e frágil – que eventualmente formaremos do autor empírico é, na realidade composta pela reunião, sob os critérios de quem lê, destas inscrições que os textos carregam e manifestam. A observação vale apenas para deixar claro de que não parto da visão ingênua que cola de forma automática a pessoa do autor a quem, por exemplo, diz ‘eu’ num determinado texto, nem da imediata e obrigatória identificação da pessoa do autor ao ‘autor implícito’ do texto. A propósito desta questão e de algumas distinções importantes relativas a ela, vale a pena consultar os cinco parágrafos iniciais do seguinte artigo: MALAGAMBA, Andrea. La rappresentazione dell’io tra voce e spazio interiore. Pascoli, Montale, Primo Levi. **Chaos e Kosmos. Rivista online a periodicità annuale**, XI, 2010. Disponível em: <http://www.chaoskosmos.it/pdf/2010_07.pdf>. Acesso: 16 abril 2014.

2.2 DIÁRIOS DE VIDA E DE MORTE

Poderia até surpreender, especialmente na seção *Diari* [Diários],⁶⁰ a segunda do livro **Exercícios**, a frequência com que aparece o tema da morte, ainda mais porque, na época da primeira edição, a de Urbani e Pettenello (1948), Giovanna Bemporad era apenas uma jovem recém-saída da adolescência. Mas, se de ‘diários’ se tratava, e, fazendo as contas, aqueles poemas começaram a ser escritos justamente no período da guerra, o que nós encontramos ali?

Embora o dado histórico e o elemento biográfico pareçam incontornáveis, não encontramos nada que nos ajudasse a reconstruir minimamente o modo como uma jovem judia italiana pudesse ter vivido aquele período no seu dia a dia. Em “Diários”, praticamente não há alusão a fatos concretos, nomes ou lugares; o mais das vezes, o que temos é uma crônica aberta de sentimentos. É a isso que se refere o crítico Alfonso Berardinelli, num artigo que escreveu para o jornal **Corriere della Sera**, em que comentava a publicação da última edição de **Exercícios**, a de Luca Sossella (2011):

Quali notizie ci vengono da questa poesia sulle vicende biografiche di chi l’ha scritta? Nessuna o quasi, all’infuori di una dolorosa intensità passionale senza oggetto afferrabile, perché il suo solo oggetto è il tempo della vita, è la vita in se stessa senza contenuto autobiografico, prima e

⁶⁰ Os poemas da seção *Diari* [Diários], na edição Luca Sossella (2011), aparecem na seguinte ordem (o asterisco antes do título ou do primeiro verso entre colchetes indica que, de uma edição para outra, o poema sofreu modificações; o ano entre parênteses indica a edição em que o poema apareceu pela primeira vez; cf. o “Apêndice” ao final desta tese): 1°. **[Già la mia vela, in signoria dell’ombra,]* (1948); 2°. **[Veramente io dovrò dunque morire]* (1948); 3°. **[Mia compagna implacabile, la morte]* (1948); 4°. **[Non domare, implacabile, il mio riso]* (1980); 5°. **[Già comincia a segnare luci e ombre]* (1948); 6°. **[Non soccorre all’eclissi vespertina]* (1948); 7°. *[Dolore, che mi seguiti immortale]* (1980); 8°. **[Non farmi così sola come il vento]* (1980); 9°. **[Vorrei gettare ciecamente al nulla]* (1980); 10°. **Paesaggio* (1980); 11°. **[Malinconica immagine, è su tutto]* (1980); 12°. *[La bianchissima luna alta è salita]* (1980); 13°. *[Nasce la luna come rossa aurora]* (1980); 14°. **Intarsio* (1980); 15°. **[Sull’acqua morta dei passati inganni]* (1980); 16°. **[Da un golfo d’ombra guardano clementi]* (1980); 17°. **[Non tentare con lacrime il silenzio]* (1980); 18°. *[Rassegnata al pensiero che ogni giorno]* (1980); e 19°. *[Ch’io muoia all’esaurirsi delle risa]* (2010).

dopo che sia vissuta, quando ci si meraviglia perché c'è e quando ci si meraviglia che sia finita.⁶¹

De fato, é assim. Não é plausível admitir, entretanto, uma atitude de alienação por parte da autora adolescente a respeito do que acontecia à sua volta. Ao contrário, como vimos, alguns relatos, ainda que dispersos e incompletos, sugerem que ela estava plenamente consciente da deterioração política e cultural da Itália sob o regime fascista e, no período da guerra, da perseguição e genocídio dos judeus promovidos pelos nazistas, secundados, em solo italiano, pelos fascistas (cf. Cap. 1). Mas é certo que nada disso aparece na sua poesia.

O silêncio a respeito da sua condição, da situação da sua própria família e do que pôde eventualmente presenciar naquele período terrível da história tenha sido talvez, é a minha hipótese, a única maneira que a jovem Giovanna, extremamente inteligente e sensível, e já saturada de cultura literária, encontrou para lidar com acontecimentos que ultrapassavam, dada a feição e a dimensão inédita que adquiriram, as suas possibilidades de aceitação ou compreensão. O único documento mais completo disponível sobre a sua vida literária, a entrevista realizada por Vincenzo Pezzella já citada e que serve aqui como referência básica, confirma a sua necessidade de silêncio: mais de sessenta anos depois, quando fala dos fatos à época da guerra e do imediato pós-guerra, Giovanna Bemporad descreve as circunstâncias que ela e sua família tiveram de enfrentar apenas objetivamente, sem mais.⁶² Eventualmente pode-se supor que esse laconismo seja indício de uma atitude básica de sublimação por parte dela, o que, sob vários aspectos, certos dados biográficos colhidos aqui e ali, anedóticos que sejam, somados à leitura da sua obra poética e das suas traduções, poderiam ajudar a mostrar. Cito mais uma vez Berardinelli, que sintetiza a questão:

⁶¹ BERARDINELLI, Alfonso. La religione poetica dell'endecassillabo: <<Esercizi vecchi e nuovi>> di Bemporad. **Corriere della Sera**, 2012. Disponível em: <http://www.corriere.it/cultura/libri/12_febbraio_08/elzeviro-berardinelli-religione-poetica_393b6f08-525c-11e1-9430-803241dfdaad.shtml#>. Acesso em: 20 maio 2012.

⁶² PEZZELLA, 2011. Difícil aqui indicar uma página em particular. As reminiscências do tempo da guerra e do imediato pós-guerra aparecem imbricadas de forma muito fragmentada em meio a relatos de outros fatos e episódios ao longo de vários trechos da entrevista.

L'enigma della Bemporad consiste in una specie di procedimento alchimistico, per cui la rimozione della propria biografia tramuta i dati della vita in una materia verbale che sfida il tempo, che emana luce e calore senza che il lettore possa vedere da quali moventi e vicende personali quel calore e quella luce siano prodotti.⁶³

Acredito, por outro lado, que se deva considerar também, sem necessariamente excluir a primeira hipótese, a possibilidade de que o silêncio tenha sido uma escolha deliberada, ou seja, que a Bemporad tenha simplesmente preferido afirmar a sua presença na cultura italiana por aquilo que podia ser como tradutora e, pelo menos até certo momento, como poeta, e não pelo enorme peso dos eventos históricos que recaiu e marcou de maneira profunda e incancelável todos aqueles que partilhavam da sua mesma condição. Por prudência e respeito à memória da autora, não pretendo especular mais sobre esta questão, nem creio que valha a pena, para o que se propõe aqui, investigar uma possível ou eventual presença de judaísmo ou criptojudaísmo na sua breve obra poética.

Seja como for, não há dúvida de que os poemas de “Diários”, na realidade, o livro todo dos **Exercícios**, são marcados por uma profunda e indisfarçada melancolia. Ali, a morte não é apenas um tema entre tantos, mas é uma personagem com que a poeta dialoga tantas vezes. É o que mostra, por exemplo, o quarto poema, escrito originalmente em 1944, e que, com pequenas variações, aparece em todas as edições:

Mia compagna implacabile, la morte
 persuade a lunghe veglie taciturne;
 ma non so che inquietudine febbrile
 fa ingombro a questo dolce accoglimento
 calando il sole, prima che ogni gesto
 si traduca in memoria e che ogni voce
 s'impigli nel silenzio. Forse il vento
 porta come un rammarico del tempo
 che non è piú, trascina per le strade
 deserte una fiumana d'ombre care.

⁶³ BERARDINELLI, 2012.

E biancheggia un'immagine tra i gigli
di giovane assopita nel suo riso.⁶⁴

Seria esse diálogo com a morte uma forma de esconjuro, como se a nominasse apenas para livrar-se dela, ou, o que parece mais próximo da intenção do texto, para capturá-la no círculo mais abrangente, poderoso e inexorável do tempo e da sua passagem, expresso como o seu *rammarico*, o seu ‘lamento’? Acredito que sim e diria ainda que o tema, o motivo, a personagem, o interlocutor mais presente na poesia da Bemporad, não é tanto a morte tomada na sua realidade concreta, mas a morte como máscara do tempo e do começo e do fim das coisas; em outras palavras, da temporalidade e da finitude inscritas irremediavelmente na vida natural e humana.

O quinto poema da seção – publicado somente a partir da edição Garzanti (1980), portanto, já na maturidade da autora –, evoca outra vez a ‘companheira implacável’:

Variatione su tasto obbligato

Non domare, implacabile, il mio riso
mentre il fiore del melo incanutisce;
non recidermi il filo dei pensieri
d'un tratto, ma da sogni e disinganni
lascia che docilmente io mi separi
solo quando alla tua certezza giova
sacrificare il nostro dubbio stato;
quando non amerò che il mio dolore
tu chiamerai meno importuna al nulla:
io con la fronte smemorata l'orma
seguirò del tuo piede, e questo arcano
insondabile azzurro andrà dissolto
come il sogno di un'alba.⁶⁵

Ao comentar o poema da seção “Prelúdio” que inaugura o livro (cf. 2.1), eu tinha sugerido que o desejo de morte, caracterizado também pelo desejo de fusão e apagamento no andamento cíclico da vida natural,

⁶⁴ Nas edições de 1948 e 1980, o poema apresenta diferenças significativas em comparação com as versões das duas últimas edições de 2010 e 2011. Para consultar tais diferenças, remeto o leitor ao “Apêndice” ao final desta tese.

⁶⁵ Na edição Garzanti (1980), este poema aparece numa versão diferente da versão reproduzida aqui, a de Archivio Dedalus (2010) e Luca Sossella (2011). Para as diferenças de versão, consultar o “Apêndice” ao final desta tese.

revelava, no fundo, certa religiosidade cósmica, ainda que difusa, evanescente e negativa, traço que apontava, justamente pela sua negatividade, para uma necessidade de transcendência e pacificação. Agora, como podemos ler nos poemas de “Diários”, tudo isso se consubstancia ao modo de um drama, num diálogo constante com a morte e com o tempo nas suas possíveis metamorfoses. E como derivado natural e necessário desse diálogo incessante, a poeta fala também da perda e da memória. No segundo poema da seção “Diários”, já aparecia:

Piú vera morte è separarsi in pianto
da amate compagnie, per non tornare;

E agora, como já lemos no quarto poema:

[...] Forse il vento
porta come un rammarico del tempo
che non è piú, trascina per le strade
deserte una fiumana d’ombra care.

Outro poema que também não aparece na edição de 1948, mas só a partir da edição Garzanti (1980), intitulado *Intarsio* [Entalhe], o décimo quarto da seção, diz assim:

Lontana teoria di voci stanche,
già votate al silenzio, è nella sera
e un profumo indistinto di viola.

Torna memoria in me degli svaniti
mesi di maggio, quando s’impigliava
spensierato il mio riso nel silenzio
della vasta terrazza (già canora
di passeri, fiammante di gerani...)

e un silenzio infinito è sopra il riso
dell’universo.

O morte nella vita
la certezza che insinua in noi da vivi
quanto sia vano esistere. Che spero
se il presente sarà piú presto andato
che non raggiunto, e piú vicina l’ora?

Em *Intarsio*, a memória reevoca a *lontana teoria di voci stanche / già votate al silenzio* e os *svaniti / mesi di maggio*, numa mescla de sentimentos de perda e de nostalgia, e o que antes, na poeta adolescente, era desejo de morte e dissolução, na poeta madura se transforma no sentimento de vacuidade da vida e da consequente perda das ilusões, e na certeza da aproximação do fim, isto é, da morte, agora não tanto ou não só como fato cósmico, mas pressentida na sua concretude.

Em todos os três poemas citados na íntegra, há uma imagem recorrente, que é a da jovem completamente absorta no seu riso, imagem sempre mais luminosa e evanescente, que contrasta com a atmosfera mais lúgubre e escura da evocação e da meditação sobre a morte:

E biancheggia un'immagine tra i gigli
di giovane assopita nel suo riso.
(3º poema)

Non domare, implacabile, il mio riso
mentre il fiore del melo incanutisce;
(4º poema)

Torna memoria in me degli svaniti
mesi di maggio, quando s'impigliava
spensierato il mio riso nel silenzio
della vasta terrazza (già canora
di passeri, fiammante di gerani...)
(14º poema)

Se se percorre o livro todo dos **Exercícios**, a imagem dessa *persona* poética, no caso dos versos que acabei de citar, dessa jovem que se isola no seu riso e na sua contemplação do mundo e do universo, nunca deixará de habitar a poesia de Giovanna Bemporad. Haverá, ainda que camuflado ou atenuado, sempre o mesmo olhar, um olhar que tenta desvendar o segredo da vida, mas é indelevelmente marcado pela melancolia e pelo sentimento de cansaço de viver. O nono poema de “Diários” começa assim:

Vorrei gettare ciecamente al nulla
la mia stanchezza, come fosse pietra
che precipita in fondo all'acqua buia.

Tais sentimentos, justamente porque tendem ao absoluto, quase sempre beiram a falta de sentido da vida e tocam o vazio da existência, como já tínhamos lido em *Intarsio*:

O morte nella vita
la certezza che insinua in noi da vivi
quanto sia vano esistere. (...)

Para confirmar que o tema da morte é mesmo do tipo tema e variações, como eu já tinha dito (cf. 2.1), basta ler o décimo nono poema da seção “Diários”, texto que não aparece nas edições de 1948 e 1980, e que fecha a seção nas edições de 2010 e 2011:

Ch’io muoia all’esaurirsi delle risa
quando piú non sopporto una stanchezza
già scontata all’estremo; e sia d’autunno
mentre l’orecchio intendo estesamente
per la quiete, e soffochi il mio canto
una foglia che cade; o sia d’estate
quando tra rose rosse e gelsomini
ferve la guerra. Già da tempo estranea
a questa sinfonia d’estati e inverni,
non entrerò nei pallidi dominii
con purpurei tumulti dentro il cuore;
e al commento inesausto degli insetti
tra l’erba, al loro giubilo sonoro
che indietro mi richiama, io sarò sorda.

Este poema não reúne sinteticamente tudo o que venho comentando até agora: o desejo de morte, a recusa à própria vida, o extremo cansaço de ter de vivê-la, a vontade de escapar do desenho cíclico da natureza e de ficar surda e imune ao ruído de onde ‘ferve a guerra’ e do ‘discurso inexausto dos insetos’?

Impressiona perceber que a poeta, depois de mais de três décadas, continue a enunciar os mesmos temas, a mesma atmosfera, o mesmo núcleo de sentimentos que já haviam sido expressos nos poemas escritos quando ainda era aquela adolescente precoce e meditativa. O que as quatro edições de **Exercícios** deixam patente é que a atividade poética de Giovanna Bemporad, apesar de todas as vicissitudes por que passou, nunca sofreu uma ruptura interna significativa ou, no que se refere aos seus princípios estéticos, solução de continuidade.

A imagem que me vem é a de que a poesia da Bemporad é um caleidoscópio: à medida que vamos girando o tubo nas mãos, vamos percebendo maravilhados a variação, que pode tender ao infinito, de reflexos brilhantes, de sombras e combinações de cores que os objetos colocados dentro do tubo e refletidos pelos espelhos internos são capazes de proporcionar. Mas os objetos são em número finito e todos feitos sempre da mesma matéria. Assim é com os temas, os motivos, as imagens e os sentimentos que os poemas de **Exercícios** expressam, apresentados sempre por meio do artesanato requintado do hendecassílabo.

Do que pudemos ver até aqui, então, é bem evidente que a poesia de Giovanna Bemporad é essencialmente crepuscular (se precisássemos designar-lhe uma estação do ano mais condizente, certamente a que mais se lhe assemelharia em espírito seria a do outono) e também noturna. Nisto, é possível perceber outra influência fundamental – eu já tinha mencionado antes a da estética simbolista –, que é a da poesia em língua alemã, romântica e pós-romântica. Afinal, ela traduziu Goethe, Hoelderlin, Novalis, George, Hofmannstahl e Rilke. Para ficar num só exemplo magnífico de poesia noturna, poderia citar os **Hinos à noite** de Novalis, que ela traduziu magistralmente.

E no que concerne às influências, penso poder afirmar que a poeta nunca se afastou muito do repertório que amava – de gregos e latinos (Homero, Safo, Virgílio), franceses (especialmente os simbolistas), ingleses (por exemplo, Byron) ou dos alemães já citados, e, necessariamente, de certa linhagem da tradição lírica italiana (Dante, Petrarca, Tasso, Foscolo, Leopardi). No caso de Leopardi, autor que ocupa um lugar muito alto no seu panteão, ela dedica explicitamente o décimo segundo poema da seção “Diários”:

a Leopardi

La bianchissima luna alta è salita,
dopo l’addio del giorno, a consolare
alberi, campi e strade. Pensierosa,
con qualche primula sfiorita in mano,
va una giovane bruna alla sua casa.
L’aria è tutta armonia: sarebbe dolce
svanire in questa immensità serena;
batte a rintocchi lenti una campana,
tra un poco d’erba io vedo spalancarsi
la sepoltura. Oh vertigini d’ombra!
La luna va calando all’orizzonte

dove si perde la pianura, e dice
che trapassare al nulla non è male.

É escusado dizer o quanto o motivo da lua tem uma longa história na poesia, desde a antiguidade. Na própria poesia de Leopardi, a quem é dedicado o poema, a lua aparece tantas vezes, como, por exemplo, nos poemas dos **Canti** [Cantos]: *Ultimo canto di Saffo*, *La sera del dì di festa*, *Alla luna*, *Canto notturno di un pastore errante dell'Asia* e *Tramonto della luna*. Essa lua, digamos, leopordiana, aparece várias vezes nos “Diários”, mesclada aos sentimentos de sempre:

O per me non sarebbe male, quando
fosse il mio cuore interamente morto,
smarrirmi in questa dolce alba lunare
come s'infrange un'onda nella calma.
(2º poema)

Già comincia a segnare luci e ombre
la luna; e tra le pause del vento
rara si allunga qualche voce umana,
(5º poema)

Non soccorre all'eclissi vespertino
la falce della luna, un po' velata;
(6º poema)

Malinconica immagine, è su tutto
la luna; [...]
(11º poema)

Nasce la luna come rossa aurora
(13º poema)

A propósito da presença de Leopardi em **Exercícios**, o crítico literário Emanuele Trevi diz o seguinte:

Quello che si legge nella filigrana degli *Esercizi* è un leopardismo integrale, si direbbe, “di natura”, per opporlo a quel prolisso leopardismo ideologico, di fattura eminentemente cardarelliana, che per molto tempo è stato la vera malattia del Novecento poetico italiano. Nella Bemporad, il ricorso a Leopardi si dà con l'urgenza di un gesto vitale ma certo non

premeditato, come il respiro nel sonno. [...].
Perché, insomma, Leopardi è qui davvero un
maestro di sensibilità [...].⁶⁶

A descrição de Trevi me parece exatíssima, e não é nada difícil perceber uma identificação perfeita, guardadas naturalmente todas as diferenças de tempo e contexto, entre a autora de **Exercícios** e Leopardi, o seu “mestre de sensibilidade”: a funda melancolia, o pessimismo, o desejo de aniquilação de si que roça o niilismo, a paixão pela poesia antiga, o cultivo do estilo elevado e da forma perfeita, o horror pela banalidade e vulgaridade dos “tempos modernos”, e, não bastasse, a prática da tradução como reinvenção da própria poesia, tudo isto são ingredientes que encontramos, ainda que em tom menor, na obra de Giovanna Bemporad.

Acredito que o que Trevi diz a respeito de Leopardi possa ser estendido facilmente a todas as possíveis influências que marcam a poesia da Bemporad, já mencionadas ou não até aqui. Com uma dedicação apaixonada à literatura desde a adolescência – que se tornou então um ideal de vida, quase um credo religioso, cultuado, inclusive, com uma enorme dose de ascetismo, de modo a excluir tudo o mais –, a sua grande cultura linguística e literária se transformou numa segunda natureza, ou, para emprestar mais uma expressão de Trevi, “o respiro no sono”. Assim, ler, traduzir e compor parecem ter sido tão entrelaçados e vitais na sua atividade de escritora, que nem sempre se consegue identificar onde uma coisa começa e a outra termina.

Como vimos, esse amor extremado pela literatura vai se concentrar de forma definitiva pela escolha que a certa altura a autora faz de dedicar toda a sua vida à tradução da **Odisseia**, de que ela havia começado a traduzir alguns excertos já na adolescência (cf. Cap. 1). Essa convivência intensíssima e permanente com Homero, o ‘clássico’ por definição da literatura ocidental, e, já antes, com o Virgílio da **Enéida**, possivelmente explique o ideal de poesia permanentemente buscado por Giovanna Bemporad. Nas palavras do crítico Massimo Raffaelli:

Piuttosto, essa [Giovanna Bemporad] avanza la scommessa di un linguaggio totalmente alto, solenne, subito classico, e mai classicista per

⁶⁶ TREVI, Emanuele. Giovanna Bemporad: *L’Odissea* di Omero. **Nuovi Argomenti**, n. 46, 1993, *apud* BEMPORAD, 2010, p. 220.

posizione. Se persiste qualche preziosismo compiaciuto, il resto passa nella durezza oracolare di una lingua classica, cioè si pone oltre le misure atomizzate del contingente, in quanto sa che il progetto formale di cui è portatrice non può essere mai adempiuto.⁶⁷

Não será um acaso também quando nos deparamos em **Exercícios** com os motivos do mar e da embarcação, da viagem e do viajante, ou do náufrago perdido, motivos que têm a sua fonte original na antiguidade clássica. O décimo quinto poema da seção “Diários”, ausente na primeira edição de 1948, que leva o título de *Improvviso* [Improvviso], diz o seguinte:

Sull’acqua morta dei passati inganni
galleggio come un naufrago perduto
nella bonaccia, e un argine al dolore
non trovo, mentre seguita a brillare
la luce che fa giovani, e mi strappa
contro mia voglia dalle labbra un canto.
Poi la vita implacabile, febbrile
riprende in me con insistenza irosa.

E logo no primeiro poema da seção a poeta já convidava o leitor a acompanhá-la numa viagem noturna:

Già la mia vela, in signoria dell’ombra,
l’impudenza del giorno lascia a riva
col suo lungo corteo di foglie morte.
E lacrime si adunano negli occhi
sommesse, irrevocabili. O mia dolce
gioventú, la tua favola è finita
e l’autunno m’è sopra. Il mondo intorno
con la sua fioritura sempre nuova
di lucenti capelli ad ogni aprile
tanto mi offende che vorrei morire.

A esta altura, a afinidade entre os temas e motivos encontrados neste poema e em todos os outros comentados nesta parte é bastante

⁶⁷ RAFFAELI, M. Stemmi floreali e figure dell’inerzia. *Esercizi* di Giovanna Bemporad, traduttrice e poeta. **Il Manifesto**, s.d., *apud* BEMPORAD, 2010, p. 212.

evidente: o desejo de morte, a vida febril da juventude e da primavera contrapostas à presença das ‘folhas mortas’ e do outono, tudo isto coincide ou complementa traços que já foram evidenciados antes. Dentre os temas, chamo a atenção para um em especial, que, como logo veremos, será central na seção seguinte dos *Aforismi* [Aforismos], o tema da *fuga temporis*, expresso aqui pelos versos: [...]. *O mia dolce / gioventù, la tua favola è finita / e l'autunno m'è sopra*. [...].

2.3 AFORISMOS DO TEMPO PERDIDO

Ausentes da edição Urbani e Pettecello (1948), a primeira de **Exercícios**, os poemas da seção intitulada *Aforismi* [Aforismos] fazem parte da produção da fase madura de Giovanna Bemporad. Como o título já indica, composta de poemas bastante breves, mais breves do que a maioria das demais seções, a seção sofreu um acréscimo significativo nas duas últimas edições: a edição Garzanti (1980) apresentava apenas cinco poemas; a Archivio Dedalus (2010), quatorze; e a Luca Sossella (2011), treze, ou seja, um pouco mais do que o dobro.⁶⁸

As diferenças entre os poemas das outras seções e os de “Aforismos” é de gênero e estilo: breves, sentenciosos e lapidares, tentam colher sinteticamente, em termos de temas e motivos, o que no livro inteiro é disperso e amalgamado de maneira mais complexa, recorrente e difusa. Em comparação com as duas seções anteriores,⁶⁹ “Prelúdio” e “Diários”, a seção “Aforismos” rompe, inclusive, com certa dicção “prosaica” para a qual chamou atenção Pasolini:

Non si dimentichi che l'ispirazione, sia pure come continuo modo di vita, è spesso matrice di prosa; così come avremo (nel '43) di questi passi “prosaici”: <<Veramente io dovrò dunque morire / come un insetto effimero del maggio [...] Più vera morte è separarsi in pianto / dai cari amici, per non mai tornare >>, e questa prosa desunta da un

⁶⁸ Os poemas da seção *Aforismi* [Aforismos], na edição Luca Sossella (2011), aparecem na seguinte ordem (o asterisco antes do título ou do primeiro verso entre colchetes indica que, de uma edição para outra, o poema sofreu modificações; o ano entre parênteses indica a edição em que o poema apareceu pela primeira vez; cf. o “Apêndice” ao final desta tese): 1°. [*Gioventù, mio rammarico inesausto*] (1980); 2°. * [*È forse un gioco*] (1980); 3°. * [*All'adolescenza*] (1980); 4°. [*Nega un divieto acerbo di tornare*] (1980); 5°. [*Non sei stanca di errare in solitudine*] (1980); 6°. [*O adolescenza*] (2010); 7°. [*Il bacio*] (2011); 8°. [*A una stella marina*] (2010); 9°. [*Se vivo*] (2010); 10°. [*Ogni passione spenta, anche più vano*] (2010); 11°. [*Perché vivo ancora*] (2010); 12°. [*Chi scende e chi sale*] (2010); e 13°. De senectute (2010). Na edição Archivio Dedalus (2010), aparecia o poema *Cimitero campestre*, que, na Luca Sossella (2011), foi deslocado para a seção *Disegni* [Desenhos]; daí a diferença de número de poemas da seção entre uma edição e outra.

⁶⁹ A edição de referência é sempre a Luca Sossella (2011).

attaccamento ai testi letti nell'adolescenza (Saffo, Foscolo) è l'errore più evidente del libro; [...].⁷⁰

A observação de Pasolini, ainda que perspicaz, me parece incompleta, e o que ele detectou como o “erro mais evidente do livro” pode ser compreendido como uma questão de métrica e estilo. De fato, tal traço estilístico está presente, nem sempre na mesma medida ou no mesmo grau, em praticamente todas as seções do livro. Para ser mais preciso do ponto de vista formal, diria que tal traço prosaico, ou, digamos, prosástico, se refere ao fato de que os arranjos e encadeamentos sintáticos dos versos e *enjambements*, ainda que marcados eventualmente por inversões e ritmados pelo andamento silábico, criam, com alguma frequência, certa dicção de prosa, ou seja, uma sintaxe mais alongada que rompe com a delimitação do verso como unidade mínima e se espraia por agrupamentos maiores de versos. No Capítulo 3, tratarei com mais cuidado deste aspecto formal específico.⁷¹

Seja como for, no caso da seção “Aforismos”, os poemas realmente têm, dada a sua brevidade e sentenciosidade, um respiro diferente, em que se sentem ecos, inclusive, da poesia epigramática grega e latina, e são exatamente tais características que anulam ou atenuam de muito aquele traço prosástico. Mas no que neles mudou em termos de gênero e estilo, não mudou em termos de métrica; continuamos, portanto, diante da mesma escolha, já antiga e imutável, pelo hendecassílabo. E no que se refere a temas e motivos, também não há praticamente mudança: no máximo, vemos uma exploração e derivação natural do mesmo campo, bastante restrito, por sinal, de preocupações e sentimentos: dos treze poemas da edição Luca Sossella (2011), o 1º, o 2º, o 3º, o 4º e o 6º tratam do tema da perda ou da recusa da juventude; o 9º, o 10º, o 11º, o 12º e o 13º tratam dos temas, interligados, da vacuidade da vida, da velhice e da aproximação da morte; o 5º explora o motivo da lua; novidades mesmo só o 7º, intitulado *Il bacio* [O beijo], de caráter erótico; e o 8º, intitulado *A una stella marina* [A uma estrela-do-mar], que, como indica o título, explora a imagem deste invertebrado marinho.

Com exceção do poema da lua, do de caráter erótico e do da estrela-do-mar, todos os outros poderiam ser reagrupados sob uma

⁷⁰ PASOLINI, Pier Paolo. Poesia della Bemporad. *Il Mattino del Popolo*, 1948, *apud* BEMPORAD, 2010, p. 199-200.

⁷¹ Cf. especialmente, no Capítulo 3, a parte 3.3, “O hendecassílabo não rimado”.

mesma etiqueta, a da *fuga temporis*, como já havia assinalado Massimo Raffaelli a respeito do livro todo:

[...]; c'è una figura centrale di senso nei testi, cara ai poeti elegiaci latini. La *fuga temporis*, il tempo che trascina e fugge: la contrastata conclusione d'una vitalità inseguita con rimorso fin dentro la morte.⁷²

E será justamente sob esta etiqueta temática que reencontraremos mais uma vez aquela ambivalência de sentimentos tão presente nos poemas de **Exercícios**, a que eu havia aludido a propósito de outros aspectos (cf. 2.1). Bem evidente, por exemplo, no quarto poema, que trata do tema da perda da juventude, um dos modos de apresentação do tema maior da *fuga temporis*:

Nega un divieto acerbo di tornare
sulla tua soglia a noi che mortalmente
godiamo, o giovinezza, del tuo fiore.

Que já tinha sido contrariado antes, por exemplo, pelo terceiro poema da seção, intitulado *All'adolescenza* [À adolescência]:⁷³

O età regale
che seduci a impotenti ribellioni
meglio quando sarai da me lontana.

Ou antes ainda, pelo poema que abre a seção:

Gioventù, mio rammarico inesausto,
spegnerla non potrò se non morendo
la mia sete di te.
Prede illusorie
di gioventù, partitevi da un cuore
perduto per la gioia.

⁷² RAFFAELI, M. Stemmi floreali e figure dell'inerzia. *Esercizi* di Giovanna Bemporad, traduttrice e poeta. **Il Manifesto**, s.d. *apud* BEMPORAD, 2010, p. 212-213.

⁷³ O poema só passou a receber este título a partir da edição *Archivio Dedalus* (2010).

Como vemos, os três poemas tomados em conjunto expressam um misto de apego e de recusa à ‘flor’ da juventude. Dito de outro modo: a poeta recusa o que é justamente objeto de seu apego, talvez porque saiba de antemão que ele será inexoravelmente perdido. Não será diferente, contudo, quando o assunto é a velhice e a aproximação da morte, os antípodas naturais daquela, como a poeta mesmo chama, ‘idade régia’. Por exemplo, o décimo poema da seção afirma, sim, que a vida é vã, mas nem por isso a aproximação da morte deixa de ser ‘odiosa’:

Ogni passione spenta, anche piú vano
sarà questo levarsi ogni mattina
per nulla. Odiosa intanto si avvicina
la morte: vento che da innamorati
capelli strappa fazzoletti e fiori.

É evidente por si mesmo que, em **Exercícios**, os temas e motivos, as imagens e sentimentos, todos se entrelaçam, se combinam e se recombinam tantas vezes, que beiramos sempre um discurso redundante. É preciso admitir que a poesia de Giovanna Bemporad tem mesmo este forte componente de arte combinatória, e talvez seja exatamente isto que confira a sua força (mas também a sua fraqueza): a habilidade de redizer sempre a mesma coisa com o mesmo esmero técnico, com o mesmo tom alto e elegante, e ao mesmo tempo familiar e sinceramente sentido. Como já havia assinalado Alfredo Berardinelli, no artigo que já citei (cf. 2.2), há realmente algo de hipnótico nestes poemas, algo de cantilena antiga ou mantra com que se pratica uma espécie de religião da poesia:

Con ipnotica monotonia la Bemporad tesse la sua tela con pochi fili, evoca e fissa nel giro di pochi versi situazioni atemporali da cui è lei stessa ipnotizzata. [...] Dunque una ritualità metrica come pratica devozionale e tecnica contemplativa.⁷⁴

⁷⁴ BERARDINELLI, A. La religione poetica dell’endecassillabo: <<Esercizi vecchi e nuovi>> di Bemporad. **Corriere della Sera**, 2012. Disponível em: <http://www.corriere.it/cultura/libri/12_febbraio_08/elzeviro-berardinelli-religione-poetica_393b6f08-525c-11e1-9430-803241dfdaad.shtml>. Acesso em: 20 maio 2012.

Assim, por exemplo, o sentimento da vacuidade da vida que já rondava os poemas da seção “Diários”, transfigurado ou oculto sob a expressão do desejo de morte, agora, no segundo poema da seção “Aforismos” é expresso da maneira seguinte:

È forse un gioco
di venti nella polvere di un prato
senza confini, l’ansietà dei vivi...

E al nome della giovinezza io sento
stringersi il cuore come ad una fiamma
che si risolve in cenere.⁷⁵

Às vezes, o tema da vida vã ou ilusória se exprime por meio de um tom entre o axiomático e o metafísico, como quer o nono poema:

Se vivo
di nulla non si fa questo universo
ma inerente al suo stato è l’illusione.

Ou se torna mesmo um lamento:

Perché vivo ancora
se più non rende suono tra le dita
col sole o con la pioggia,
col pianto o il riso la mia vecchia lira?

Interessante notar que, em “Aforismos”, é frequente o abandono da costumeira rigidez de escolha métrica: os três últimos poemas citados apresentam versos menores do que o hendecassílabo.⁷⁶ Penso que tais episódios de liberdade métrica acentuam uma marca dos poemas da seção: dada a sua brevidade, a sua maior fluidez e arejamento.

No que se refere a temas e estilo, destoam no conjunto dos “Aforismos” os três poemas que já mencionei: um deles é o dedicado à lua, aforismo que parece mais um período de prosa, em que o último verso, inclusive, é mais um caso de “não hendecassílabo”:

⁷⁵ Na edição Archivio Dedalus (2010), o primeiro verso aparece assim: *È come un gioco*; na edição Luca Sossella (2011), volta-se à primeira versão, a da edição Garzanti (1980).

⁷⁶ Lembrar que o parâmetro aqui é sempre o da contagem italiana.

alla luna

Non sei stanca di errare in solitudine
mutando sempre come l'occhio triste
che oggetto degno della sua costanza
non trova in terra?

Outro é o intitulado *Il bacio* [O beijo], que, como veremos mais adiante, faz parte de um conjunto pequeno de poemas de caráter erótico. Este conjunto, embora apresente os mesmos ingredientes estilísticos de tudo o que já pudemos ler até aqui, funciona como um contraponto interessante – e um respiro – ao que tenho mostrado desde o início: aquela fixação acentuada na morte, na perda da juventude, agora também na velhice, na passagem do tempo, na memória, enfim, temas ligados, de uma forma ou de outra, a sentimentos de dor, perda e sofrimento, ou no mínimo de negatividade.

Merece atenção o fato de que, em *Il bacio*, o impulso erótico é explicitamente atrelado a elementos vegetais e “macios” (o símile da floresta e da folha, o ‘suco de delícias’ que se dissolve, mais o símile do ‘coração como um fruto mole’):

Come una foresta,
come una foglia mormora il mio bacio
sopra il suo labbro, sulla mano nuda
che gli fa schermo; e in succo di delizie
si scioglie il cuore come un frutto molle.

E por fim, o terceiro da lista é o poema que leva o título *A una stella marina* e que parece estar ali por puro acaso, dada a sua total novidade no conjunto:

Lungo l'arco sinuoso delle rive
l'esatta simmetria di una galassia
caduta qui dai ricchi firmamenti
tiene ancora le braccia orientate
verso invisibili ancore del cielo.

Na verdade, se levamos em conta os elementos visuais e conceituais do jeito que estão misturados no poema, ele bem que poderia pertencer à seção *Disegni* [Desenhos], que passo a comentar na parte seguinte.

2.4 DESENHOS DOS SENTIDOS

No percurso que venho fazendo, tenho procurado indicar os temas mais proeminentes em cada seção do livro **Exercícios**. A intenção é tentar compreender a razão de os poemas terem sido reunidos em conjuntos menores a que se deu um título particular, na esperança de que esta compreensão possa revelar aspectos importantes da poética de Giovanna Bemporad. É como se tentasse reunir, pelo esforço de leitura, peças avulsas de um mosaico que, uma vez juntas, seriam capazes de mostrar ao final uma imagem mais rica e abrangente do livro todo.

A partir da seção *Disegni* [Desenhos] e das seguintes, o que se percebe é uma dispersão e uma difusão dos temas, dos motivos e dos sentimentos que, nas seções anteriores, tinham um foco mais preciso, mais concentrado, mais estreito. Agora será um pouco mais difícil unificar os elementos de análise de modo a restringi-los sob uma única categoria de preocupações. Isto não quer dizer que não se consiga divisar certas linhas, às vezes mais bem marcadas, às vezes apenas sugeridas. De qualquer maneira, nada do que apareceu nos comentários aos poemas anteriores deve ser descartado; ao contrário, todos aqueles elementos, como veremos, poderão ser reencontrados de forma disseminada, reaproveitados que foram das mais variadas maneiras.

Composto de doze poemas na edição de Luca Sossella (2011), a seção “Desenhos”,⁷⁷ como o título sugere, tem caráter marcadamente descritivo, e os poemas se constituem de cenas, ora mais estáticas, ora mais dinâmicas, em que o aspecto sensorial e o elemento concreto vêm em primeiro plano. Nesta parte, os sentidos, especialmente a visão, e a imagem têm, então, um papel fundamental.⁷⁸ Como acontece com o poema que abre a seção:

⁷⁷ Os poemas da seção *Disegni* [Desenhos], na edição Luca Sossella (2011), aparecem na seguinte ordem (o asterisco antes do título indica que, de uma edição para outra, o poema sofreu modificações; o ano entre parênteses indica a edição em que o poema apareceu pela primeira vez; cf. o “Apêndice” ao final desta tese): 1º. *Le statue* (2011); 2º. *La domenica di una bambina morta* (2011); 3º. **Cuscini* (1948); 4º. **A una rosa* (1948); 5º. **La vergine del lago* (1948); 6º. **La passeggiata* (1948); 7º. **Cimitero campestre* (2010; na edição de 2010, aparecia na seção *Aforismi*); 8º. **Arco di ponte* (1948); 9º. **In riva al mare* (1948); 10º. **Mare d'inverno* (2010); 11º. *Vendemmia* (2010); e 12º. *Canzonetta* (2011).

⁷⁸ Quando se fala de imagem no poema, é necessário lembrar que não se trata da imagem entendida na sua realidade de ícone, mas de como ela se apresenta através da mediação necessária dos signos linguísticos, encadeados no fluxo da

Le statue

C'è nell'aria
 tranquilla come un brulichio d'insetti
 e stanno in veglia all'angolo dei muri
 le statue, muti e freddi simulacri.

Este poema só vai aparecer na última edição de **Exercícios** (Luca Sossella, 2011); é, portanto, um poema da velhice da autora. Ele lembra, pela sua brevidade e elegância, os poemas curtos da seção “Aforismos”, e, apesar da sua aparente atmosfera de tranquilidade, não esconde uma inquietação, ainda que sub-reptícia, que combina bem com o que já encontramos em muitos poemas das seções anteriores.

Chamo a atenção para a contraposição entre o ‘ar tranquilo’ (*aria tranquilla*) e o ‘tumulto de insetos’ (*brulichio d'insetti*), em que tanto o primeiro elemento quanto o segundo podem ser considerados como pertencentes a um conjunto de estilemas de altíssima frequência na

sintaxe que caracteriza o discurso verbal. E, graças ao caráter simbólico da linguagem e da sua estrutura gramatical, será próprio do discurso o estabelecimento de um ponto de vista e de um eixo axiológico – isto é, a posição que o sujeito ocupa em relação aos referentes ou assuntos de seu discurso e a tábua de valorações e avaliações que emprega em relação ao que ele diz ou apresenta –, tanto no que se refere ao mundo interior do poeta, quanto no que se refere à visão do mundo exterior que o poema propõe. Se falamos de ponto de vista e de valores, não podemos nos restringir a elementos derivados apenas de um olhar ou de um pensar puros, mas devemos incluir também a realidade sempre presente, mesmo que oculta, dos sentimentos, dos afetos e das emoções, que a seu modo constituem os elementos não-rationais dos nossos juízos de valor. Em outras palavras, as imagens que o poeta escolheu carregarão consigo, quer ele tenha querido, quer não, uma multiforme carga afetiva e uma menor ou maior adesão ao que lhe mobilizou a atenção. E será justamente por isto que estas imagens, carregadas de valores e afetos, se tornarão algo singular e pessoal. O discurso genérico que acabei de enunciar vale logicamente não só para o que vamos encontrar na seção *Disegni* [Desenhos], mas, exatamente pelo seu caráter geral, para a leitura de qualquer poema. A minha estratégia é, na verdade, exemplificativa: tento colocar em relevo elementos e traços por meio do comentário a poemas concretos, que podem servir então de exemplo ou amostra dos elementos preponderantes de cada seção, não necessariamente exclusivos ou excludentes de outros elementos ou características. Para esta reflexão, lanço mão de: BOSI, Alfredo. **O ser e o tempo da poesia**. São Paulo: Cultrix, 1995; especialmente “Imagem, discurso”, p. 11-36, e “O encontro dos tempos”, p. 109-137.

poesia da Bemporad, estilemas que normalmente são produto daquela observação da vida natural que mostra toda a força da sua presença (fenômenos naturais, elementos vegetais, cantos de pássaros, rumores de insetos, alternância das estações, etc.).⁷⁹ São inúmeros os exemplos e eles se multiplicam de forma maciça ao longo de todo o livro, numa longa lista.⁸⁰

Esta característica estilística – a utilização frequente de motivos e imagens que indicam a presença preponderante, invasiva e inescapável da natureza, contrapostos a outros, diga-se, muitíssimo mais escassos, que indicam a observação das realidades artificiais da civilização – é bastante relevante na caracterização da poesia de Giovanna Bemporad, e revela, como eu já havia assinalado de passagem (cf. 2.1), a sua adesão a certos parâmetros próprios do romantismo europeu.

Como é possível verificar em certos poetas e escritores românticos (num Novalis, por exemplo, de quem a Bemporad traduziu os **Hinos à noite** e os **Cantos espirituais**),⁸¹ a natureza é o modelo supremo da verdadeira vida, e cabe ao poeta espelhar-se nela para tentar desvelar as leis, e também os segredos, que ela guarda, numa tentativa

⁷⁹ Um estilema é uma marca distintiva constante que, pertencendo ao que se chama de estilo de um autor ou de uma época, auxilia justamente a configurá-lo e a identificá-lo. No que se refere ao conceito de ‘estilo’, adoto a explicação apresentada em: MOISÉS, Massaud. **Dicionário de termos literários**. 12. ed. rev. e ampl. São Paulo: Cultrix, 2004. p. 167-169.

⁸⁰ Poderia citar alguns, facilmente extraídos de cada poema da seção *Diari* [Diários]: 1º poema: [...] *O mia dolce gioventù / la tua favola è finita / e l'autunno m'è sopra*. [...]; 2º: *un insetto effimero del maggio*; 3º: *e biancheggia un'immagine tra i gigli*; 4º: *mentre il fiore del melo incanutisce*; 5º: *Perché, se l'aria odora di viola*; 6º: *un cinguettio discreto / d'uccelli e odore fievole di acanti*; 7º: *Non farmi così sola come il vento / che si dispera in questa notte fonda*; 8º: *solo un canto di cicale / monotono assordante*; 10º: *L'immagine di un'acqua fresca e viva*; 11º: *come un flauto accorato / si duole il vento* [...]; 12º: *tra un poco d'erba io vedo spalancarsi*; 13º: *Nasce la luna come rossa aurora*; 14º: [...] *è nella sera / un profumo indistinto di viole*; 15º: *Sull'acqua morta dei passati inganni*; 16º: [...] *il filo d'erba / che vi metteva* [...]; 17º: [...] *non sente / che già nell'aria turбина l'annuncio / di primavera*; 18º: *Rassegnata al pensiero che ogni giorno / può splendere per ultimo* [...]; 19º: [...] *e sia d'estate / quando tra rose rosse e gelsomini*.

⁸¹ NOVALIS. **Inni alla notte**. Introduzione di Ridolfo Paoli; tradução de Giovanna Bemporad. Brescia: Morcelliana, 1952; cf. também: NOVALIS. **Inni alla notte. Canti spirituali**. Introdução de Ferruccio Masini; tradução in versi de Giovanna Bemporad. Milano: Garzanti, 1986.

de retorno e de reidentificação das realidades humanas à vida natural. Assim compreendida, a natureza, que determina, inclusive, a vida do ser humano desde as suas raízes biológicas, é, na verdade, o modelo terrestre mais acessível à compreensão da vida cósmica e universal. No caso da poesia da Bemporad, esta atitude de observação da natureza e dos seus ciclos, e de todas as dicotomias de que é feita (começo-término, vida-morte, etc.), também revela aquele esforço de compreensão do próprio movimento da vida e da existência humana, mas, como temos visto, se esta busca é motivo de comprazimento, é também de funda angústia, sentimentos opostos que, na maior parte do tempo, coexistem.

O poema *Le statue* [As estátuas], já reproduzido, é um exemplo da reunião de elementos naturais que desempenham papel de pano de fundo ('o ar tranquilo' e o 'tumulto dos insetos'), contrapostos a elementos concretos e artificiais ('as estátuas'). A meu ver, é exatamente por meio desta contraposição – a vida natural que não cessa de mostrar a sua presença *versus* a atribuição de vida às estátuas (*stanno in veglia*), em princípio, seres inanimados privados de calor e, por definição, incapazes de comunicação – que a angústia da poeta se revela, ainda que de forma sutil.

Ora, como sabemos, qualquer 'estátua', isto é, qualquer escultura figurativa, nada mais é do que um objeto material visível, modelado por alguém de alguma maneira, que tem o poder de representar um ente que existe ou existiu, ou que é simplesmente produto da imaginação. Assim, afirmar, como se faz no poema, que as estátuas vigiam ou espreitam é obviamente um modo de dizer que tem a ver com o que elas eventualmente representam. Mas a inquietação que a poeta expressa não advém apenas da presença física do objeto, mas de tudo o que ela projeta de seu naquele ato de reconhecimento, uma vez que o mundo, seja o mundo natural, seja o artificial criado pelos seres humanos, não nos dá explicação ou resposta alguma a respeito da própria existência, só nos impõe a sua presença e nada mais. Do ponto de vista estilístico, o caráter puramente descritivo do poema e o teor avaliativo das palavras utilizadas (*tranquillo, brulichio, stanno in veglia, muti, freddi*) contribuem eficazmente então para aquela projeção, isto é, para a configuração do ponto de vista e o modo de sentir que a poeta assume diante do que ela mesma apresenta.

É espantoso perceber que a mesma inquietação que julgo presente no poema *Le statue* já estava bem delineada, de maneira mais dramática, no poema de "Prelúdio": os mesmos tipos de estilemas da vida natural (por exemplo, o 'travesseiro de timo', da primeira versão do poema e,

em *Le statue*, o ‘tumulto dos insetos’) e um mesmo tipo de elemento concreto e artificial que mostra a sua presença inquietante e perturbadora: a estátua atrás do vidro de cristal sobre um plinto, no primeiro poema, e, no poema de agora, as estátuas presentes num lugar qualquer. Tais coincidências ou recorrências, especialmente por causa da expressiva distância temporal (no caso, uma diferença de sessenta e cinco anos, pois o poema de “Prelúdio” foi escrito em 1946 e *Le statue* é da edição de 2011), indicam certos pontos fixos, imutáveis mesmo, da atividade poética de Giovanna Bemporad e do seu repertório de imagens e inquietações.

Como contraponto ao poema *Le statue*, apresento o décimo primeiro da seção “Desenhos” (só presente a partir da edição de 2010), outro exemplo de utilização daqueles estilemas da vida natural, neste caso altamente concentrada, e que fazem parte da composição de uma representação positiva e, por isso mesmo, prazerosa, da natureza:

Vendemmia

Quando l'estate muore e l'uva è rossa,
soffoca tra i profumi l'erba asciutta
e per amore langue il girasole
col giallo viso morto e il cuore bruno,

dal monotono addio delle cicale
l'ora aggravata indugia sul quadrante;
le uve mature esprimono una sorta
di ebbrezza aerea: è tempo di vendemmia!

Afirmei que o tema da morte é um dos, senão o mais importante, explícita ou dissimuladamente tratado ao longo de todo o livro dos **Exercícios**, seja como meditação, seja como evocação à ‘companheira implacável’ (cf. 2.2). Mas é muito raro que ela, a morte, tenha, por assim dizer, uma cara, como se pode observar no poema *La domenica di una bambina morta* [O domingo de uma menina morta], o segundo de “Desenhos”:

È domenica, e incendia rosse rose
l'ultimo addio del sole; ma la guancia
della bambina morta non s'infiama
nella chiesa deserta: irrompe un coro
di chierichetti, e l'organo accompagna
lei che veste il santuario di candore

lasciando in terra la sua rosea carne.

Como o poema *Le statue*, este também só aparece na última edição de 2011 e é um daqueles em que nada está fora do lugar: formalmente perfeito, o poema constrói a cena com um equilíbrio admirável de tempo (um fim de domingo) e espaço (o interior de uma igreja), de personagem (uma menina morta sendo velada) e ação (ao som do órgão e de um coro de coroinhas), tudo no sedutor encadeamento das sílabas e das aliterações, e do andamento regular dos hendecassílabos. E é tudo concreto: o dia que acaba e se avermelha, mais a luz do ocaso sobre as rosas vermelhas (a vida da natureza lá fora), que se contrapõe à brancura do rosto da menina morta dentro da igreja deserta e o som do órgão e do coro que homenageia a sua partida (a vida humana e o seu fim).

Aquele traço prosaico que Pasolini tinha recriminado não faz sentir o seu peso em *La domenica di una bambina morta*, dada a sua perfeição formal, a riqueza e o equilíbrio dos seus elementos descritivos.⁸² E é justamente tal perfeição formal que atesta também, mais uma vez, que a fixação, por parte da poeta que observa e descreve, na imagem da morte não impede que esta seja paradoxalmente material e fonte de prazer estético.

A mesma concretude descritiva vamos encontrar no sétimo poema da seção, intitulado *Cimitero campestre* [Cemitério campestre], que evoca diretamente, outra vez, a morte:

Stanno le foglie immobili sui rami
nel giardino murato, aride stanno
nell'aria ferma. Stanca di guardare
di là dal muro, senza un grido, morte,
fa' che nei tuoi si specchino i miei occhi
e incontro al nulla guidami la fronte.⁸³

A esta altura não é mais novidade: observação e descrição da natureza e da paisagem e desejo de morte vêm imbricados inseparavelmente, expressos num tom entre o solene e o íntimo, e a

⁸² PASOLINI, Pier Paolo. Poesia della Bemporad. **Il Mattino del Popolo**, 1948, *apud* BEMPORAD, 2010, p. 199-200. Consultar a citação de Pasolini reproduzida em 2.3 e o meu comentário que segue.

⁸³ Na edição Archivio Dedalus (2010), em que o poema aparece pela primeira vez, o penúltimo verso diz assim: *fa' ch'io ti guardi un attimo negli occhi*.

evocação à morte se dá como quem fala respeitosamente a uma velha companheira. Não há dúvida de que o desejo de morte é um fantasma – constante, invasivo, pervasivo – que contamina tudo, como já vimos, desde os primeiros ‘exercícios’ poéticos da jovem Giovanna aos da poeta na sua maturidade tardia (o poema apareceu pela primeira vez na edição de 2010), e ele parece tão imóvel quanto as várias imagens de imobilidade que os poemas volta e meia apresentam, no caso aqui, a imagem das folhas imóveis nos ramos e a do ar parado.

O terceiro poema da seção, intitulado *Cuscini* [Travesseiros],⁸⁴ escrito em 1943, mostra o quanto a autora ainda adolescente já possuía grande habilidade na construção dos seus ‘desenhos’, na eficaz configuração dos dados visuais, sonoros e táteis da cena, que se concatenam de modo natural na disposição musical dos hendecassílabos:

Tutta la stanza all'alba era coperta
con drappi cerei: tristi i suoi colori
come pensieri quando a gocce gravi
batte la pioggia torbida sui vetri.

Stava lo specchio cenere nel cupo
angolo, come se per lui languisse
l'ultimo rosa in morte lontananze.

Solo cantare udivo sopra un bianco
corpo di donna morbidi i cuscini.⁸⁵

Dada a pouca idade da autora (tinha apenas quinze anos!), provavelmente a sua habilidade versificatória e construtiva resultava de uma afinidade natural, de uma forte identificação com a forma de versificar e os modos de expressão dos seus autores prediletos. A prática

⁸⁴ Na edição Urbani e Pettenello (1948), o título do poema era *I cuscini*, depois alterado nas edições seguintes para o mais simples *Cuscini*. Logo depois do título, havia também a informação, depois retirada: *da un motivo di G. Krklec* [a partir de um motivo de G. Krklec]. A informação se refere a Gustav Krklec (1899-1977), um dos mais importantes poetas croatas da sua geração. Dada a dificuldade de encontrar traduções da poesia de Krklec para uma língua que eu pudesse ler, não consegui identificar qual foi o poema de que partiu Giovanna Bemporad para escrever o seu.

⁸⁵ O sexto verso do poema, na edição de 1980 e 2010, aparece assim: *angolo, quasi che per lui languisse*. Tal modificação foi depois abandonada na última edição (2011) em favor da versão da primeira edição (1948).

desenvolta do hendecassílabo, que a poeta já havia experimentado nas traduções de excertos da **Eneida** e que se tornou então o metro praticamente único e exclusivo de tudo o que traduziu e compôs dali para diante, somada à leitura, desde muito cedo, da poesia italiana e em várias outras línguas (já mencionei, nos capítulos anteriores, a importância dos simbolistas franceses e dos líricos alemães), formaram uma base técnica que não se resumia, pelo menos não nos melhores dos casos, a um superficial expediente retórico. Ao contrário, era sentida e praticada como o único meio de expressão possível, de modo que, de artificial e pouco espontâneo que podia parecer, e o risco era grande, se tornou, por assim dizer, instintivo e sincero.

Como já tinha acontecido com o poema *Il bacio*, da seção “Aforismos”, *Cuscini* faz parte daquele pequeno conjunto de poemas que tem caráter aberta ou sutilmente erótico, conjunto que, como já disse, contrasta com a maior parte dos poemas das seções anteriores, assombrados que estão pelos sentimentos de melancolia e morte.⁸⁶ A este caráter erótico, Pasolini já tinha chamado a atenção:

Potrei citare Cocteau: <<I gesti dell'equilibrista devono sembrare assurdi a coloro che non sanno che egli cammina sul vuoto e sulla morte>> [...], non dimenticando che quel “vuoto” è vuoto d'amore, e che doveva essere riempito di una sostanza del tutto equivalente all'amore: [...] dove, a parte la significazione erotica dei cuscini e l'aperta indicazione al corpo di donna, è ben chiaro come la giovane Bemporad accedesse alla poesia operando una sostituzione, non irreversibile, tra carne e parola.⁸⁷

Mas *Cuscini* é um exemplar raro também num outro sentido: é um dos poucos poemas em que se representa uma cena “interna”, neste caso, do interior da casa, mais especificamente, do quarto de dormir, lugar, por definição, da intimidade. Desta vez, o impulso erótico – que, como vimos no poema *Il bacio*, se manifestava de maneira

⁸⁶ Além dos poemas *Il bacio* [O beijo] (seção *Aforismi* [Aforismos]), que já comentei na parte 2.3, e o de agora, fazem parte deste pequeno conjunto de poemas eróticos, de modo especial, o poema *Epitalamio* [Epitalâmio], da seção *Esercizi* [Exercícios], e toda a seção *Saffiche* [Sáficas], que comentarei mais adiante.

⁸⁷ PASOLINI, 1948, *apud* BEMPORAD, 2010, p. 197-198.

explicitamente corpórea com o auxílio dos símiles e analogias expressas pelos já conhecidos estilemas vegetais –, em *Cuscini* é expresso no conjunto inteiro da descrição: na disposição dos objetos e das suas cores, no barulho da chuva, na menção, mais uma vez, à maciez, agora, dos travesseiros, e na presença feminina.⁸⁸

Como creio poder depreender desta descrição, se, por um lado, a participação da poeta que observa não é diretamente corpórea, por outro, há uma sutil e delicada erotização da vista e do ouvido, que é indiciada também pela sugestiva utilização dos adjetivos: as cores dos tecidos são ‘tristes’, as gotas são ‘graves’, a chuva é ‘turva’, o canto é ‘escuro’, as distâncias são ‘mortas’; a este ambiente caracterizado assim de modo obscuro contrasta e se destaca o ‘branco corpo de mulher’, o rumor suave do atrito do corpo sobre os lençóis e sobre os travesseiros ‘moles’.

Pasolini, um leitor sempre muito fino, já havia aludido à importância da adjetivação na poesia da Bemporad:

Vi si potrebbe dedicare tutto un capitolo (penso, specialmente, all’aggettivazione, così fantastica da richiedere uno stato di felicità, in cui il processo dell’analogia abbia un fervore dionisiaco).⁸⁹

Apesar deste caráter “dionisiaco”, ou justamente por causa dele, é possível notar que, de modo geral, não só em *Cuscini* e em outros poemas de “Desenhos”, mas também nos das outras seções, a adjetivação colabora também de maneira produtiva, quer dizer, não retoricamente supérflua, na complementação descritiva e no componente sensorial das cenas, e ao mesmo tempo ajuda a configurar o ponto de vista e as avaliações que a poeta faz dos temas e situações apresentados.

Alguns poemas da seção “Desenhos” se constituem de cenas mais dinâmicas, em que a poeta não só observa e descreve, mas é também participante ativa da ação. Como é o caso, por exemplo, do sexto poema, intitulado *La passeggiata* [O passeio]:

Sotto frequenti, tiepide alluvioni –
pioggia su noi gocciolava, non ombra
dagli alberi – andavamo; e per la mano
ci guidava il passeggio a un monumento

⁸⁸ O eventual ou explícito caráter homoerótico deste pequeno conjunto de poemas será tratado mais adiante na parte dedicada à seção *Saffiche* [Sáficas].

⁸⁹ PASOLINI, 1948, *apud* BEMPORAD, 2010, p. 201.

votivo, ad un boschetto, un chiaro stagno.

Lunghe ramosità, come ali o braccia,
tremavano, alla brezza dolce e piena,
di un'ansietà che ci obbligava, cuori
troppo esitanti, ad appagarci in sogno.

Parole estratte da maree, derive
di sogni – cerchi magici d'arena –
lasciammo indietro, e le piccole morti
d'ore mietute come da un inverno
sulle panchine immobili al passeggio.

Em comparação com a versão reproduzida acima, que é a da edição *Archivio Dedalus* (2010) e Luca Sossella (2011), a versão da edição Urbani e Pettenello (1948) registra o ano de composição (1946) e apresenta algumas diferenças:

Sotto frequenti, tiepide alluvioni –
pioggia su noi gocciolava, non ombra
dagli alberi – andavamo; e per la mano
ci guidava il passeggio a un monumento
druidico, un boschetto, un chiaro stagno.

Sacre ramosità, come ali o braccia,
tremavano, alla brezza calda e piena,
di un'agonia che fu fatale al cervo
quando impigliò le sue corna in liane.

Parole, cerchi magici d'arena
lasciammo indietro, e le piccole morti
d'ore mietute come da un inverno
sulle panchine immobili al passeggio.⁹⁰

La passeggiata é o único poema de **Exercícios** em que se enuncia um 'nós', e, apesar da descrição mais ou menos precisa do lugar e da ação, expressas pela primeira e segunda estrofes, a atmosfera é em alguma medida vaga e misteriosa. O poema descreve uma breve cena

⁹⁰ Com exceção da utilização, no sexto verso, do adjetivo *sacre*, que, como se vê, já tinha aparecido na versão da edição Urbani e Pettenello (1948), a versão de *La passeggiata* [O passeio] da edição Garzanti (1980) é exatamente igual à versão das duas últimas edições (2010 e 2011).

narrativa, isto é, um passeio, sob chuvas fortes e intermitentes, em direção a um antigo lugar de culto (na primeira versão, indicado como um ‘monumento druídico’; na mais recente, pelo mais genérico ‘monumento votivo’), rodeado talvez por um bosque e em que está presente também um tanque ou um espelho d’água. Ao longo do passeio, as personagens indicadas pela utilização do ‘nós’ (possivelmente a poeta acompanhada de mais alguém) seguem a trilha e se sentem perturbadas por um sentimento de angústia ou ansiedade. Na versão de 1946, a imagem do cervo em agonia sugere uma angústia mais concreta, produzida pela visão do animal preso pelos chifres de maneira inextricável na ramagem; na de 2010 e 2011, a angústia, que antes parecia motivada por um evento externo, agora se transforma numa ansiedade inexplicada, expressa pela projeção deste sentimento na visão dos ramos que tremem, o que parece causar um desejo de fuga ao devaneio ou ao mundo dos sonhos. Logo a seguir, de modo mais intenso na versão mais recente, a última estrofe aumenta a impressão de vagueza e mistério, cifrada por certo tom simbólico e enigmático dos dois primeiros versos, e reforçada em seguida pela alusão às ‘pequenas mortes de horas perdidas’ e pela visão de imobilidade e silêncio dos bancos na trilha que as personagens percorrem.

Em *La passeggiata* mais uma vez nos deparamos com os mesmos elementos estilísticos que vim indicando: a descrição da paisagem e a observação da vida natural, o sentimento de angústia que deriva, ou melhor, que é projetado sobre estas, a sugestão da morte sugerida pela imagem do cervo da primeira versão ou de simples angústia expressa na segunda, e a criação de uma atmosfera que bem poderíamos chamar de romântico-simbolista, mas que é contrabalançada por um rigor e uma economia linguística característicos, mais próximos de uma dicção de poesia moderna.

O mesmo tipo de rigor linguístico na descrição e na narração pode ser constatado também no sétimo poema da seção, o surpreendente *Arco di ponte* [Arco de ponte], que, na edição Garzanti (1980) e Luca Sossella (2011), aparece assim:

Verso il deserto orienta i miei passi
non so che stella fissa o calamita;
l’ombra non pesa, incinta di una perla
che trae bianchezza vergine dall’acqua.

Separarmi da quella che al mio fianco
cammina, l’ombra che il chiaro di luna

mi adagia ai piedi, rompere il silenzio
che mi aggredisce entrando nel fogliame!

Lungo le mura grigie di salnitro,
sotto i fanali scivolo e mi attardo
sopra l'arco fantastico di un ponte
come acrobata assiso su un trapezio;

ma un'orchestra di negri mi respinge
nel grembo degli iddii, verso il deserto.⁹¹

A respeito de *Arco di ponte* – ao lado do poema *Madrigale* [Madrigal] e *Domenica di Pasqua* [Domingo de Páscoa], ambos pertencentes à seção *Esercizi* [Exercícios], que comentarei na próxima parte –, Pasolini considerou: *che non soltanto sono le più perfette del libro ma si presentano certamente come alcuni tra i versi più belli scritti in italiano in questi ultimi anni.*⁹² Tal avaliação (lembrar que o artigo é de 1948, ano de publicação de **Exercícios**) tinha a ver com a outra que já comentei: para além de sua qualidade, os três poemas citados, segundo o autor, eram exemplos bem acabados da inexistência daquele traço prosaico que ele não tinha apreciado no livro de poesia da amiga.

Mas, falando de estilo, aqui, a meu ver, tocamos num outro ponto fundamental para a tentativa de compreensão da poética de Giovanna Bemporad e dos recursos retóricos de que lançou mão, e que o livro **Exercícios**, bem ou mal, deixam à mostra. Como *Arco di ponte* demonstra, apesar do andamento descritivo e narrativo mais ou menos preciso do poema, em certos momentos ele é contaminado por um gosto pela analogia ou metáfora preciosista, como podemos ler no terceiro e quarto versos: *l'ombra non pesa, incinta di una perla / che trae*

⁹¹ Na versão da edição Urbani e Pettennello (1948) – o poema foi escrito em 1946 –, a segunda estrofe aparece assim: *L'ombra respingo che il chiaro di luna / mi adagia ai piedi e il silenzio senza'eco / che mi aggredisce, fuori dal fogliame, / e all'anima bisbiglia la sua assenza.* Na versão da edição Archivio Dedalus (2010), a mesma estrofe sofreu de novo uma modificação, depois abandonada em 2011: *Mi adagia ai piedi e stampa la mia ombra / sui muri il chiaro di luna: potessi / separarla da me, dare un'impronta / più tenace ai miei passi sulla terra!*

⁹² Na edição Urbani e Pettennello (1948), o poema *Domenica di Pasqua* levava o título de *Frammento* [Fragmento], mudado depois para *Momento* [Momento] na edição Garzanti (1980), e finalmente para *Domenica di Pasqua* [Domingo de Páscoa] a partir da edição Archivio Dedalus (2010). Cf. PASOLINI, 1948, *apud* BEMPORAD, 2010, p. 200.

bianchezza vergine dall'acqua; ou por símiles engenhosos como o do décimo segundo verso: *come acrobata assiso su un trapezio*.

Num levantamento estilístico mais minucioso de todos os poemas do livro, fica evidente que a tendência narrativa e descritivamente mais econômica e despojada, que configura uma dicção mais moderna, como vimos nos poemas da seção “Aforismos” e nos poemas de “Desenhos” que comentamos até aqui, perde facilmente para a outra retoricamente mais rica e rebuscada. Muitas vezes, esta última tendência, levada ao extremo, descontando naturalmente a grande habilidade e o longo tirocínio que ela exige, faz que o poema se pareça com um puro e gratuito jogo retórico-literário. É o que suponho perceber no poema intitulado *A una rosa* [A uma rosa]:

China sul margine del tuo segreto,
o rosa in veste diafana, mollezza
di corpo ignudo, incrollabile tempio
che in vigilanza d'amore mi tieni,
non so di che rilievi si componga
la tua bellezza. E all'onda dei profumi
che col ritmo di un alito tu esali
misuro il tuo pallore e il mio languore.
Mi tenta ogni tuo petalo concluso
nel giro di una linea sensitiva,
mollemente incurvato e pieno d'ombra.⁹³

A propósito de *A una rosa*, a autora conta um episódio simpático que de alguma forma confirma o tanto de espírito de jogo e de demonstração de bravura que rege o poema:

Qui racconto sempre, quando recito questa poesia,
un aneddoto legato a un mio incontro con Emilio
Servadio, lo psicologo, che era mio grande amico,
e mi invitava spesso a cena, nei più grandi
ristoranti di Roma, perché lui era un gran

⁹³ Na edição Urbani e Pettenello (1948), o poema tinha o título *Altra rosa* [Mais uma rosa], modificado para o *A una rosa* [A uma rosa] das edições seguintes. O *altra* do primeiro título se refere ao fato de que, na primeira edição, aparecia um poema de 1943 com o título *La rosa* [A rosa], depois eliminado. O poema diz assim: *Rosa, che lenta tocchi la pienezza, / maturità gloriosa offerta al rogo, / pudore non ti veste, anima spoglia. // Vedo fanciulli stanchi, taciturni / sedere intorno a grandi fuochi accesi / o tra bambole infrante – eroi crudeli. // Rosa, e tuo dolce strazio è l'usignolo, / se vuota di profumi esali assenzio.*

bongustaio, oppure a casa sua e una sera mi raccontò che aveva preso l'Lsd, per vedere l'effetto che produceva questa droga e che l'effetto era stato questo: le rose che erano nel vaso del suo salotto si erano trasformate ai suoi occhi, i petali erano come di carne, insomma, si erano incarnati e allora io gli ho detto: <<Ma io Emilio non ho avuto bisogno di prendere l'Lsd per cantare i petali come fossero le carni di una giovinetta>>.⁹⁴

Com este meu último comentário, na verdade, estamos nos aproximando do cerne de certa concepção de poesia que foi a de Giovanna Bemporad. A parte seguinte se propõe justamente a discuti-la.

⁹⁴ PEZZELLA, 2011, p. 35.

2.5 EXERCÍCIOS DE POESIA

A partir de agora a minha exposição deve tomar um atalho. Ele se faz necessário porque, com as quatro seções seguintes a “Desenhos” – na ordem, *Esercizi* [Exercícios], *Saffiche* [Sáficas], *Dediche* [Dedicatórias] e *Altri esercizi* [Mais exercícios] –, chegamos, por assim dizer, ao coração da experiência poética de Giovanna Bemporad. Como o número total de poemas das quatro seções reunidas é grande (somados são trinta e três), para evitar que o discurso se torne excessivamente repetitivo, faço uma seleção de poemas menos extensa, comentando somente aqueles que julgo mais merecedores de atenção. A divisão da exposição seguirá o seguinte plano: esta parte será dedicada ao comentário simultâneo e cruzado dos poemas das seções “Exercícios”, “Dedicatórias” e “Mais exercícios”; e a parte seguinte será dedicada ao comentário da seção “Sáficas”.

Se falei de coração da experiência poética da Bemporad, não quero dizer com isto que as quatro seções mencionadas abriguem necessariamente os poemas melhores, mais bonitos ou mais significativos. A par da qualidade do que nelas pode ser encontrado, elas têm importância, entre outras coisas, porque são capazes de revelar claramente o modo como a poeta encarava e praticava a atividade poética, no sentido mais amplo de uma cultura literária e no sentido retórico ou linguístico-estilístico mais específico. Mas, ainda que o meu intento seja este, isto é, o de ir descobrindo e exprimindo os parâmetros de uma poética, é preciso empreendê-lo com uma antecipada reserva.

Já sabemos que Giovanna Bemporad, por volta da metade dos anos cinquenta, praticamente abandonou a atividade poética própria, passando a se dedicar preponderantemente à tradução de poesia (cf. Cap. 1). Creio que uma revista atenta ao conteúdo das quatro seções possa ajudar a compreender o motivo do abandono e a explicar também o caráter, diria, suspenso, circular e um tanto redundante da sua brevíssima obra. Tomada em conjunto, conjunto que é exatamente o livro todo dos **Exercícios**, a poesia da Bemporad, de modo geral, parece carecer de um sentido evolutivo, o que se constata facilmente na sua pouca propensão a se diversificar no tempo e nos temas, na forma e no estilo. Isto talvez não surpreendesse se o arco temporal não fosse tão longo: a bem dizer, as primeiras tentativas poéticas da autora começaram por volta de 1943 ou mesmo antes, e a sua obra poética só se encerrou definitivamente com a publicação da última edição de Luca Sossella, em 2011.

No final da parte anterior (cf. 2.4), ao comentar o poema *A una rosa*, aludi ao aspecto de gratuito jogo retórico-literário que algumas vezes dirige a elaboração dos poemas de **Exercícios**. Outras vezes, entretanto, a eficácia do jogo produz resultados admiráveis. É o caso do segundo poema da seção “Exercícios”,⁹⁵ escrito em 1945 e intitulado *Madrigale* [Madrigal], que, como eu já havia dito, Pasolini considerava um dos mais bem realizados do livro na sua edição de 1948.⁹⁶

Padiglione di mandorli nel biondo
 colore di febbraio è la campagna;
 e al rapido infittirsi dei germogli
 che traboccano, o in punto d’incarnarsi,
 la voluttà mi afferra senza braccia.
 L’immagine di lei si acciglia e ride
 sotto un gioco di rondini, al suo collo
 mobile di baleni accosto il labbro
 e alla sua bocca, foglia di sibilla.
 Ma spande per i campi un usignolo
 l’armonia di velluto, e fa un profumo
 dal suo bruno languore misurato
 la viola; io ripenso le sue dita
 rosse all’estremità, petali intinti
 di porpora, tracciare sulla sabbia
 dei millenni il mio nome all’infinito.⁹⁷

⁹⁵ Os poemas da seção *Esercizi* [Exercícios], na edição Luca Sossella (2011), aparecem na seguinte ordem (o asterisco antes do título ou do primeiro verso entre colchetes indica que, de uma edição para outra, o poema sofreu modificações; o ano entre parênteses indica a edição em que o poema apareceu pela primeira vez; cf. o “Apêndice” ao final desta tese): 1º. **Quartine* (1948); 2º. **Madrigale* (1948); 3º. **A una forma sorella* (1948); 4º. **Ex-voto*(1948); 5º. **La ninfa e l’ermafrodito* (1948); 6º. **Domenica di Pasqua* (1948); 7º. *Alba estiva* (2011); 8º. *Crisi meridiana* (2011); 9º. [*Matura, immersa nel fuoco, la vigna*] (2011); 10º. *Crepuscolo* (2010); 11º. *L’amorosa fenice* (2010); e 12º. *Epitalamio* (2010).

⁹⁶ PASOLINI, 1948, *apud* BEMPORAD, 2010, p. 200. Cf. também a parte 2.4.

⁹⁷ Em comparação com a última versão do poema da edição Luca Sossella (2011), as variantes são mínimas. Na edição Urbani e Pettenello (1948), há ausência de pontuação no interior do quarto verso (*che traboccano o in punto d’incarnarsi.*) e do décimo primeiro (*l’armonia di velluto e fa un profumo*). Tanto na edição de 1948, quanto na de Garzanti (1980), o décimo verso se apresenta assim: *Ma insiste per i campi un assiuolo*. A versão de 2011 é idêntica a da edição Archivio Dedalus (2010).

Certamente um poema como *Madrigale* pode ser considerado, do ponto de vista retórico e estilístico, modelar no conjunto dos poemas de **Exercícios**, também por ser um exemplo acabado de uma concepção e de uma prática de poesia que se vale de elementos colhidos como que “por acaso” no corpo da tradição poética europeia e italiana, e depois refundidos numa dicção que parece ao mesmo tempo datada e atemporal. Neste, como em tantos outros poemas do livro, julgo reconhecer também algo de maneirístico ou barroquizante, além de uma mais evidente sensualidade contida e sublimada que acusa traços de poesia metafísica. Todos estes elementos são reunidos de forma concentrada na refinada construção do poema; em outras palavras, o poema é fruto de um artesanato minucioso e racional (porque praticado com esmero intencional) que se constitui justamente – como ademais os próprios títulos da seção e do livro já sugeriam de maneira muito apropriada e, a meu ver, autoconsciente –, num ‘exercício’ de poesia.

No caso de *Madrigale*, não é difícil enumerar os fundamentos de tal exercício: i) a começar pelo título, que remete a uma forma de composição tradicional, exatamente o madrigal, composição não exclusiva mas frequentemente de temática amorosa, versada num texto que prima pela musicalidade (o que aponta, inclusive, para a origem desta forma poética);⁹⁸ ii) o uso de analogias, símiles e metáforas, normalmente de caráter sinestésico, como um procedimento sintático e estilístico sistemático (por exemplo: *Padiglione di mandorli nel biondo / colore di febbraio è la campagna; collo mobile di baleni; l’armonia di velluto; bocca, foglia di sibilla; bruno languore misurato; petali intinti / di porpora*); a prosopopeia (*L’immagine di lei si acciglia e ride; la voluttà mi afferra senza braccia; [...] io ripenso le sue dita / [...] / [...], tracciare sulla sabbia*); iii) no sétimo e décimo versos respectivamente, os motivos tradicionais da andorinha e do rouxinol, de bem conhecida carga simbólica (a andorinha, por exemplo, como mensageira da primavera e símbolo da fecundidade, e o rouxinol, por sua vez, como símbolo da perfeição, por causa da beleza do seu canto, e também símbolo do amor e da morte);⁹⁹ iv) a citação dantesca da ‘folha de

⁹⁸ Cf. o verbete ‘madrigal’, in: MOISÉS, 2004, p. 272.

⁹⁹ Uma das menções mais célebres ao rouxinol na história da literatura ocidental aparece na tragédia **Romeu e Julieta** de Shakespeare, na cena em que, o dia está amanhecendo, os dois amantes hesitam em se despedir, no balcão que dá para o horto da casa dos Capuletos (Ato III, cena V). Cf. os verbetes “andorinha”, p. 51, e “rouxinol”, p. 791, in: CHEVALIER, Jean;

sibila'.¹⁰⁰ Some-se a esta lista o que ao longo das partes anteriores já vim delineando: o tom elevado e solene, e o uso dos estilemas da vida natural, que fornecem os referentes para as construções analógicas ou metafóricas, e que se enquadram perfeitamente no conjunto de características gerais e no campo temático que já conhecemos.

Outras vezes ainda, o poema entendido como uma espécie de exercício retórico é um pouco mais despojado, menos concentrado, mas não deixa de apresentar a seu modo o mesmo gosto pela analogia, metáfora ou símile intencionalmente, para usar uma palavra italiana que vem bem ao caso, *ricercato*. É o que acontece, por exemplo, com o poema extraído da seção *Altri esercizi* [Mais exercícios],¹⁰¹ também um madrigal, aparecido a partir da edição Garzanti (1980):

Altro madrigale

Se appoggio alla conchiglia del tuo cuore
l'orecchio e l'eco di ogni mio pensiero
vi ascolto, spicca l'anima il suo volo
verso la gioia come un bianco uccello;

se un demone mi invoglia alle carezze,
tu supina ti stendi su una stuoia
ma sormonti le spighe e non abbassi

GHEERBRANT, Alain. **Dicionários de símbolos**. 6. ed. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1992.

¹⁰⁰ Trata-se da vigésima segunda *terzina* (versos 64-66) do último canto do “Paraíso”, o XXXIII, da **Divina comédia** de Dante. Neste canto, narra-se que, por intermédio da oração que São Bernardo faz à Virgem Maria e a intercessão desta junto a Deus, ao poeta é permitido ter a visão da divindade e contemplar o mistério da Trindade e das duas naturezas de Cristo. A estrofe, na verdade, faz parte da descrição das impressões que a visão mirífica lhe causa. Cf. ALIGHIERI, Dante. **Tutte le opere**. A cura di Luigi Blasucci. Milano: Bompiani, Sansoni Editore, p. 731: *Così la neve al sol si disigilla; / così al vento nelle foglie levi / si perdea la sentenza di Sibilla*.

¹⁰¹ Os poemas da seção *Altri esercizi* [Mais exercícios], na edição Luca Sossella (2011), aparecem na seguinte ordem (o asterisco antes do título indica que, de uma edição para outra, o poema sofreu modificações; o ano entre parênteses indica a edição em que o poema apareceu pela primeira vez; cf. o “Apêndice” ao final desta tese): 1º **L'ossessione* (1980); 2º *Sera d'autunno* (1980); 3º *Altro giardino* (1980); 4º *Altro madrigale* (1980); 5º *Dolce ospite* (1980); 6º *Euridice* (1980); 7º **Sul mare* (1980); 8º *Plenilunio* (1980); 9º *Similitudine* (1980); e 10º *Sera di carnevale* (1980).

le ali ai pensieri appollaiati in alto:

tu sei come per le infime radici
degli alberi il sussurro delle cime.

Enfim, a escolha de um trecho de uma carta de Paul Valéry como uma das epígrafes que abrem o livro **Exercícios** tem toda a razão de ser:

J'ai eu un mal du diable avec le *mots*. J'ai fait plus de cent *brouillons*. Le transitions m'ont coûté une peine infinie. Enfin, ce fut un rude *exercice* !¹⁰²

A citação é cristalina no que ela evidencia de identificação com uma concepção de poesia entendida como um exercício árduo e rigoroso, como uma prática exaustiva de busca da forma exata e perfeita, que foi certamente a de Valéry, e que a Bemporad a seu modo abraçou de corpo e alma. Não por acaso também, outra epígrafe, na verdade, a primeira, é exatamente o título do terceiro poema da seção “Exercícios”, que se lê assim:

A una forma sorella

da una stampa cinese

Non si svela il mio astro che alle risa
dei tuoi occhi, azalea, forma sorella
splendente come giada, che ti specchi
nel ruscello di seta e il piede esiguo
come conchiglia d'ostrica vi immergi.
La gioia m'incorona, o il mio pensiero
sopra il filo translucido dei sogni
si distende e s'allevia come un cirro
se coi draghi di bronzo e i liocorni
dei tuoi capelli scherzo un po' sdegnosa?
Strofina il fianco contro la tua spalla

¹⁰² A citação faz parte de uma carta que Valéry escreveu em setembro de 1922 a Aimé Lafont, autor de um livro sobre a vida e a obra do poeta. Cf. LAFONT, Aimé. **Paul Valéry: l'homme et l'œuvre**. Avec une lettre de M. Paul Valéry, de l'Académie française et des illustrations de Jean Texcier. Marseille: Jean Vigneau, 1943, p. 195.

la mia sete d'amore: grande bestia
 che si allunga sul tuo collo e accarezza
 la tua guancia con cadenza di sonno,
 con la marea della notte negli occhi.¹⁰³

Não há dúvida: estamos diante de um exercício de poeta *raffinée*, dona de seus instrumentos, tamanho é o esforço pela busca da tradução em palavras de uma imagética sugestiva e, neste caso específico, exótica. Mas, é bom lembrar de novo, a primeira versão do poema é de 1946, ou seja, a poeta tinha apenas dezoito anos e já mostrava uma mestria técnica surpreendentemente precoce.

Como já vimos antes, também em *A una forma sorella* o aspecto sensorial e visual serve de impulso à elaboração do poema e aqui ele se materializará por meio de um encadeamento sintático levemente torcido e diria estirado ou alongado (observe-se a grande extensão das unidades sintáticas, recortadas naturalmente pelo ritmo silábico do hendecassílabo, por exemplo, em: [...] *o il mio pensiero / sopra il filo translucido dei sogni/ si distende e s'allevia come un cirro / se coi draghi di bronzo e i liocorni dei tuoi capelli scherzo un po' sdegnosa*; ou: [...] *grande bestia / che si allunga sul tuo collo e accarezza la tua guancia con cadenza di sonno*. E o sujeito da enunciação, quer dizer, a própria poeta, parece se comprazer nesta sua espécie de enrolamento à medida que vai criando as imagens e as encastra no ritmo fônico e métrico do poema.

Quer me parecer que estamos diante de mais um caso de “poesia sintática”. Mas é importante acrescentar que, em grande parte, este sintaticismo (ou o “prosaísmo” de que falava Pasolini, ao qual já aludi mais de uma vez)¹⁰⁴ é produto também da escolha da forma métrica do verso, o *endecassilabo sciolto*, isto é, o hendecassílabo não rimado. A ausência da rima de alguma maneira deixa de travar ou pelo menos atenua o travamento do verso (porque a rima, na verdade, faz parte da organização, digamos, vertical do poema, e coloca cada verso como espelho ou contraespelho do outro), deixa-o justamente mais ‘solto’ e

¹⁰³ Para as diferentes versões deste poema, remeto o leitor ao “Apêndice” ao final desta tese.

¹⁰⁴ PASOLINI, 1948, *apud* BEMPORAD, 2010, p. 199-200. Cf. a citação de Pasolini reproduzida em 2.3 e o meu comentário que segue.

mais propenso a um arranjo sintático que o ultrapasse como unidade estrutural mínima (o *enjambement*).¹⁰⁵

Com o título do poema “chinês” tocamos, afinal, num dos aspectos fundamentais da poesia de Giovanna Bemporad, aspecto que a meu ver deriva em parte da sua filiação romântico-simbolista e pelo menos de certos aspectos do hermetismo e da ‘poesia pura’ do entreguerras italiano: a busca de um espelhamento total entre a língua e a forma do poema e a expressão da experiência subjetiva e interior; a busca, enfim, como queria a autora, da ‘forma irmã’.

Outro poema aparentado ao que acabamos de ler pelo mesmo tipo de impulso retórico, rigoroso a seu modo, é o quarto da seção “Dedicatórias”,¹⁰⁶ e leva o título muito acertado de *Scherzo*:¹⁰⁷

Sabbie, come in un mucchio d'oro fuso
ho divulgato in voi, scandagli umani,
le dita liquide, e su voi, dune-onde,
castelli ho edificato, aste d'argento
vi ho issato e stracci dipinti dai cieli;
sabbie amare, profondità feconde
di eliotropie e carboni, ori spenti,
la vostra residenza, oncia per oncia,
con mani ladre ho palpatato; ho tentato

¹⁰⁵ Como já adverti, para um desenvolvimento mais minucioso deste aspecto formal, remeto o leitor ao Capítulo 3.

¹⁰⁶ Os poemas da seção *Dediche* [Dedicatórias], na edição Luca Sossella (2011), aparecem na seguinte ordem (o asterisco antes do título ou do primeiro verso entre colchetes indica que, de uma edição para outra, o poema sofreu modificações; o ano entre parênteses indica a edição em que o poema apareceu pela primeira vez; cf. o “Apêndice” ao final desta tese): 1º. **Giardino* (1948); 2º. **Studio per una romanza* (1948); 3º. **Figura* (1948); 4º. *Scherzo* (1948); 5º. **Al mare (frammento)* (2010); 6º. **A una fronte* (1948); e 7º. **[Fronte che giochi a fingerti immortale]* (1948).

¹⁰⁷ Desta vez não traduzo o título, porque *scherzo* (palavra que pode, sim, ser traduzida corriqueiramente como ‘brincadeira’, ‘divertimento’ ou ‘jogo’) é um termo italiano do vocabulário musical que se refere especificamente a certo tipo de composição. O *scherzo* frequentemente se constitui no terceiro movimento de uma sinfonia, sonata ou quarteto de cordas; normalmente reexpõe os temas já apresentados nas outras partes, num andamento rápido e de caráter alegre. Há casos também em que é uma composição autônoma, como, por exemplo, os famosos *scherzi* de Chopin. Cf. verbete ‘scherzo’, in: **Treccani.it**: l’enciclopedia italiana. Disponível em: <<http://www.treccani.it/enciclopedia/scherzo/>>. Acesso em: 23 abril 2014.

tra gli occhi di smeraldo dei carbonchi
 le vostre umide palpebre, o conchiglie,
 mentre confuse con gli astri, impudiche,
 femminee, di un metallo piú terrestre,
 sognavate sbocciare ciglia o perle.

Outro aspecto importante da poética da Bemporad e que faz parte do mesmo esforço de elaboração retórico-estilística são os poemas de temática clássica, particularmente inspirados em temas, motivos ou personagens mitológicos da literatura grega ou latina antiga. Tais elementos não são revisitados apenas como citações, ou na forma de simples pastiches ou refações de textos consagrados pela tradição literária; ao contrário, eles encontram abrigo natural numa dicção própria que de algum modo tenta redizê-los, dicção que, se não pode ser chamada de clássica pelo evidente anacronismo, se espelha na poesia clássica como um modelo superior e depurado. Reproduzo mais uma vez o que disse o crítico Massimo Raffaelli:

Piuttosto, essa [Giovanna Bemporad] avanza la scommessa di un linguaggio totalmente alto, solenne, subito classico, e mai classicista per posizione. Se persiste qualche preziosismo compiaciuto, il resto passa nella durezza oracolare di una lingua classica, cioè si pone oltre le misure atomizzate del contingente, in quanto sa che il progetto formale di cui è portatrice non può essere mai adempiuto.¹⁰⁸

Mencionei antes um traço de maneirismo ou barroco no recurso que a poeta faz à tradição retórico-literária. Poderia acrescentar talvez também um traço pós-moderno, isto é, uma prática da poesia também como revisitação e reapropriação da tradição, mas isto se o rótulo não fosse marcado demais e de algum modo deslocado: para que ele valesse, a poesia de Giovanna Bemporad teria de apresentar um elemento fundamental na produção pós-moderna, a ironia, e este ingrediente absolutamente lhe falta. O fato é que mais de um leitor ou crítico se deu conta da ‘classicidade’ da poesia de Giovanna Bemporad, mas como já advertiu Raffaelli, melhor não falar de classicismo, e creio que seria

¹⁰⁸ RAFFAELI, s.d., *apud* BEMPORAD, 2010, p. 211. Cf. também o trecho correspondente de 2.2.

ainda pior falar de ‘poesia neoclássica’. O crítico fala disso de um modo muito bonito:

Ci si trova di fronte a un percorso d’autore definitissimo. Dove gli stessi luoghi della cultura occidentale (i nomi che contrassegnano i testi, clamorosi) non risultano affatto tessere di mosaico o giustificazioni metalinguistiche o anche carte di accredito, ma alludono a coaguli di inquitante (perché straniata, faticata) bellezza. Si assiste alla riduzione dello sviluppo storico in ontologia; in altri termini alla risoluzione dei dati culturali (già depositati nel catalizzatore della memoria) in entità naturali, vale a dire immediatamente a portata di voce come l’aria, la terra, il mare e gli altri elementi.¹⁰⁹

É isto: a poesia da Bemporad é também uma poesia da memória literária e da mediação das leituras (e, portanto, de mais sutil ou mais explícita intertextualidade), que passaram a fazer parte do seu inconsciente literário pessoal, a seu modo reservatório, fonte e matéria bruta para a criação. Não por nada a tradução tomou o lugar e a importância que tomou na trajetória da poeta: tradução é também leitura intensiva do passado e a sua reproposição no presente do tradutor.

Assim, se tal classicidade é resultado de uma densa cultura literária, é resultado também da prática da tradução, o que às vezes lhe tinge de feições não só puramente clássicas, mas também, como já sabemos, românticas ou simbolistas (e lembremos também de Leopardi). É o caso de poemas como *Ex-voto* ou do mais longo *La ninfa e l’ermafrodito* [A ninfa e o hermafrodita], respectivamente o quarto e o quinto poemas da seção “Exercícios”, Quanto ao quinto, não há como não lembrar do *Après midi d’un faune* [A tarde de um fauno] de Mallarmé, que Giovanna Bemporad também traduziu.¹¹⁰ O quarto poema é assim:

Dea velata di marmo e di silenzio,
casta, racchiusa nel perpetuo inganno

¹⁰⁹ RAFFAELI, s.d., *apud* BEMPORAD, 2010, p. 211.

¹¹⁰ A tradução de Mallarmé, também em hendecassílabos, aparece na segunda edição de **Exercícios**, a da editora Garzanti (1980). Cf. BEMPORAD, 1980, p. 149-154.

del tuo corpo ideale, anima impura –
 sento alitarmi un sonno di belletti
 dalle tue ciglia; vedo tra le labbra
 dove il pennello, non l'aurora, ha piantato
 petali rossi, ravvivarsi l'ambra
 dei tuoi denti all'assalto delle risa.
 Si colma il cuore di un battito d'ali
 quando tu accosti la crescente luna
 delle tue ciglia alla nuvola ombrosa
 dei miei capelli: o ninfa, o baiadera,
 non che adirarmi col vento d'amore
 sospendo ai tuoi squillanti braccialetti
 e alle tue lunghe mani una bianchezza
 di mute solitudini, e il tuo collo
 sfioro con disarmati occhi indolenti.

E o quinto:

Chiusi i suoi grandi occhi insufficienti
 dove essenze d'aurora e d'ideale
 galleggiano, ha disteso il fianco ambrato
 tra pioppi ed olmi anelanti all'altezza
 l'ermafrodito; ha disteso il suo corpo
 sull'erba, vinto dal meriggio fulvo
 che impone una consegna di silenzio
 e una riserva d'ombra ad ogni fronda
 sospesa al dolce incanto del suo sonno.
 Sono strali nel fianco e nel mio cuore
 le linee del suo corpo, chiare, lisce
 fino ai capelli, attorti in arabeschi
 simili a verdi draghi addormentati.
 Forse il belletto aereo dell'aurora
 ha tinto questa bocca, molle e gonfia
 come un frutto dei tropici. Il suo riso
 che seduce ninfee mi intesse il velo
 di una trapunta gelosia; mi apprendo
 come un'ape al suo labbro materiato
 di piacere e di tedio; vi suggello
 solitudini lunghe e incontri rari,
 stagioni d'odio e d'amore, l'asprezza
 della morte essenziale, e mi allontano
 sull'ala ebbra e inquieta del pudore.

Não escapa à leitura desses poemas “clássicos” o teor de sensualidade ou erotismo desarmado – basta verificar em ambos o franco apelo à sensorialidade e corporeidade –, envolto numa atmosfera que beira o onírico e o mitológico. Mas, o que é um pouco paradoxal, dado o modo retórico típico que encadeia o discurso e que tenho tentado delinear neste capítulo, o tom é elevado e sublimado. Quando comentei poemas como *Il bacio* (o sétimo da seção “Aforismos”; cf. 2.3) e *Cuscini* (o terceiro da seção “Desenhos”; cf. 2.4), já havia me referido a uma vertente erótica da poesia da Bemporad e ao fato de que, no corpo das seções comentadas antes, esta teria tido, ou um espaço muito pequeno, ou espaço nenhum. Agora na seção “Exercícios”, o erotismo ganha força e vai se valer de motivos e imagens extraídos da tradição mitológica e poética da antiguidade clássica, muito familiares, como sabemos, à nossa autora.

Mais uma vez, como temos visto a propósito de outros assuntos, também o erotismo “grego” de Giovanna Bemporad vai se apresentar de um modo um tanto torturado e atormentado, isto é, como se o sujeito do poema quisesse e ao mesmo tempo não quisesse se entregar à paixão erótico-amorosa. É o que penso ver no poema abaixo, o nono da seção “Exercícios”:

Crisi meridiana

La mestizia una maschera d'ancella
 disegna sul mio viso: aria di giglio
 che pensa mi incorona; sento il vuoto
 assumere ai miei occhi forma umana.
 Ah, facilmente lo schiavo s'impiglia
 nella catena che infranse a fatica!
 Saggio è chi resta libero, e non cede
 neppure al dio che invoglia alle carezze
 quando trafitti da spade d'amore
 gli occhi ottusi cavalcano nei sogni
 sopra l'azzurro amplissimo dei cieli!
 Non sottomessa ma ribelle al fascino
 dispotico che emana il dio fanciullo,
 dolcemente scherzando con la maschera
 di mestizia stampata sul mio viso,
 mi accomiato dal mondo e da me stessa
 con un gesto somnesso di distacco.

Talvez a chave para a compreensão deste vai e vem do desejo, num movimento ambíguo de aproximação e fuga, esteja bem guardada no último poema da seção “Exercícios”, em que sensualidade e erotismo se depuram e se sublimam numa dicção francamente bíblica, mística até, digna do **Cântico dos cânticos** (que, não por acaso, foi a última tradução que a poeta realizou em vida).¹¹¹ É o poema com o título perfeito de *Epitalamio* [Epitalâmio], um poema de 2010:

Donna lucente che non getti ombra
sopra la sabbia, come pesce arreso
nella rete dei sogni, un bacio brilla
sopra il mio labbro; mormora in segreto,
calma fontana, il mio cuore all’orecchio
del tuo che sta in ascolto, e vi zampilla
come nel cielo azzurro un getto bianco.

Sei vestita di lino e d’innocenza
come un’agnella offerta al tosatore;
ma sul tuo seno pallido, ape casta
su giglio in fiore, cerco il luogo sacro
dove posò l’Apostolo il suo capo,
non il bacio che infiamma adami ebbri,
non diluvio, ma pioggia di silenzio
e di grazia in cui bevo l’Assoluto.

Importante notar que *Epitalamio* é a única referência explícita à cultura judaica (ou judaico-cristã) que temos em toda a obra poética de Giovanna Bemporad (a tradução do **Cântico dos cânticos** eu já mencionei) e, claro, tal referência se dá apenas por via literária. No mais, a poeta não foge dos seus autores preferidos: gregos e latinos, e europeus. É o caso de Safo, poeta que ela traduziu e que inspirou abertamente todos os quatro poemas eróticos da seção justamente denominada “Sáficas”, que passo a comentar a seguir.

¹¹¹ **Cantico dei cantici.** Traduzione di Giovanna Bemporad; introduzione di Daniele Garrone. Brescia: Morcelliana, 2006.

2.6 À MANEIRA DE SAFO

Dedicar uma parte inteira apenas para comentar os poemas da seção *Saffiche* [Sáficas]¹¹² tem um motivo claro. Apesar de os quatro poemas da seção apresentarem os mesmos ingredientes de classicidade e erotismo que acabei de apontar na parte anterior, eles se diferenciam do conjunto por uma razão específica: além de os textos, especialmente os dois primeiros, se assemelharem um pouco mais ao que lemos antes nas seções “Aforismos” e “Desenhos” do que à maioria dos poemas de **Exercícios**, são os únicos também a tematizar de modo aberto o homoerotismo. Um bom exemplo disso é o segundo poema da seção, primeiro no tempo, pois já aparecia na primeira edição de Urbani e Pettenello (1948):

L’attesa

È quasi l’ora, e io esco all’aperto.
Dolce notte! perché dunque mi struggo?
E come il cielo è purissimo e calmo!

Conduci al convegno quella ch’io amo
e non trapassi inconsumata l’ora
o notte.

In solitudine confusa,
dimentico tra me ch’ella è partita
e al luogo del convegno aspetto sola.¹¹³

¹¹² Os poemas da seção *Saffiche* [Sáficas], na edição Luca Sossella (2011), aparecem na seguinte ordem (o asterisco antes do título ou do primeiro verso entre colchetes indica que, de uma edição para outra, o poema sofreu modificações; o ano entre parênteses indica a edição em que o poema apareceu pela primeira vez; cf. o “Apêndice” ao final desta tese): 1°. *Erotica* (2011); 2°. **L’attesa* (1948); 3°. *Sogno vince realtà* (2010); e 4°. [*Viva in me geme la tua carne, palpita*] (2010).

¹¹³ Na edição Urbani e Pettenello (1948), o poema apresenta diferenças mínimas em relação às edições posteriores, todas diferenças de pontuação: no primeiro verso (*È quasi l’ora e io esco all’aperto.*); e no quarto e quinto (*Conduci al convegno quella ch’io amo, / e non trapassi inconsumata l’ora.*). Também na primeira versão aparece ao final o ano de composição do poema entre parênteses (1943). Na edição Garzanti (1980), aparece depois do título do poema a dedicatória a *Saffo*, depois eliminada nas edições seguintes.

Não é notável que uma garota de apenas quinze anos (o poema foi escrito em 1943), aspirante a poeta, seja capaz de tanta *finesse* literária? Sim, Giovanna Bemporad deve ter sido mesmo, desde muito cedo, uma leitora voraz de literatura e poesia. Certamente isto lhe permitiu estrear como tradutora, e uma tradutora poderosa, da **Eneida**, como alguém que se encontrava completamente no seu elemento, já munida e madura de todos os instrumentos necessários para a tarefa: a já vasta cultura linguística e literária e um amor desmedido pela literatura clássica. Como sabemos, tudo isso foi prontamente reconhecido pelos seus mentores intelectuais, que, inclusive, a ajudaram a se lançar no restrito e seletivo grupo de tradutores italianos de poesia antiga no pós-guerra (cf. Cap. 1).

Mas o amor à poesia clássica não era só um amor de leitora, pois acabou se constituindo num ideal de poesia – e de fatura de poesia –, que a Bemporad transformou numa espécie de espelho. E aqui não penso que eu cometa um exagero: a sua tradução da **Odisseia** mostra a dimensão e o grau de idealidade e perfeccionismo que ela se impôs ferreamente durante décadas, ao ponto de parecer mesmo um exercício de ascetismo religioso. Concorde-se ou não com o que a tradutora pensava a respeito da tradução e de todas as questões problemáticas que esta levanta, os resultados são realmente impressionantes.

Em “Sáficas”, então, é mais do que natural que encontremos ecos – temáticos certamente, mas também alguns de natureza estilística – da poesia de Safo, de quem, na edição de 1948 de **Exercícios**, já apareciam alguns poemas traduzidos. O crítico literário Luciano Anceschi, numa carta endereçada à poeta em 1981 – em que, inclusive, toma distância dos ideais poéticos, não tanto da tradutora, mas da autora (o que só é perceptível nas entrelinhas, dada a forma sutil e elegantíssima com que ele o expressa) –, faz um comentário bonito a respeito daquelas traduções:

Lei mi consentirà di dire che mi ha dato qualche emozione il trovare, tra le altre, certe traduzioni di Saffo, assai amabili, trattenute, nel loro calore affettuoso e disteso. [...] La sua traduzione, tutte le sue traduzioni, prese come corpus, sono come le indicazioni di una strada – una strada in qualche modo classica – della poesia che abbiamo percorso tutti, che abbiamo nel sangue nei suoi circuiti – e certo la coglie nei luoghi o in alcuni

dei luoghi più alti con un tocco precisissimo e un poco incantato.¹¹⁴

“Que temos no sangue, nos seus circuitos”: a metáfora é perfeita também para o caso de Giovanna Bemporad. Ousaria falar até de um caso de heteronímia ou quase: se colocássemos o poema *L’attesa* [A espera] ao lado de outros de Safo traduzidos para o italiano, é bem possível que não notássemos a diferença de autoria. Ou para ser mais exato: se o colocássemos ao lado das traduções para o italiano realizadas pela própria Bemporad. E não se trata aqui de falar maldosamente de um possível “estilo de tradução”, a que Massimo Raffaelli se referiu e que, na sua opinião, não se aplicava a ela:

[...], anche se a una prima occhiata si potrebbe pensare il contrario, si può fare giustizia salvandola preventivamente dalla etichetta squalificante dello *stile da traduzione*. È quello stile che ha informato e informa ancora il gusto medio, proprio mediocre, nei riguardi di ciò che è sentito come generalmente e genericamente poetico; quel repertorio di calchi e centoni (magari desunti dalle medesime genealogie della poetessa in questione) ibridamente rimescolati e poi ricantati a gola piena, nel patetismo d’una lingua mediana, ormai depurata di qualsiasi individualità.¹¹⁵

Nem penso também que se trate tão só de um simples e barato, porque facilmente reconhecível, jogo do “à maneira de”. Claro, a poeta parece ter querido mesmo escrever à maneira de Safo, mas a aposta era mais alta: a identificação com aquele modelo de poesia era tal, que o desafio era exatamente conseguir produzir poesia nova – em italiano – como se se originasse diretamente daquela fonte. Como se vê, há certo absolutismo e uma grande dose de inocência (porque, eu já tinha dito, privado de ironia) nesta escolha. É assim pelo menos, para usar as palavras de Pasolini quando fala das traduções da amiga, que creio poder qualificar também os seus exercícios poéticos:

¹¹⁴ ANCeschi, Luciano. Lettera a Giovanna Bemporad, 1981, *apud* BEMPORAD, 2010, p. 209.

¹¹⁵ RAFFAELI, s.d., *apud* BEMPORAD, 2010, p. 212.

(...) nel tradurre i quali la Bemporad si è caricata di tutta la sua irrazionale poetica, sempre con un misto di letterarietà fin troppo ricca e abile, e di ingenuità quasi fanciullesca.¹¹⁶

Mas vejamos, afinal, quais são os elementos retórico-estilísticos que distinguem o poema sáfico *L'attesa* dos outros, especialmente daqueles que já lemos em 2.5.

Primeiramente, apontaria o seu caráter descritivo e narrativo, desta vez sem a interveniência de analogias, símiles ou metáforas atiladas, numa apresentação simples e direta da cena, em que o eu poético é participante ativo da ação. Do ponto de vista sintático, os períodos são muito mais curtos, sem a presença de frases, apostos ou adjuntos intercalados entre sujeito e predicado. Se comparados, então, com a maioria dos poemas do livro (exceção feita, como já adverti, àqueles de “Aforismos” e alguns de “Desenhos”) as construções são mais enxutas e paratáticas. Já os adjetivos, como assinaei outras vezes, continuam tendo o seu valor natural de descrição de elementos da cena e qualificação dos estados de ânimo de quem fala (*Dolce notte!*; *il cielo [è] purissimo e calmo*; *non trapassi inconsumata l'ora*; *solitudine confusa*); entretanto, dada a maior simplicidade sintática do conjunto, não têm aquele efeito de acúmulo como, por exemplo, em poemas como *A una forma sorella* ou *Scherzo*, já comentados (cf. 2.5).

A cena é simples: numa noite tranquila e de céu limpo, a poeta espera solitária pela chegada da amada, sem se lembrar ou se dar conta de que esta já havia partido. É, portanto, a narrativa breve de um episódio de encontro e desejo frustrados. Falei de *finesse* e heteronímia: penso que estas sejam chaves melhores para se compreender o explícito homoerotismo presente nessa cena de *L'attesa* do que o simples recurso a fatos biográficos isolados.¹¹⁷ O amor homoerótico cantado por Safo

¹¹⁶ PASOLINI, 1948, *apud* BEMPORAD, 2010, p. 199.

¹¹⁷ Se falo em “melhores” não é por nenhum tipo de moralismo ou puritanismo. Sabe-se que a certa altura da convivência com o amigo Pasolini, Giovanna Bemporad se declarou lésbica. Outro fato conhecido, contudo, é que, alguns anos mais tarde (1957), casou-se com o político Giulio Cesare Orlando, casamento que teve como padrinho outro amigo poeta, Giuseppe Ungaretti. Portanto, se tal declaração da juventude correspondia de fato a uma verdade íntima, é assunto que, a meu ver, não tem muito interesse, já que frequentemente o fato biográfico como elemento de análise ou explicação do texto literário, que é o que nos importa aqui, é falho ou insuficiente. É preciso levar em conta também que tal gênero de declarações, numa Itália provinciana e

(ou o que se supôs ser assim por uma longa tradição de leitura) inaugurou toda uma linhagem de poesia erótica que, já desde a antiguidade, foi festejada e cultivada como manifestação muita alta da lírica. Muito mais tarde, no ocidente já cristianizado, pela força das formas de opressão da cultura moral e religiosa, tal tradição vai ocupar um lugar marginal na produção poética europeia. Ainda assim, nunca deixou de ser um modelo válido e motivo de inspiração poética, e, mais que tudo, signo de refinamento da poesia lírica de uma Grécia arcaica e aristocrática.¹¹⁸ É nesta moldura, então, que o poema *L'attesa* pode, a meu ver, ser enquadrado: para uma autora que se nutria da leitura e traduzia diretamente do grego, escrever poemas inspirados em Safo era realmente um exercício tentador, como modo de afirmar a sua filiação e afinidade com toda uma tradição de poesia.

O erotismo dos poemas de “Sáficas” – que oscila entre a delicadeza e a intensidade, a timidez e a voluptuosidade, tudo expresso de modo direto mas sempre nobre, o que parece apontar para o mesmo processo de sublimação que vimos antes num poema como *Cuscini* (ainda que ali de maneira diferente e mais centrada nos elementos visuais; cf. 2.4) – pode assumir também um caráter de intenso êxtase, como se lê, por exemplo, em *Erotica* [Erótica], o primeiro poema da seção:

L'orgia consumo sola; il cuore è sordo,
sussulta il labbro livido, vacilla
vuota la mente e vola in schegge il mondo!
Guardo il crollo impietrita. Nel suo giro
chiusa è perfetta l'ora...

ainda fascista, durante a guerra, e logo depois no imediato pós-guerra, tinha provavelmente o poder de produzir escândalo e reprovação social, ou, no mínimo, uma boa polêmica, que era o que justamente certos rebeldes e inconformistas, como Pasolini e a própria Bemporad, com boas razões buscavam. Cf. SICILIANO, Enzo. **Vita di Pasolini**. Milano: Mondadori, 2005, p. 88; cf. também: PEZZELLA, Vincenzo. **Giovanna Bemporad: a una forma sorella**. Intervista e videoritratto. Milano: Archivio Dedalus, 2011, p. 66.

¹¹⁸ Poderíamos lembrar aqui de um poeta e de um poema importantes no nosso contexto de discussão, que é Giacomo Leopardi e o seu *Ultimo canto di Saffo*. Para informações sucintas sobre Safo e a sua obra, cf. o verbete “Saffo”, in: **Treccani.it**: l'enciclopedia italiana. Disponível em: <<http://www.treccani.it/enciclopedia/saffo/>>. Acesso em: 14 agosto 2013; cf. também: RIBEIRO JR., Wilson A. “Safo”, in: **Portal Graecia Antiqua**. Disponível em: <<http://greiciantiga.org/arquivo.asp?num=0201>>. Acesso em: 14 agosto 2013.

Um pouco mais próximo daquele modo retórico e estilístico tão típico que tentei caracterizar em 2.5, talvez numa linha média entre os poemas comentados ali e os dois que acabamos de ler agora, está o poema *Sogno vince realtà* [O sonho vence a realidade], o terceiro da seção. Ainda que consiga manter a simplicidade descritiva, já é menos conciso dos que os dois primeiros e assume aquele caráter mais digressivo que já encontramos antes. Ele diz assim:

Piú non sorga il domani: eterna e chiara
 sia questa notte; in me dilaga il sole.
 È sogno o realtà l'ombra che illumina
 la stanza vuota? Lenta batte l'ora
 sull'estasi notturna. Aspetto insonne
 che il giorno la sua immagine mi porti
 mentre dalle mie braccia fugge timida
 quasi del primo albore, assecondando
 il sogno di chi muore ebbro di luce.

O último, apesar da temática sáfica, perde ainda mais em concisão e simplicidade, e recai mais francamente no estilo bemporadiano mais típico:

Viva in me geme la tua carne, palpita
 gonfia ogni vena. Il tuo fiato respiro
 come l'ombra il silenzio. Azzurro cielo
 è nelle tue carezze, o donna; e mani
 che il sudore non sanno e i vili abbracci
 porto al giardino chiuso del mio cuore.
 Vorrei perdermi in te, con braccia ardenti
 stringerti esangue, fiore che tra i fiori
 recisi dei suoi petali si spoglia.
 Perché, perché l'ora non fugge? Strazio
 non voglio fare del tuo corpo, o donna;
 ma forse piace al tuo candore il sangue.

Como eu já tinha assinalado de passagem em 2.3, quando comentava o poema *Il bacio*, a poesia de caráter erótico presente em **Exercícios** brilha de modo diferente no conjunto maior do livro, que tende mais para o desconsolo e a melancolia, ora mais discreto, ora mais franco, dependendo do caso. Com a seção “Sáficas” e de modo todo especial com o poema *L'attesa*, tal brilho, creio eu, apontava, do ponto de vista temático e estilístico, para um percurso de poesia que talvez tivesse descortinado à poeta outros modos de experimentação, mais

próximos talvez de outras experiências de poesia e de poetas que lhe eram contemporâneos, percurso em que se ressentisse menos um certo caráter epigonal e, por assim dizer, epilodal. É que o brilho que se vê em *L'attesa* foi um brilho de estrela cadente: não teve a força de irradiar mais luz para além de si mesma. Tomada em conjunto, a poesia de Giovanna Bemporad enrodilhou-se, num arco de tempo tão estendido, num movimento circular até o fim. É desse círculo que se fecha, desse epílogo de poesia, que tratarei em seguida.

2.7 UM EPILOGO DE POESIA. OU NA BARCA DE CARONTE

Com a seção *Poesie degli anni tardi* [Poemas dos anos tardios]¹¹⁹ pode-se dizer que o círculo da poesia de Giovanna Bemporad se fecha. Composta de apenas seis poemas, todos escritos no ano de 2010, reencontramos nela o que já havíamos lido de uma forma ou de outra ao longo do livro dos **Exercícios**. Já na sua maturidade tardia, a poeta dá a impressão de querer rememorar o seu pequeno repertório de temas, motivos e sentimentos expressos no percurso de toda uma vida, bem ou mal, completamente dedicada à poesia. A novidade, se é que de novidade realmente se trata, é a consciência dolorosa da aproximação da morte, agora não mais evocada apenas como um fato cósmico ou uma sombra que pesa sobre a espécie. Agora a morte é a concreta aniquilação e desaparecimento de si, quer dizer, do próprio corpo e do que se supõe ser a consciência humana que ele encarna. Como não poderia deixar de ser no caso da Bemporad, a consciência da aproximação a passos largos da morte é eivada de melancolia. E é a este sentimento que o quinto poema da seção, intitulado justamente *Alla malinconia (interrogazione)* [À melancolia (interrogação)], é dedicado:

Malinconia, che mi sorprende a sera
 mentre l'ultimo raggio rosseggiante
 muore sui vetri, perché vivo ancora
 mi chiedo, se il mio cibo è l'amarezza
 e il cuore che educavano alla gioia
 non batte ormai se non per tenerezza
 di primavera, estati e dolci autunni,
 ma per gioia non più? Dalla finestra
 della mia stanza spio nel plenilunio
 fino all'alba fissarmi il cimitero.
 Con gli occhi che già nuotano nel sonno
 mi chiedo con un brivido: chi sono?
 Chi, per la colpa che scontai nascendo,

¹¹⁹ Os poemas da seção *Poesie degli anni tardi* [Poemas dos anos tardios], na edição Luca Sossella (2011), aparecem na seguinte ordem (o asterisco antes do título ou do primeiro verso entre colchetes indica que, de uma edição para outra, o poema sofreu modificações; o ano entre parênteses indica a edição em que o poema apareceu pela primeira vez; cf. o “Apêndice” ao final desta tese): 1°. *All'ispirazione ritrovata* (2010); 2°. *[L'anima mia che ha tristezze d'aurora]* (2010); 3°. **[Felice sospensione ha il mio dolore]* (2010); 4°. **Meriggio al mare* (2010); 5°. **Alla malinconia (interrogazione)* (2010); e 6°. *Alla primavera* (2010).

dal buio nulla a un attimo di luce
 destinò questo corpo, amato corpo,
 l’oggetto che dai morti mi difende,
 per poi ridurlo in polvere? Risponde
 all’incauta domanda il vuoto immenso
 e va per la malinconia del cielo
 che si annera insensibile la luna.¹²⁰

O que lemos nesse poema que já não conhecíamos? De novo, as peças que compõe o mosaico, sempre as mesmas, se combinam e recombinaam, compondo uma nova mas sempre semelhante figura: a predileção pela noite, a contemplação da vida natural e da passagem das estações, a beleza da lua cheia, a lembrança da morte evocada pela imagem do cemitério. De tudo isto nasce, então, a interrogação sobre a morte, sobre a inexplicabilidade do nascer e do morrer, sobre a finitude do corpo, que, tornando-se pó, se reunirá à legião interminável dos mortos. Estamos diante talvez de uma antimetáfisica ou de uma metafísica às avessas: vida e morte se entrelaçam como dois polos do mesmo mistério, porque não há o que explique a necessidade deles, deste “ser ou não ser” a que não se deve, pela consciência da inutilidade, interrogar. Ainda que, agora, a interrogação sobre a morte seja a da poeta velha diante do possível porque inevitável desaparecimento, reencontramos mais uma vez aquela mesma angústia da adolescente dos “Diários” que fazia perguntas dramáticas e que sabia de antemão que as respostas eram apenas um doloroso silêncio.

No segundo poema da seção, a consciência da própria finitude e da perda das ilusões trazidas pela velhice é transformada em lamento, cuja conclusão tem um tom peremptório:

L’anima mia che ha tristezza d’aurora
 e di tramonto, e il gusto della morte,
 non piú tenuta viva da illusioni
 piange sommessa al clamoroso mare
 come un fanciullo triste, abbandonato
 senza difesa a tutti i suoi terrori.
 Ma quando il sole un riso di rubini
 mi semina tra i solchi della fronte,

¹²⁰ Na versão Archivio Dedalus (2010), o poema se intitulava apenas *Interrogazione* [Interrogação] e não apresentava o primeiro verso *Malinconia, che mi sorprende a sera*; o início se dava, portanto, a partir do segundo verso: *Mentre l’ultimo raggio rosseggiante*.

spiegano i sogni un volo di gabbiani!
 Persa in un mondo di gocce d'azzurro
 e di freschezza verde, annego in questo
 mare piú dolce dell'oblio l'angoscia
 cupa degli anni tardi, in cui presento,
 rammaricando, che il mio tempo è morto.

Não escapa à leitura desse poema a reminiscência do verso leopardiano *E il naufragar m'è dolce in questo mare* (poema *L'infinito* [O infinito], o XII dos **Canti** [Cantos]), a redizer a vontade da poeta, como sempre, de dissolver-se no mundo natural, reevocado aqui pelo motivo do mar, na sua cíclica e eterna infinitude. É aquele mesmo movimento – a que eu já havia chamado atenção logo de início quando comentava o primeiro poema do livro, o da seção “Prelúdio” (cf. 2.1) – de busca da transcendência de si e da pacificação da angústia e da dor. Esta dor, porque é uma absolutizada dor de viver, assume um traço cósmico e é, como já vimos também tantas vezes, matizada paradoxalmente por um enraizado apego à vida natural. É o que diz o terceiro poema da seção, que se inicia com dois versos muito bonitos:

Felice sospensione ha il mio dolore
 nella pausa che alterna suono a suono
 in cui non si ode piú, deposto il flauto,
 la sua struggente melodia, ma quella
 che sopravvive al flebile strumento.
 Non meno dolce o meno commovente
 nota il cuculo invia dalla lontana
 campagna a primavera. E come il vento
 su per roseti rampicanti in fiore
 si attarda a mietere carezze, prima
 che il suo bisogno estremo di compianto
 lo induca a un folle, vano imperversare:
 cosí una breve pausa ha il mio dolore
 se vedo sopra un campanile a sera
 la prima stella accendersi, che pare
 contraddica il mio pianto e che sorrida.¹²¹

Falei logo no começo de musicalidade, daquela musicalidade que trai toda a tradição do sofisticado artesanato do verso do simbolismo europeu e da ‘poesia pura’, ambos a informar a poética da Bemporad

¹²¹ Na versão Archivio Dedalus (2010), o segundo verso diz assim: *nella pausa piú dolce di ogni suono*.

como condição e pressuposto necessários para a sua própria possibilidade de afirmação. Tudo isto julgo verdadeiro, mas, claro, não se trata apenas de melopeia conseguida com o esforço de artesão consumado. A melodia do verso no seu inteligente ritmo e silabismo vai encontrar uma correspondência perfeita nos próprios motivos e imagens concretos que o poema explora, uma derivação do exacerbado sensorialismo (o adjetivo aqui tem função positiva) como elemento construtivo fundamental na fatura dos poemas de **Exercícios** (cf. 2.4): a melodia da flauta que acaba, mas que se perpetua na lembrança; o canto do cuco que se espraia pelo campo na primavera; o vento que atinge tudo ao seu redor como uma carícia aérea e sonora; e, por fim, a imagem da estrela sobre a torre do sino, que, se não soa, relembra o som do ciclo perpétuo da passagem das horas e do tempo. Enfim, a contemplação da vida natural e do que ela oferece de espetáculo e estímulo aos sentidos e percepções da poeta é um leniente suave àquela sua permanente e, ao que parece, incurável dor de viver.

Já tínhamos visto também que o diálogo com a morte e a contemplação da natureza eram capazes de reevocar as memórias do tempo e das vidas que se foram (cf. 2.2). Acrescente-se a isto agora o olhar retrospectivo e desiludido da velhice, que faz da memória o único bem a que ainda a poeta pode se aferrar. É o que se lê, creio, no sexto poema da seção, que leva o título *Alla primavera* [À primavera]:

Nelle mie vene, un tempo ebbre di vita,
batte con ritmo languido il risveglio
di primavera e accede un sentimento
in chi non vuole piú se non amare
la cecità del pianto. Lunga o breve
tragica è questa favola che bella
sembrava al tempo in cui l'ineluttabile
certezza non aveva ancora offeso
l'ingenuità dei nostri cuori, illusi
di essere eterni. Eppure mi sorprendo
talvolta a intenerirmi quando un giglio
spunta a piè d'una quercia, o nel giardino
il mandorlo è fiorito. E una dolcezza
di memorie distende il mio dolore,
già creduto incurabile, in un riso.
Poi, quando il giorno muore nella notte,
si fa nera ogni cosa, accoglie e fonde
l'anima curva sotto il suo destino
questo fluire in lei di tante vite.

Enfim, parece mesmo que, com seus últimos poemas, Giovanna Bemporad tenta prestar contas a si mesma do que na sua personalidade de poeta já estava inscrito tão precocemente: uma voz indelevelmente marcada pela melancolia e que insistiu em cantar intensamente e por tanto tempo o mesmo canto, simultaneamente doloroso e extático. Prestação de contas, sim, mas também o registro necessário de um epílogo de poesia, derivado da consciência do fim e do inexorável silêncio que o segue, como se lê no quarto poema da seção, o *Meriggio al mare* [Meio-dia na praia]:

Da casa mia venuta in comunione
col deserto del mare – indugia eterno
nella monotonia dell’acqua il tempo;
davanti a me compongono le vele,
mosse dal vento, musica o poesia –
come quelle laggiú la mia non vedo
prendere il largo gonfia e dispiegata,
ma resta inerte, nell’amara calma
di un’aria morta. All’urto dei pensieri
la vacuità del mare fa un commento
sonoro, come al sasso che, scagliato
dai fanciulli, rimbalza sul suo specchio!
Non conviene guardare né al passato
né al futuro in quest’ora meridiana;
meglio isolarsi a vivere nel tempo
piú veramente nostro, in interiori
colloqui che la tenebra asseconda,
meglio lasciarsi immobili portare
su una fragile barca all’altra riva.¹²²

De novo e sempre, o motivo do mar, que tudo recebe e tudo dissolve, símbolo do universal e do infinito, a que só se alcança verdadeiramente quando se vive o último mistério, o da morte. A imagem sugerida pelo verso final do poema lembra naturalmente a barca de Caronte, o barqueiro do Hades a quem cada passageiro deve pagar o óbulo devido para que seja levado de uma margem a outra do rio Aqueronte, na sua última viagem. Como não podia deixar de ser, a poeta, como um Odisseu, faz a sua própria viagem de retorno ao lar,

¹²² Na versão Archivio Dedalus (2010), três versos se apresentam diferentes: o décimo primeiro e o décimo segundo: *sonoro, come al sasso che i fanciulli / scagliano per infrangere il suo specchio!*; e o décimo sétimo: *colloqui di cui prodiga è la morte.*

aquele lar que, desde cedo, lhe pareceu a fonte mais pura do fazer literário: a tradição épica e poética da antiguidade grega e latina.

O livro **Exercícios** apresenta ainda um último poema, o da última seção denominada, de modo tão exato, “Epílogo”, poema que começa com uma evocação ao vento e termina com a menção aos homens como náufragos, ambos motivos de longa história e que já apareciam na épica e na lírica antigas. O poema beira a meditação filosófica: meditação noturna sobre o tempo e a finitude, a vida e a morte, as ilusões humanas e a sua perda. A meditação tem alcance universal, mas sela também a voz intensa e dorida da própria poeta. O que resta, ao final, é o silêncio indecifrável:

O vento che commemori passate
moltitudini e fasti inceneriti,
o tempo contro cui non c'è riparo:
mi riduco al silenzio, nell'attesa
purissima dell'ombra che già stende
sui vivi un lembo della notte eterna.
Forse è quest'ombra tragica sospesa
sul ciglio della notte che fa illusi
gli uomini di conoscersi e di amarsi,
naufraghi nel silenzio dei millenni.

CAPÍTULO 3 TRADUZIR O HENDECASSÍLABO

3.1 A TRADUÇÃO DE POESIA

Numa outra ocasião, tratei do tema da tradução de poesia.¹²³ Embora de modo bastante sucinto, creio ter tocado ali nas questões que julgava fundamentais para iniciar a discussão e que serviram de baliza para a proposição de algumas reflexões e diretrizes para uma prática possível deste gênero específico da tradução literária. Mais uma vez, este é o foco de minha atenção agora. Não penso que seja o caso de repetir de novo aquelas considerações, mas apenas reiterar, a modo de resumo, algumas daquelas premissas básicas que julgo ainda válidas. Tais premissas trazem necessariamente à baila uma série de dicotomias que, como fantasmas renitentes, reaparecem com frequência nas discussões teóricas.

Uma das dicotomias é a que contrapõe, de modo especial e intenso no caso da tradução do texto poético, o som e o sentido, ou, nos termos da linguística saussureana, o significante e o significado. Trata-se, em outras palavras, da velha questão da tradução da forma do poema *versus* a tradução do seu conteúdo ou do seu sentido. Ao que me parece, optar por uma ou outra é escolher entre dois idealismos, porque, conforme creio, não é possível: primeiro, desencarnar o sentido de sua forma, como se aquele fosse uma entidade abstrata que vive em algum mundo paralelo; segundo, uma vez capturado o sentido, transportá-lo inocentemente para outra forma de outra língua qualquer.

Quando traduzimos, traduzimos signos (mas não é apenas isto que fazemos), e os signos são entidades complexas feitas de significantes e significados. A concepção de tradução poética praticada aqui – de que serão dados exemplos concretos ao longo deste capítulo – procura estabelecer equivalências entre signos (e o texto compreendido como uma complexa cadeia de signos) de duas línguas diferentes, e não equivalências entre apenas um aspecto deles. Se as equivalências são

¹²³ Trata-se do Capítulo 2, intitulado “A tradução de poesia”, de minha dissertação de mestrado. Cf. CARVALHO, Gerson. **A obra poética de Antonio Porta**: análises de poemas e traduções comentadas. 2007. 152f. Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão, Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução. Defesa: Florianópolis, 2007.

convincentes ou não, ou se conseguem abranger toda a complexidade e riqueza dos signos do texto original, é outra questão que deve ser tratada caso a caso.

Mas é preciso fazer uma advertência: quando se fala de signos num texto poético, não se pode considerar apenas o seu aspecto puramente lexical, como aquelas unidades básicas que todo texto afinal apresenta, as palavras, mas também e sobretudo a intrincada estrutura formal e semântica que, juntas, elas vão criando, numa configuração de elementos e traços de uma trama delicada e complexa de relações: relações fônicas (incluídas aqui também as que conformam o ritmo e a métrica de um poema), morfológicas, sintáticas e semânticas, e, para além destes níveis mais estritamente linguísticos, relações textuais, pragmáticas e discursivas (por isso disse que, quando se traduz, não se traduz apenas signos). No caso particular e especial do texto poético, pelo menos potencialmente, tudo pode ter significado, dos elementos menos aos mais patentemente formais que eventualmente cooperem com os seus significados específicos e o seu sentido global. Se é assim, a busca de equivalências é também uma operação bastante complexa, porque de modo geral deve levar em consideração todos ou quase todos os níveis que caracterizam o uso que se faz da língua no poema.

Feita a ressalva, o que a prática tem ensinado desde sempre, aliado ao que já disseram alguns pensadores como, por exemplo, Schleiermacher e Wilhelm von Humboldt, que também já há bastante tempo refletiram sobre o assunto,¹²⁴ é que, justamente pelo fato de as línguas serem diferentes, nunca haverá equivalência absoluta; no máximo, ela será relativa ou parcial. Em alguns casos, nem mesmo isto. É neste sentido que penso que se possa dizer que a equivalência é uma ficção teórica: decretamos que tal signo ou tal cadeia de signos de uma língua é equivalente a tal signo ou cadeia de signos de outra língua. Dizer, então, deste ponto de vista, que os dois elementos em questão (um signo, uma cadeia deles, um texto, etc.) são equivalentes não precisa significar necessariamente que tenham a mesma identidade, mas,

¹²⁴ Penso aqui em dois ensaios célebres, que leio em italiano: o *Sui diversi metodi del tradurre* (título original: *Über die verschiedenen Methoden des Übersetzens*), de 1813, de Friedrich Schleiermacher; e o *Introduzione alla traduzione dell'Agamemnone* (título original: *Einleitung zur Agamemnon – Übersetzung*), de 1816, de Wilhelm von Humboldt. Cf. NERGAARD, Siri (a cura di). **La teoria della traduzione nella storia**: testi di Cicerone, San Gerolamo, Bruni, Lutero, Goethe, von Humboldt, Schleiermacher, Ortega y Gasset, Croce, Benjamin. Milano: Bompiani, 1993.

para os fins a que se propõe a tradução, fazemos o pacto de acreditar nisso.

A simples comparação entre línguas diferentes e os usos que os falantes fazem delas em contextos linguísticos e comunicacionais, sociais, culturais (incluídos aqui naturalmente os literários) e históricos diferentes demonstra com fartos exemplos que não se consegue equivalência absoluta de nenhum lado: nem do lado da forma, nem do lado do conteúdo, nem mesmo do lado do signo entendido como uma unidade, especialmente quando lidamos com textos tomados em toda a sua rica complexidade estrutural como costumam ser os textos poéticos. Em conformidade com tal constatação empírica, pode-se conceber, então, que o modo de operar quando se traduz tem mais a ver com analogia do que com identidade. O pacto é: tal signo ou cadeia de signos de uma língua e o uso que se faz dele ou dela num contexto dado é, ou se supõe que seja, análogo a tal signo ou cadeia de signos de outra língua e o uso que se faz dele ou dela num contexto também considerado análogo.

A meu ver, do ponto de vista pragmático – isto é, que tem a ver com o que os interlocutores fazem com a linguagem quando a usam e quais os efeitos práticos que este uso acarreta sobre o comportamento deles numa dada situação de comunicação –, a busca pela analogia (outro nome que estou dando para a equivalência relativa) pode ser considerada também um dos aspectos do conceito wittgensteiniano de ‘jogo de linguagem’. O tradutor, quando traduz, se propõe a jogar o mesmo jogo de linguagem que o texto original propõe.¹²⁵

¹²⁵ Nos aforismos 2, 7 e 23 das **Investigações filosóficas** o filósofo explica o que entende por ‘jogo de linguagem’. Cf. WITTGENSTEIN, Ludwig. **Investigações filosóficas**. Tradução de José Carlos Bruni. São Paulo: Nova Cultural, 1991: “2 [...] Pensemos numa linguagem [...]: a linguagem deve servir para o entendimento de um construtor A com um ajudante B. A executa a construção de um edifício com pedras apropriadas; estão à mão cubos, colunas, lajotas e vigas. B passa-lhes as pedras, e na sequência em que A precisa delas. Para esta finalidade, servem-se de uma linguagem constituída das palavras “cubos”, “colunas”, “lajotas”, “vigas”. A grita essas palavras; – B traz as pedras que aprendeu a trazer ao ouvir esse chamado. – Conceba isso como linguagem totalmente primitiva”, p. 10; “7 [...] Podemos também imaginar que todo o processo do uso das palavras em (2) é um daqueles jogos por meio dos quais as crianças aprendem sua língua materna. Chamarei esses jogos de “jogos de linguagem”, e falarei muitas vezes de uma linguagem primitiva como de um jogo de linguagem. E poder-se-iam chamar também de jogos de linguagem os processos de denominação das pedras e da repetição da palavra pronunciada.

Como gostaria de deixar claro, portanto, parto aqui de uma concepção não idealista e de relativismo moderado, que aceita a premissa, *sine qua non*, da possibilidade da tradução e da equivalência relativa; ou, em outros termos, reinterpreto a premissa da impossibilidade da tradução apenas como impossibilidade de equivalência absoluta, seja em que nível for (linguístico, textual, discursivo, cultural). Dado o seu caráter de relatividade e da larga margem de indeterminação e incerteza que implica, a fé na tradução não é capaz de erigir uma religião. Isto é certamente um paradoxo ou mesmo uma ironia, pois como prática a tradução esteve na base da difusão e divulgação de algumas das grandes religiões constituídas, de que o cristianismo é um exemplo bem evidente.

Falei de ‘texto original’. Temos, então, outra dicotomia: texto original *versus* tradução. No uso que faço aqui da expressão, o máximo que se pode dizer é que o texto original tem precedência empírica e puramente temporal, portanto, histórica, em relação à sua tradução. Não desposo, portanto, para ele qualquer sentido metafísico ou transcendental, quer dizer, o texto original não é uma entidade monolítica que pode ser compreendida de uma vez por todas, por toda a eternidade, de que a tradução tenta ser uma réplica perfeita, ou, para usar uma expressão bem contemporânea, uma espécie de clone. Se o texto tem a sua verdade, esta é fruto de uma elaboração complexa de leitura e da tradição de interpretações (que, inclusive, podem se contradizer francamente) acumuladas ao longo do tempo a respeito dele.

Pense os vários usos das palavras ao se brincar de roda. Chamarei também de “jogos de linguagem” o conjunto da linguagem e das atividades com as quais está interligada.”, p. 12; “23. [...] Quantas espécies de frases existem? Afirmação, pergunta e comando, talvez? – Há inúmeras de tais espécies: inúmeras espécies diferentes de emprego daquilo que chamamos de “signo”, “palavras”, “frases”. E essa pluralidade não é nada fixo, um dado para sempre; mas novos tipos de linguagem, novos jogos de linguagem, como poderíamos dizer, nascem e outros envelhecem e são esquecidos. (Uma imagem aproximada disto pode nos dar as modificações da matemática.)”, p. 18. Cito uma outra passagem de Wittgenstein (já utilizada em tradução para o português em: PAES, José Paulo. **Tradução**: a ponte necessária. São Paulo, Ática, 1990, p. 38): “Traduzir de uma língua para outra é uma tarefa matemática e a tradução de um poema lírico, por exemplo, numa língua estrangeira, tem uma grande analogia com um problema matemático. Pode-se muito bem formular o problema ‘Como traduzir (isto é, substituir) este jogo de palavras por um jogo de palavras equivalente em outra língua’, problema esse que poderá ser resolvido; não existe, porém, nenhum método sistemático de resolvê-lo”.

A verdade não está lá, dada de modo definitivo por uma fonte cristalina. É preciso constituí-la, e o estatuto desta constituição é muitas vezes precário e sempre provisório. As verdades do texto original, os seus significados e o seu sentido global, também mudam com o tempo.

É fato que a relação entre texto original e tradução nunca foi, nunca é, digamos, pacífica. Daí, talvez, a presença antiga e incômoda de outra dicotomia que tem atormentado a tantos tradutores e que mune de armas os seus detratores: a da fidelidade *versus* infidelidade ao texto original, sintetizada espiritualmente no mote italiano repetido *ad infinitum* até o cansaço do *traduttore-traditore*. Consequência lógica do pressuposto básico da equivalência relativa é que o tradutor é, mesmo que não o deseje ou atente para isso, necessariamente infiel ao texto original; é isto, inclusive, que o caracteriza como tradutor. Sem tal infidelidade ou traição, a tradução sequer pode ter existência plena. E a questão não é ser, então, “infiel, mas belo”, como já se propôs em outros tempos, mas, sim, tentar ser simplesmente “infiel e belo”. Que o tradutor se livre, portanto, do peso de caráter moral presente na dicotomia e, pelo menos, possa tentar ser fiel àquilo que a tradução é por definição (ou, pelo menos, à definição que está sendo adotada aqui), com o recurso a todos os artifícios e expedientes analógicos possíveis (se este for o seu objetivo), com o fim de obter a máxima equivalência relativa possível ou, para usar um termo mais técnico, a máxima ‘paramorfia’ (em contraposição a uma quimérica ‘isomorfia’, que seria a equivalência absoluta).¹²⁶

¹²⁶ Empresto os termos de José Paulo Paes, aparecidos no ensaio “Sol e formol”, em que, entre outras coisas, comenta a sua tradução do grego ao português de um poema de Karyotákis, *in*: PAES, 1990, p. 69: “Verter um poema do grego, por exemplo, ou de qualquer outro idioma, é, teoricamente pelo menos, reescrevê-lo em português como o faria seu próprio autor, se tivesse domínio operativo de nossa língua, mas sem, no entanto, deixar de ser grego. Sublinho a última frase para destacar um ponto que reputo de capital importância. A idéia corrente de que boa é a tradução que dá ao leitor a mesma impressão de um texto originariamente escrito em sua língua pátria constitui a maior das falácias. Pelo menos desde Humboldt, sabe-se que cada idioma consubstancia uma experiência diferencial do mundo; é um recorte da realidade diverso, na sua especificidade, dos demais recortes operados pelos outros idiomas. Isto não quer dizer sejam acessíveis apenas aos seus respectivos falantes tais visões de mundo diferentemente expressas por cada idioma em nível tanto léxico quanto morfológico e sintático. A tradução alcança trazê-las em parte até o entendimento de falantes de outro idioma por via de uma operação antes de caráter transpositivo que redutor. Tendo-se bem presente o que possa haver de

Na verdade, a tradução, como operação produtiva, pode se tornar um campo de experimentações infinitas, já que os resultados conseguidos podem ser retomados e aperfeiçoados a cada novo momento. Nisto, pelo menos, é preciso reconhecer, uma visão idealista da fidelidade tinha de útil: o tradutor e os seus críticos raramente ficavam plenamente satisfeitos com os resultados. A diferença entre o tradutor idealista, aquele que quer ser fiel, e o relativista, que de antemão considera que isto não é possível, não é que este último fique satisfeito com todo e qualquer resultado: a diferença está apenas em que não tem mais a ilusão de que não vai deixar a sua marca, ou de que vai, como numa espécie de mágica, se tornar *invisível*. Com esta palavra, faço alusão ao que Lawrence Venuti, estudioso e praticante da tradução, já há tempo denominou de ‘invisibilidade’ do tradutor ou da tradução, contra a qual ele se coloca.¹²⁷ No meu modo de entender, o tradutor nunca fica invisível, e não importa qual o tipo de tradução pretenda fazer, nem nos diferentes tipos básicos que o mesmo Venuti, retomando certas colocações de Schleiermacher, chamou de tradução “domesticadora” ou “estrangeirizadora”.

Apenas numa cegueira cultural, diga-se, bastante longa, mas que muito lenta e gradualmente foi sendo reconhecida, é que é possível não ver em qualquer tradução, seja de que tipo for, a presença da subjetividade e das idiossincrasias do tradutor. A estas marcas pessoais ainda se somam e se misturam, em cada caso com dosagens diferentes e compoendo diferentes amálgamas, todas as interferências, influências, condicionamentos e até mesmo alguns determinismos do seu próprio contexto linguístico, cultural, social e histórico, fatores que pesam menos ou mais sobre a prática e os resultados concretos que ele é capaz de obter. Não há como fugir: o tradutor não é um falante ou usuário

diferencial na língua de partida em relação à língua de chegada, busca-se exprimi-lo através dos recursos próprios desta. Nessa operação transpositiva, visa-se portanto menos a uma impossível isomorfia – perfeita simetria no espírito e na letra – do que a uma possível paramorfia – a similitude de forma e de significado que as idiossincrasias dos dois idiomas franqueados pela ponte tradutória permita. É fácil entender seja precisamente na tradução de poesia, onde a mensagem se volta para si mesma a fim destacar o ‘caráter palpável dos signos’ (Jakobson), que avultam com exemplar nitidez os problemas de paramorfia, conforme se verá no caso da transposição do pequeno poema de Karyotákis.”

¹²⁷ VENUTI, Lawrence. A invisibilidade do tradutor. (Tradução de Carolina Alfaro). **PALAVRA 3** (1996), p. 111-134.

absolutamente onisciente e consciente da língua da qual e para a qual traduz. No que parece hoje claro, então, a tradução nunca deixará de ser um objeto cultural problemático: é que, pela sua própria existência, perturba certa noção de identidade cultural (e outras que derivam desta) e nos obriga a pensar no modo e em que medida uma cultura – por meio do tradutor e das traduções – tenta se relacionar e se apropriar de outra cultura, de outra tradição e história, e como as interpreta e as modifica nesta operação de apropriação.

Se é assim, os tipos de tradução propostos por Venuti podem ser tomados exatamente na sua realidade de tipos: abstrações úteis que indicam certas vias a seguir. Tais abstrações, entretanto, do ponto de vista comparativo, isto é, da caracterização e da descrição das diferenças empíricas evidentes entre as línguas, a sua “irracionalidade”, como conceituou Schleiermacher, nem sempre se sustentam objetivamente, ou pelo menos, podem, em inúmeros casos, ser bastante difíceis de determinar, com o risco, inclusive, de absolutizar ou idealizar, isolando-os, certos traços ou elementos da língua da qual e para qual se traduz. Considero, enfim, a domesticação e a estrangeirização como modalidades peculiares da almejada e, ainda assim, difícil paramorfia, obtidas cada uma a seu modo mediante diferentes graus ou doses de ‘estranhamento’.¹²⁸ Em outras palavras, na prática, tanto num caso como no outro, o tradutor terá de se contentar com a obtenção, no máximo, de paramorfias menos ou mais precisas, menos ou mais próximas ao texto original.

No lugar do termo ‘paramorfia’, que, seria, então, a estratégia fundamental a ser adotada em toda e qualquer tradução, creio que se poderia usar com proveito uma metáfora concreta que me parece bastante sugestiva: a do *espelhamento* entre o texto original e a tradução. Como na relação entre um objeto e a sua imagem refletida por um espelho, a tradução é uma imagem reflexa do texto original. Mas, como é inevitável, um espelho nunca devolve uma imagem completamente exata do objeto de referência, mesmo que não pertença fisicamente à categoria dos espelhos deformantes (lembramos que a imagem especular é invertida). Ou melhor: um espelho, fabricado com o melhor material e

¹²⁸ Uso o termo ‘estranhamento’ no sentido corrente que os formalistas russos lhe davam, particularmente Viktor Shklovsky (o termo é uma das traduções possíveis para a palavra russa *ostraneniye*; outra tradução possível é ‘desfamiliarização’). Cf. FOWLER, Roger. **Crítica lingüística**. Tradução de Maria Luísa Falcão e Isabel Mealha. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1994, p. 67-73.

com vidro o mais cristalino possível, e a imagem que ele é capaz de produzir não se confundem física e logicamente com o objeto real cuja imagem ele reflete (e muito menos ainda no caso das imagens produzidas por espelhos deformantes, como poderíamos pensar de certas traduções limítrofes).

Dizendo de outro modo: não há jamais, por absoluta impossibilidade física, neutralidade, e a imagem produzida pelo espelho (a tradução) é, portanto, rigorosa e radicalmente um *outro* em relação ao seu objeto de referência (o texto original). Contudo, quando não se tem mais a ilusão de atingir o ideal da isomorfia – como se fosse possível neutralizar a presença do espelho e ficar apenas com a pura imagem reflexa que pairaria virtualmente no ar sem nenhum tipo de suporte físico, funcionando como um dublê do objeto de referência –, não há porque ficar decepcionado com o que se vê. Na sugestão da metáfora do espelhamento, o espelho poderia ser tomado como uma metáfora do próprio tradutor e a transformação constitutiva da imagem especular como metáfora da transformação que o texto original sofre *ab origine* nas mãos do tradutor.

De qualquer maneira, não considero nem mesmo o espelhamento um ideal rígido que se deva atingir de uma vez por todas, numa única vez, ideal a que o tradutor se deva apegar com maior ou menor fervor. De novo, a prática ensina que a rigidez leva o tradutor à decepção e à desistência. Como disse, pode-se partir, então, dessa noção antes de tudo como uma hipótese de trabalho e um campo de experimentações. Isto não quer dizer que não se possa fazer o máximo de esforço para resolver certos problemas que vão se colocando à medida que se traduz; não quer dizer também que, com tempo e com o tempo, não se possa chegar a resultados melhores. Melhores, claro, conforme certa tábua de avaliação, escolhida de antemão ou que se vai elaborando ao longo do trabalho, por meio dos instrumentos de leitura e análise de que o tradutor se vale e que vão constituir o seu modo de interpretar o texto que quer traduzir.

Com o espelhamento ou paramorfia sempre em vista, em termos práticos, o procedimento básico que pode nortear o trabalho do tradutor e que tem sido praticado desde sempre por incontáveis tradutores, é o da compensação. No fundo, a noção de compensação é consequência lógica do relativismo linguístico e da busca da equivalência relativa: o ponto de partida é a consciência de que há um mundo de diferenças, às vezes, um abismo, que separa duas línguas, dois textos, dois modos de expressar supostamente a mesma coisa (ou *quase* a mesma coisa, como quer

Umberto Eco),¹²⁹ e que muitas das diferenças não são apenas de detalhes, mas são substanciais, e que é preciso saber remanejar.

Foi com todas essas premissas e noções em vista, que procurei traduzir cada verso e cada poema do livro **Exercícios antigos e novos** de Giovanna Bemporad. Com o intuito de exemplificar, então, como tal conjunto de pressupostos fundamentaram o modo de abordagem – de caráter preponderantemente estilístico – a que foram submetidos os textos e também demonstrar que a argumentação e a fundamentação de leitura e tradução dos poemas não se basearam apenas em impressões vagas ou concepções demasiadamente genéricas, mas foram fruto de análises prévias, escolhi analisar mais minuciosamente o primeiro poema do livro, o da seção “Prelúdio”, como será possível ler mais adiante na parte 3.5. Deste modo, o leitor pode ter um exemplo das dificuldades que as tentativas de espelhamento fizeram vir à tona e dos remanejamentos táticos utilizados como forma de compensar o que não foi possível ou que até certo momento não se conseguiu propor.

No que concerne aos restantes poemas do livro, uma vez que não me parece o caso, sob pena de me alongar demasiadamente, de proceder a uma análise minuciosa ou pretensamente completa de todos eles, seja ela métrica, estilística, textual ou de outra ordem, escolhi mostrar, na parte 3.6, apenas os seus esquemas métricos e os das respectivas traduções por meio de tabelas comparativas. Assim, o leitor pode apreciar as semelhanças e diferenças entre uns e outros, e avaliar os resultados obtidos.

Na análise estilística dos textos italianos, um elemento ocupou um lugar de especial relevo: a adoção sistemática e praticamente exclusiva do hendecassílabo. No Capítulo 2, fiz alusões a ele várias vezes, mas não lhe concedi o espaço que merece. Como tal elemento tem um valor estruturante fundamental na poética de Giovanna Bemporad – e que, justamente por isto, na elaboração das traduções também ocupou um lugar preponderante –, é necessário, antes da apresentação das análises e comentários ao poema de “Prelúdio”, e da apresentação dos demais esquemas métricos, tratar dele, que é o que faço nas partes 3.2, 3.3 e 3.4 a seguir.

¹²⁹ A lembrança aqui é de um livro de Eco que discorre sobre as teorias e experiências concretas de tradução, tanto suas como de outros tradutores. Cf. ECO, Umberto. **Dire quasi la stessa cosa**. 2. ed. Milano: Bompiani, 2010.

3.2 O HENDECASSÍLABO

São muito bem atestados historicamente a importância e o prestígio ininterrupto de que sempre gozou o hendecassílabo em toda a história da poesia italiana. Foi assim desde as comumente denominadas ‘origens’ até pelo menos o século XIX, e, no caso de alguns poetas modernos, mesmo além, entrando pelo Novecentos.¹³⁰ Justamente por isto, dentre todos os tipos possíveis de versos metrificados, o hendecassílabo é seguramente o mais bem codificado, isto é, o que recebeu maior atenção teórica dos tratadistas antigos e modernos, e sobre o qual se erigiu a mais extensa e a mais sólida – e em determinados períodos, inclusive, a mais inflexível – normatização.¹³¹

Em termos históricos, pode-se falar tranquilamente, portanto, de uma gramática de uso do hendecassílabo, se se quiser, de uma gramática normativa, detentora de relativa, mas objetiva estabilidade. Não cabe fazer nesta parte um passeio pela longuíssima história do desenvolvimento dessa gramática, nos seus períodos de maior estabilidade ou de oscilações, exemplificando todas as realizações “corretas” ou “infrações” que o metro sofreu ao longo do tempo, no uso real e historicamente verificável dos poetas, até chegar no Novecentos, que, como tudo o mais em matéria de poesia, tratará de novo de abalá-la (é só ver como o hendecassílabo aparece na obra, para mencionar apenas um caso relevante, de Montale).¹³² Citaria apenas, a título de exemplo e

¹³⁰ Como assevera Pietro Beltrami: *L’endecassilabo è senza paragone il verso più importante della tradizione italiana, prevalente per importanza e per frequenza di uso in tutte le epoche e, in non pochi casi, evidente misura di riferimento anche per la versificazione libera del Novecento*. Cf. BELTRAMI, Pietro G. **La metrica italiana**. 5. ed. Bologna: il Mulino, 2010, p. 182.

¹³¹ Sobre o tratamento que recebeu, por parte dos tratadistas desde o século XVI, o “verso príncipe da tradição italiana”, como Aldo Menichetti se refere ao hendecassílabo, cf. MENICHETTI, Aldo. **Metrica italiana: fondamenti metrici, prosodia, rima**. Padova: Editrice Antenore, 1993, p. 386-393.

¹³² Sobre o uso livre que Eugenio Montale (1896-1981) fez do hendecassílabo em algumas de suas obras (num contexto métrico de ‘polimetria’, isto é, do uso simultâneo de metros de medidas diferentes na mesma composição), Pietro Beltrami apresenta análises bastante elucidativas, tomando como exemplo dois poemas do poeta genovês, o *Notizie dall’Amata* (de **Le occasioni**, 1939) e *Piccolo testamento* (de **La bufera e altro**, 1956). Cf. BELTRAMI, 2010, p. 233-234. Aldo Menichetti, num contexto de análise semelhante ao de Beltrami, aponta para o uso anômalo que o mesmo Montale fez do hendecassílabo num

como informação de certo modo previsível, dois pontos altos da constituição desta gramática, dois autores a que todos os metricistas serão obrigatoriamente convidados a considerar: Dante e Petrarca.¹³³ Foi exatamente Dante (1265-1321), poeta, mas também pensador da poesia, que reafirmou a dignidade e a excelência do hendecassílabo, chamado por ele de *celeberrimum* e *superbissimum carmen*, no seu tratado do **De vulgari eloquentia** [Sobre a eloquência vulgar].¹³⁴ Escrito no século XIV, este tratado de certo modo sintetizava e em grande medida traçava limites e reordenava o rico e um tanto caótico experimentalismo em matéria de métrica e formas métricas do século XIII.¹³⁵

Mas foi Petrarca (1304-1374), na qualidade de poeta em ‘língua vulgar’, autor do **Canzoniere** [Cancioneiro], que codificou de modo mais estrito, na prática concreta da composição poemática, o alcance dos princípios métricos, restringindo ainda mais o leque de possibilidades.¹³⁶

poema como *I limoni* (de **Ossi di seppia**, 1925). Cf. MENICETTI, 1993, p. 148.

¹³³ A esse respeito Pietro Beltrami afirma: *La forza codificante dei modelli dantesco e petrarchesco agisce con particolare vigore sulla tradizione della lirica illustre. Si fonda sull'esempio dei due autori il modello incontrastato dell'endecasillabo canonico [...]*. Cf. BELTRAMI, 2010, p. 114.

¹³⁴ Nas palavras do próprio Dante (os trechos citados, traduzidos do latim por Luigi Blasucci, fazem parte do capítulo V do tratado): *E sebbene i cantori d'Italia abbiano usato il verso trisillabo e l'endecasillabo e tutti gli intermedi, si hanno in uso più frequente il quinario, il settenario e l'endecasillabo; e dopo questi, il trisillabo prima degli altri. Dei quali tutti l'endecasillabo appare il più superbo, sia per durata ritmica, sia per capacità di pensiero, di costruito e di vocaboli; e il decoro di ciascuna di queste cose si moltiplica in esso, come appare manifestamente; ché dovunque si moltiplicano le cose che han peso, anche il peso si moltiplica. [...] E sebbene questo di cui si è parlato apparisca essere, come n'è degno, il verso più famoso di tutti gli altri, qualora assuma, pur mantenendo il predominio, una qualche associazione col settenario, più splendidamente appare eccellere. [...] E così riassumendo il già detto, appar chiaro che l'endecasillabo è il verso più superbo, ed è questo ciò che cercavamo*. Cf. ALIGHIERI, Dante. **De vulgari eloquentia**. A cura Luigi Blasucci. Milano: Bompiani, 1993, p. 232-233.

¹³⁵ BELTRAMI, 2010, p. 115; cf. também a nota 137 abaixo.

¹³⁶ A esse respeito, Francesco Bausi faz a seguinte avaliação histórica: *A Petrarca (diversamente da quanto accade nei casi di Dante e di Boccaccio) non si attribuisce l'ideazione di alcuna nuova forma metrica; nondimeno, la sua importanza nella storia e nell'evoluzione della metrica italiana è fondamentale, e non inferiore a quella delle altre due 'corone' trecentesche. Se, in ambito non lirico, i Trionfi sanciscono la canonizzazione della terzina dantesca, col*

É sabido que Petrarca – muito antes de Dante, inclusive, que só terá a obra reabilitada e exercerá influência muito mais tarde, a partir do século XVIII e do romantismo – logo passará a ser o modelo de poeta por excelência, nos expedientes retóricos e métricos, na forma e no tratamento dos temas e motivos, para toda a lírica amorosa europeia, modelo que produzirá uma plêiade de imitadores e praticantes ‘petrarquistas’, não só na Itália, como também na França, na Espanha, em Portugal, na Inglaterra.¹³⁷ Na Itália, a poesia de Petrarca e o hendecassílabo petrarquiano serão, então, certamente os modelos mais influentes e os pontos de referência mais estáveis de toda a tradição da teoria e da prática métrica posteriores.¹³⁸

Canzoniere (*più propriamente intitolato Rerum vulgarium fragmenta*), *il sistema metrico della nostra lirica subisce – dopo la prima ‘riforma’ dantesca – il definitivo assestamento. La caratteristica principale dei RVF è l’estrema selettività formale: se Dante, pur facendo giustizia di molti esperimenti metrici dugenteschi, restava sotto alcuni aspetti ancora legato al poliformismo tipico della poesia delle origini, Petrarca attua invece una decisa, radicale semplificazione metrica [...]. La disordinata ma quasi inesauribile ricchezza di soluzioni tipica della tradizione poetica pregressa è sottoposta a una drastica ‘potatura’ [...]. Cf. BAUSI, Francesco; MARTELLI, Mario. **La metrica italiana**: teoria e storia. Firenze: Le Lettere, 2010, p. 91. Numa outra passagem, o mesmo Bausi, referindo-se especificamente ao hendecassílabo, afirma: *La rigorosa selettività petrarchesca si applica anche ai versi e alle rime. Quanto ai versi, i RVF decretano non solo la definitiva affermazione dell’endecasillabo e del settenario nel genere lirico (con la completa messa al bando di misure diverse, come il novenario e il quinario, ancora presenti in Dante), ma soprattutto sanzionano il primato e l’eccellenza di alcune varianti ritmico-strutturali dell’endecasillabo destinate a prendere il sopravvento su tutte le altre e a diventare, anzi, modelli di regolarità del verso. Cf. BAUSI; MARTELLI, 2010, p. 96-97.**

¹³⁷ DIDIER, Souiller; TROUBETZKOY, Wladimir. **Letteratura comparata**. Vol. 3: Per una letteratura mondiale. Roma: Armando Editore, 2002, p. 215-218.

¹³⁸ Enfim, em total concordância com o que afirmam Beltrami, Menichetti e Bausi, Antonio Pinchera afirma também, em sentido que não se limita tão somente aos princípios reguladores do hendecassílabo, mas a toda tradição métrica italiana: *Qui basti dire che fino a tutto l’Ottocento ha vigore il “prestigio” di una tradizione fortissimamente elitaria, dove è indiscussa la centralità del Petrarca (e quanto dello stesso Dante è filtrato attraverso il Petrarca), istituzionalizzata dal neoclassicismo cinquecentesco, e materiata di esperienze umanistiche (greche e latine). Cf. PINCHERA, Antonio. **La metrica**. Milano: Paravia Bruno Mondadori Editori, 2000, p. 2. E ainda em*

No que concerne, enfim, à gramática do hendecassílabo, com o intuito de não tornar a exposição demasiadamente abstrata, nem desviar o foco de atenção, preferi discorrer sobre ela e certos princípios básicos de teoria métrica nas notas explicativas que amparam a análise mais detalhada a que foi submetido o primeiro poema do livro, o da seção “Prelúdio” (cf. 3.5). Naturalmente, tais princípios teóricos sustentaram as demais análises dos esquemas métricos de todos os restantes poemas e as respectivas traduções (cf. 3.6). E no que concerne a Giovanna Bemporad, o que mais importa compreender é o uso que fez do hendecassílabo, como já sabemos, o esquema métrico preponderante, praticamente exclusivo, de toda a sua obra de tradutora e de poeta, desde o seu mais remoto início. É o de que trataremos agora, na parte 3.3.

sentido geral, mas também em referência à constituição das normas de uso do hendecassílabo, o mesmo Pinchera assevera: *La sistemazione del metro in modelli selezionati e fissi comincia nei decenni a cavallo fra Due e Trecento, ed è portata a termine dal Petrarca, sul quale i trattatisti del Cinquecento costruirono le fondamentali “regole” del verso.* Cf. PINCHERA, 2000, p. 85.

3.3 O HENDECASSÍLABO NÃO RIMADO

No uso que fez do hendecassílabo italiano ao longo de toda a sua trajetória, creio ser possível afirmar que Giovanna Bemporad se ateuve mais ou menos ao centro, ainda que um pouco alargado, da tradição, no que esta teve de mais estável e consagrado. Em outras palavras, permaneceu, não exatamente por mero espírito de obediência, mas por uma afinidade instintiva que a levou a uma completa identificação, na ortodoxia métrica. Não por nada, Alfonso Berardinelli falou, a meu ver não sem um toque de ironia, de uma “religião poética do hendecassílabo”, exatamente o título do artigo, citado no Capítulo 2 (parte 2.2), em que comentava o lançamento da última edição de **Exercícios antigos e novos**, a de Luca Sossella (2011).¹³⁹ De minha parte, no mesmo capítulo, falei de ascetismo e sublimação, tomando a sugestão de Berardinelli a sério e expandido-a não só à compreensão do elemento métrico, mas ao próprio núcleo interior de onde irradiava a criatividade da autora, como um seu, digamos, “mito primordial” (cf. 2.2 e 2.6).

No que me é dado compreender, a ortodoxia métrica, como força propulsora e organizadora do estilo singular dos poemas de **Exercícios**, desempenha uma função bastante precisa e evidente: a de conter, sublimando-o, aquele transbordamento afetivo, emotivo e sentimental, marcado, na maior parte do tempo e da obra, pela angústia, pela dor, pela decepção e pela melancolia. Era – e nisto está também, acredito, mais um ingrediente do que chamei de classicidade da poética da Bemporad – a sua tentativa de encontrar, a duras penas, ao modo de um tirocínio disciplinado e permanente (o que encarece ainda mais a epígrafe de Valéry que abre o livro), um ponto de equilíbrio, sem o qual, talvez, a sua própria poesia nem se constituísse (cf. 2.5). É preciso, no entanto, qualificar melhor tal ortodoxia.

A vertente a partir da qual a Bemporad praticou o hendecassílabo italiano não é simplesmente aquela da tradição mais consagrada dos tipos básicos estabelecidos na prática por Petrarca, ou ainda por aqueles poetas, mais explícita ou mais vagamente petrarquistas, que levaram adiante a lição do aretino nos séculos posteriores, contribuindo aqui ou

¹³⁹ BERARDINELLI, Alfonso. La religione poetica dell'endecassillabo: <<Esercizi vecchi e nuovi>> di Bemporad. **Corriere della Sera**, 2012. Disponível em: <http://www.corriere.it/cultura/libri/12_febbraio_08_ /elzeviro-berardinelli-religione-poetica_393b6f08-525c-11e1-9430-803241dfdaad.shtml#>>. Acesso em: 20 maio 2012.

ali para enriquecê-la, mas sem nunca confrontá-la nos seus princípios mais básicos. Como é fácil constatar, a autora, da parte sua, não desejou também entrar em conflito explícito com tal tradição, para rediscuti-la ou, em termos práticos e composicionais, subvertê-la, ainda que subrepticiamente, desde dentro. Pelo contrário. É que, na verdade, a sua prática se ancorava numa vertente mais específica, com características peculiares e que tem uma história própria: a vertente do *endecasillabo sciolto* (também chamado simplesmente de *sciolto*), isto é, o hendecassílabo não rimado,¹⁴⁰ que conforma uma subtradição no conjunto maior da tradição do hendecassílabo.

Embora o hendecassílabo não rimado tenha aparecido esporadicamente em poucos textos e tenha sido utilizado por alguns poucos autores anteriores ao século XVI,¹⁴¹ foi só a partir do *Cinquecento* que o metro passou a ser mais intensamente praticado e recebeu pela primeira vez tratamento teórico. Um autor que merece destaque, também pela importância que teve entre os tratadistas antigos que se ocuparam de métrica e que foi um dos principais promotores e divulgadores do metro, foi Gian Giorgio Trissino (1478-1550), na sua **Poetica** [Poética]. Mas Trissino não só teorizou como praticou o hendecassílabo não rimado numa obra teatral como **Sofonisba**, no longo poema épico **L'Italia liberata dai Goti** [A Itália libertada dos godos], na comédia **I simillimi** [Os semelhantes], bem como em duas éclogas saídas na suas **Rime** [Rimas].¹⁴²

De acordo com a lição de Trissino, o *sciolto* devia ser utilizado em todos os gêneros narrativos ou dialogados (como o poema épico, o teatro ou a écloga) como substituto mais eficaz às já muito praticadas e consagradas terças (a referência é a *terza rima*, também chamada de

¹⁴⁰ A tradução palavra por palavra poderia ser ‘hendecassílabo solto’, isto é, aquele tipo que é ‘solto’ ou livre de rimas.

¹⁴¹ Por exemplo, no poemeto amoroso florentino intitulado **Mare amoroso**, de autor anônimo, escrito no final do século XIII, em que o hendecassílabo não rimado, ainda que aparecesse ao lado de versos com outras medidas, era preponderante; ou na obra de Francesco da Barberino (1264-1348), **Reggimento e costumi di donna**, escrita no início do século XIV, também prevalentemente em hendecassílabos não rimados; ou ainda, já no século XV, em algumas traduções do grego e do latim para o italiano realizadas pelo grande arquiteto e humanista Leon Battista Alberti (1404-1472). Cf. BELTRAMI, 2010, p. 125-126.

¹⁴² BAUSI, Francesco; MARTELLI, Mario, 2010, p. 148.

terzina incatenata ou *terzina dantesca*)¹⁴³ e oitavas (a referência é a *ottava narrativa* ou simplesmente *ottava* ou *stanza*, cuja criação é atribuída a Boccaccio (1313-1375)),¹⁴⁴ formas métricas que predominavam até então na prática daqueles gêneros. A vantagem, conforme o tratadista, era que o verso não rimado, ao contrário das outras duas, não obstaculizava, com a imposição de rimas e formas estróficas rígidas, a “continuação da matéria” (narrativa ou dialogal) e a “concatenação dos sentidos e das construções”.¹⁴⁵

A, por assim dizer, reforma linguística, métrica e poética proposta na teoria e na prática por Trissino, apesar de ter obtido certo número de seguidores, não teve o alcance que desejava. Seja como for, a partir das suas proposições, o hendecassílabo não rimado conseguiu se afirmar numa série de gêneros menores como, entre outros, na écloga, na elegia, na sátira, na tradução de poemas épicos¹⁴⁶ e na de poesia de outras línguas europeias (dignas de menção, por exemplo, são as traduções italianas do século XVIII de poetas ingleses como Pope e Milton).¹⁴⁷ No gênero da sátira, por exemplo, merece ser lembrado o poemeto **Il giorno** [O dia] de Giuseppe Parini (1729-1799), que, conforme avalia Pietro Beltrami, foi um *testo decisivo per la moderna codificazione dell'endecasillabo sciolto come metro principale della poesia di ampio respiro*.¹⁴⁸

Foi, entretanto, no campo da tradução dos textos clássicos, que a prática do *sciolto* conseguirá estabelecer uma verdadeira e renovadora tradição, que terá nos séculos seguintes praticantes ilustres. Conforme afirma Pietro Beltrami:

La fortuna dell'endecasillabo sciolto è invece molto più sicura nelle traduzioni dai classici, la più importante delle quali è l'Eneide di Annibal Caro, scritta fra il 1563 e il 1566, edita postuma nel 1581, modello di una traduzione che comprende l'Iliade di Vincenzo Monti e l'Odissea di Ippolito Pindemonte.¹⁴⁹

¹⁴³ BAUSI, Francesco; MARTELLI, Mario, 2010, p. 87.

¹⁴⁴ BAUSI, Francesco; MARTELLI, Mario, 2010, p. 102.

¹⁴⁵ BAUSI, Francesco; MARTELLI, Mario, 2010, p. 148.

¹⁴⁶ BAUSI, Francesco; MARTELLI, Mario, 2010, p. 148.

¹⁴⁷ BELTRAMI, 2010, p. 130.

¹⁴⁸ BELTRAMI, 2010, p. 130-131.

¹⁴⁹ BELTRAMI, 2010, p. 130.

A grande aceitação que o hendecassílabo não rimado teve na tradução dos clássicos tinha também uma razão de ser, digamos, imanente e que legitimava a operação linguística e cultural promovida por Trissino: a tentativa de alçar o metro sem rima ao mesmo patamar de dignidade, excelência e maleabilidade prosódica e rítmica atribuídas ao hexâmetro clássico, fosse ele grego ou latino (vale lembrar, como sabemos, que a poesia clássica era por definição destituída de rima). Claro que, para isso, Trissino sabiamente aproveitava do hendecassílabo, já consagrado nas formas métricas rimadas, o prestígio e, já naquela época, o glorioso passado. Nas palavras de Francesco Bausi:

[...], per il Trissino, tuttavia, come per molti dei suoi seguaci, soprattutto fiorentini, l'impiego del verso non rimato costituiva essenzialmente un'operazione finalizzata a riprodurre in italiano l'esametro della poesia classica. Se infatti lo sciolto, per quanto riguarda la misura del verso, restava altra cosa (sotto l'aspetto del ritmo e dell'estensione sillabica) dall'esametro, la mancanza della rima e della suddivisione strofica gli consentiva di avvicinarsi, analogicamente, a quell'antico metro, dando vita a sequenze continuate di versi; lo sciolto, in altre parole, non restituiva l'esametro in quanto verso isolato, ma in quanto metro continuato, cioè lo imitava <<sul piano dell'organizzazione macroscopica del verso nella sequenza 'sciolta'>> [...].¹⁵⁰

É justamente na tradição específica do hendecassílabo não rimado que podemos enquadrar a obra tradutória e poética de Giovanna Bemporad. Nada mais natural numa autora que, como vimos, já na adolescência estreava de maneira surpreendente como uma tradutora de clássicos, primeiro, de Virgílio e, logo em seguida, de Homero. Julgo, inclusive, que tenha sido exatamente esta estreia que a tenha impelido a eleger o *sciolto* como o metro praticamente exclusivo para a maioria de todas as suas traduções futuras e também para o que ela modestamente chamou de seus 'exercícios' de poesia. É como se, da tradução à sua poesia autógrafa e desta de novo à tradução, a Bemporad houvesse estabelecido, por meio da disciplina que implica a prática de um

¹⁵⁰ BAUSI, Francesco; MARTELLI, Mario, 2010, p. 149.

esquema formal já bem estabelecido e consagrado pela história da poesia, um diálogo contínuo. O *sciolto*, enfim, segundo creio, lhe servia como uma âncora segura e também uma fonte de inspiração.

Com outras palavras, Luca Canali (1925-2014), que foi, entre outras coisas, também tradutor de Virgílio, no ensaio que prefacia a tradução de excertos da **Eneide** [Eneida] (1983), confirma e resume o que já vim dizendo até aqui:

La Bemporad si ricollega invece alla tradizione endecasillabica di Annibal Caro e del sorprendente Giuseppe Albini: ma il collegamento, più che una scelta razionale, costituisce una sorta di d'incontro ancestrale, di "affinità elettiva" con questa tradizione: perché l'endecasillabo costituisce, a nostra conoscenza, il verso unico della creatività dell'autrice. Non è qui il caso di indagarne le ragioni, ma la Bemporad, anche nella sua personale produzione poetica (ne sono esempio gli *Esercizi* usciti nella prestigiosa collana dei poeti di Garzanti), si realizza in modo esclusivo entro la breve misura dell'endecasillabo. [...], Giovanna Bemporad si lega invece all'ortodossia dell'obbligo prosodico, rimane strenuamente fedele al modulo fisso dell'endecasillabo, scosso però dall'interno da mille convulsioni e invenzioni ritmiche, le quali infrangono sempre quanto di pianamente cantabile è in questo verso classico, principe incontrastato della poesia italiana di ogni tempo.¹⁵¹

Com o intuito de compreender melhor e caracterizar de modo mais concreto como, enfim, a Bemporad usou o hendecassilabo, creio seja útil agora partir do cotejo de um excerto de uma tradução sua com as de outros tradutores historicamente importantes. Para esta comparação, aproveitando o comentário de Luca Canali, escolhi os versos iniciais do “proêmio” e da “invocação à musa” (Livro I, versos 1-11) da **Eneida**, traduzidos por Annibal Caro (1507-1566) e Giuseppe Albini (1863-1933). Vamos a eles:¹⁵²

¹⁵¹ CANALI, Luca. “Un ipotesi per l’*Eneide*”, in: BEMPORAD, Giovanna. **Dall’Eneide**. Milano: Rusconi, 1983, p. 6.

¹⁵² O texto latino – extraído de: BEMPORAD, Giovanna. **Dall’Eneide**. Roma: Edizioni FORCOM, 2000, p. 18 – é o seguinte:

- Annibal Caro (1581):

L'armi canto e 'l valor del grand'eroe
 che pria da Troia, per destino, a i liti
 d'Italia e di Lavinio errando venne;
 e quanto errò, quanto sofferse, in quanti
 e di terra e di mar perigli incorse,
 come il traea l'insuperabil forza
 del cielo, e di Giunon l'ira tenace;
 e con che dura e sanguinosa guerra
 fondò la sua cittade, e gli suoi dèi
 ripose in Lazio: onde cotanto crebbe
 il nome de' Latini, il regno d'Alba,
 e le mura e l'imperio alto di Roma.
 Musa, tu che di ciò sai le cagioni,
 tu le mi detta. Qual dolor, qual onta
 fece la dea ch'è pur donna e regina
 de gli altri dèi, sí nequitosa ed empia
 contra un sí pio? Qual suo nume l'espose
 per tanti casi a tanti affanni? Ahi! tanto
 possono ancor là su l'ire e gli sdegni?¹⁵³

- Giuseppe Albini (1922):

L'armi e l'uom canto che dal suol di Troia
 primo in Italia profugo per fato
 alle lavinie prode venne, molto
 e per terre sbattuto e in mar da forza

*Arma virumque cano, Troiae qui primus ab oris
 italiam fato profugus Laviniaque venit
 litora, multum ille et terris iactatus et alto
 vi superum saevae memorem Iunonis ob iram
 multa quoque et bello passus, dum conderet urbem
 inferretque deos Latio, genus unde Latinum
 Albanique patres atque altae moenia Roma.
 Musa, mihi causas memora, quo numine laeso
 quidve dolens regina deum tot volvere casus
 insignem pietate virum, tot adire labores
 impulerit. tantaene animis caelestibus irae?*

¹⁵³ Excerto extraído do fac-símile: **L'Eneide di Virgilio volgarizzata da Annibal Caro**. Firenze: G. Barbera editore, 1892. Disponível em: <[http://it.wikisource.org/wiki/Eneide_\(Caro\)](http://it.wikisource.org/wiki/Eneide_(Caro))>. Acesso em: 30 janeiro 2015.

ei de' Celesti per la memore ira
 de la crudel Giunone, e molto ancora
 provato in guerra, fin ch'ebbe fondata
 la città e gli Dei posti nel Lazio,
 onde il Latino genere e gli Albani
 padri e le mura de l'eccelsa Roma.
 Musa, le cause narrami, per quale
 sfregio a sua deità, di che dogliosa,
 la Regina de' Numi un uom costrinse
 di pietà sí preclaro a correr tante
 vicende, a incontrar tanti travagli:
 e son sí grandi in cuor divino l'ire?¹⁵⁴

- Giovanna Bemporad (2000):

Le armi celebro e l'uomo che fuggendo
 da Troia, per destino, esule ai lidi
 di Lavinio arrivò, primo, in Italia:
 lo spinse in terra e in mare la suprema
 volontà degli dei, l'ira implacabile
 di Giunone crudele; e molto in guerra
 soffri, finché depose i suoi Penati
 nel Lazio e la città fondò che origine
 diede alla stirpe dei Latini, al regno
 d'Alba e alle mura della grande Roma.
 Musa, le cause dimmi tu, per quale
 contrasto ai suoi disegni la regina
 degli dei, risentita, spinse a correre
 tante vicende, ad affrontare grandi
 prove un eroe per la pietà famoso.
 Tanto i cuori divini ardono d'ira?¹⁵⁵

Na comparação das três traduções, o que é possível perceber de comum, dadas as diferenças tão acentuadas no léxico, na sintaxe, no encadeamento dos períodos e na distribuição dos tempos, tudo isto, ora mais próximo, ora mais distante, do fluxo verbal e prosódico do texto latino de Virgílio? Creio que a resposta esteja na própria natureza do hendecassílabo não rimado, o que, como vimos, já foi indicado por

¹⁵⁴ Virgílio. **L'Enceide**. Traduzione di Giuseppe Albini. Bologna: Zanichelli editore, 1963.

¹⁵⁵ O excerto é retirado da última edição (2000) da **Enceida** publicada pela autora; na de 1983, o mesmo excerto aparece ligeiramente diferente. Cf. BEMPORAD, 2000, p. 19; e BEMPORAD, 1983, p. 19-20.

Trissino como virtude do metro e lembrado sempre pelos tratadistas e metricistas: exatamente porque este metro não exige a rima, o fluxo narrativo (já que é de um poema narrativo que estamos tratando) não encontra nenhum obstáculo naquela unidade mínima do texto poético que costuma ser o verso.

Como sabemos, no texto poético, a rima final tem normalmente um valor estruturante que, para além dos seus efeitos fônicos e prosódicos óbvios de harmonia sonora intervalar (e estrófica, quando é o caso), acaba por interferir na estrutura gramatical do verso e se impõe como uma baliza para o texto como um todo. Enfim, dada a sua natureza paradigmática, ela condiciona e direciona o próprio encadeamento dos significados: ao mesmo tempo que as coincidências fônicas entre as palavras ampliam as possibilidades semânticas por meio de aproximações lexicais, às vezes menos, às vezes mais inusitadas, elas também recortam o fluxo verbal em unidades que não correspondem obrigatoriamente às necessidades sintático-semânticas. É claro que estamos falando de uma tendência e haverá inúmeros poemas que podem amenizá-la ou mesmo contradizê-la. De qualquer maneira, não se pode negar a força estruturante fundamental de um elemento como este.

Uma vez que a rima final está ausente, o poema fica mais livre de restrições e constrictões do tipo fônico-lexicais e o fluxo verbal acaba por obedecer de modo mais natural a uma tendência típica da sintaxe, que é a de levar o discurso sempre adiante, até esgotar a “matéria”. Isto não quer dizer absolutamente que os efeitos fônico-lexicais não tenham a sua influência. Na verdade, o que acontece é um deslocamento de ênfase. Se no poema rimado e que eventualmente siga uma forma estrófica definida, o fluxo verbal e prosódico deve obedecer a uma pauta fônica mais estrita, no poema não rimado, é o ritmo silábico-acental que modula a sintaxe, sem constrangê-la por meio do expediente *sui generis* da rima. De modo geral, o ritmo do verso não rimado, com o efeito das pausas, das cesuras e dos acentos, cria regiões ou zonas verbais de interesse menos fixas e que não se subordinam à convenção de se chamar a atenção normalmente apenas para o final de cada verso. É por isso também que, via de regra, o uso do hendecassílabo não rimado vem tradicionalmente associado ao uso do *enjambement*.

Sabemos que o uso do *enjambement* não é exclusivo no manejo do hendecassílabo não rimado ou de outros metros sem rima, pois aparece também em poemas rimados, sejam eles de forma métrica fixa ou livre. Mas é certo que no verso sem rima, com especial relevo no hendecassílabo, ele enfatiza mais e dá um impulso ainda maior ao fluxo verbal e narrativo, propiciando o aparecimento de construções sintáticas

mais complexas e de maior respiro, como bem podemos ver, apesar das suas notáveis diferenças, nas traduções de Caro e de Albini, e também na da Bemporad. A ausência de rima e o *enjambement*, juntos, neutralizam ou pelo menos diminuem a força estruturante do verso como unidade mínima fechada em si mesma.

Enfim, acrescentando este segundo elemento às considerações de Bausi reproduzidas na citação que fiz mais atrás:¹⁵⁶ no caso do hendecassílabo, a presença destes dois expedientes, que são verdadeiros procedimentos estilísticos, conforma aquele metro que a tradição métrica italiana quis o mais próximo, o mais análogo ao hexâmetro clássico, em nobreza, solenidade e riqueza prosódicas e rítmicas, mas também em capacidade narrativa. E exatamente por tais características que já os tratadistas antigos reconheciam nos textos poéticos que o empregavam certo caráter de prosa ou de discurso vizinho à prosa, o que fez dele, a partir do século XVI, como foi dito, o metro preferido para os tipos de composição em que o componente narrativo era elemento preponderante.

Agora, fazendo a pergunta oposta: afinal, no que as três traduções diferem, com exceção da escolha do hendecassílabo não rimado e do *enjambement* como um seu procedimento estilístico frequente?

Cada uma das três traduções tem a própria história, ou melhor, obviamente são produto de momentos históricos e culturais extremamente distintos. No caso da tradução de Caro, esta pode ser enquadrada, conforme a avaliação de William Melczer, naquele longo processo de dignificação da ‘língua vulgar’ (que, na verdade, tem início já em Dante, como podemos perceber no **De vulgari eloquentia**), que no humanismo italiano dos séculos XV e XVI receberá um impulso tremendo.¹⁵⁷ Melczer afirma:

Annibale Caro's *Aeneis* (1581) is a true masterpiece of the Italian Humanism, fittingly crowning the translations into Italian of the Renaissance.¹⁵⁸

¹⁵⁶ Cf. nota 151.

¹⁵⁷ MELCZER, William. Towards of The Dignification of Vulgar Tongues. **Canadian Review of Comparative Literature/Revue Canadienne de Littérature Comparée**, Spring/Printemps, 1981, p. 257 e 271.

¹⁵⁸ MELCZER, 1981, p. 265.

E o mesmo Melczer, reconhecendo a importância da tradução de Caro, chega ao ponto de dizer:

[...] Caro's somewhat earlier version of this Latin epic, has, in some many ways, become the true national epic of Italy.¹⁵⁹

E de fato, a tradução de Annibal Caro permanecerá ao longo dos séculos como o mais brilhante e, de certa maneira, insuperado modelo de tradução do poema épico virgiliano na Itália.¹⁶⁰

A tradução de Giuseppe Albini, por sua vez, deixa demasiadamente visível o trabalho do filólogo e exímio latinista que ele realmente foi, o que dá ao texto um forte aspecto surpreendentemente mais arcaizante, para uma tradução realizada no século XX. Conforme o juízo de Nicola Terzaghi, a tradução é *precisa ed aderentissima all'originale, tanto da sembrare talvolta faticosa e difficile*, de certa forma muito mais do que o próprio texto de Caro de quase quatrocentos anos antes conseguia ser.¹⁶¹

É entre estes dois extremos temporais, o do humanista Caro e do filólogo Albini, que podemos perceber melhor a que tipo de operação estilística a Bemporad submeteu o texto da **Eneida**: a atualização para o italiano contemporâneo (lembrar que as primeiras versões que fez de excertos do poema datam de 1941), sem nenhum tipo de preocupação, pelo menos não do ponto de vista linguístico e estilístico, “arqueológica” ou de antiquário. Na verdade, creio que tal operação tinha uma dupla natureza: de um lado, a tradutora tentou modernizar Virgílio por meio do emprego de um italiano certamente culto, mas que não se descolava demasiadamente da língua comum, num registro que poderíamos denominar de médio-alto; por outro lado, do ponto de vista métrico e prosódico ela se manteve, para repetir o adjetivo usado por Luca Canali, “tenazmente” (*strenuamente*) na corrente consagrada do hendecassílabo não rimado e, de modo geral, bastante obediente às

¹⁵⁹ MELCZER, 1981, p. 265.

¹⁶⁰ CINTI, Federico. Sul ‘Virgilio’ di Annibal Caro. **Bibliomanie**: ricerca filologica e orientamento bibliografico. N° 37, settembre/dicembre 2014. Disponível em: <http://www.bibliomanie.it/virgilio_annibal_caro_cinti.htm>. Acesso em: 3 fevereiro 2015.

¹⁶¹ TERZAGHI, Nicola. “Albini, Giuseppe”. **Dizionario biografico degli italiani**. Volume 2 (1960). Disponível em: <http://www.treccani.it/enciclopedia/giuseppe-albini_%28Dizionario_Biografico%29/>. Acesso em: 9 fevereiro 2015.

normas estabelecidas pela tradição. Era, ao que me parece, uma solução de compromisso entre uma ilustre tradição métrica e uma dicção poética já certamente moderna e novecentesca.¹⁶²

Para deixar um pouco mais claro o modo como a tradutora Bemporad operava com o hendecassílabo não rimado, penso que valha a pena observar mais um exemplo concreto, desta vez a tradução de um poema de Paul Valéry que já aparecia na edição de 1948 de **Exercícios**. Trata-se do soneto *La dormeuse* (de **Charmes**, 1922), que reproduzo abaixo seguido da tradução:

*Quels secrets dans son cœur brûle ma jeune amie,
Âme par le doux masque aspirant une fleur ?
De quels vains aliments sa naïve chaleur
Fait ce rayonnement d'une femme endormie ?*

*Souffles, songes, silence, invincible accalmie,
Tu triumphes, ô paix plus puissante qu'un pleur;*

¹⁶² É bem verdade que Giovanna Bemporad não foi a única a tentá-lo. Na Itália, a tradução da **Eneida** no século XX tem também uma história própria, que, por uma questão de foco de atenção, não é o caso de tratar aqui. Com objetivos, intenções, aparelhamento intelectual e consequentes resultados bastante variados, além daquela de Albini (1922), tem-se à disposição uma série significativa de traduções. Alguns exemplos: a de Francesco Vivona (1927), Guido Vitali (1962), Cesare Vivaldi (1962), Manlio Faggella (1965), Enzo Cetrangolo (1966), Rosa Calzecchi Onesti (1967), Francesco Della Corte (1967), Carlo Carena (1971), Carlo Saggio (1980), a do já citado Luca Canali (1973-1983) e a de Mario Scaffidi Abbate (1994). Cf. Virgílio. **Eneide**. Cura e versione di Mario Scaffidi Abbate. Roma: Newton, 1994, p. 15-16. Apenas a título de comparação e curiosidade, reproduzo abaixo o mesmo texto inicial da **Eneida** traduzido por Abbate; cf. ABBATE, 1994, p. 23:

*Canto l'eroe che profugo da Troia
venne in Italia ai lidi di Lavinio,
che sbalottato per terra e per mare
dal volere divino e dalla rabbia
tenace di Giunone, in lotta ancora
molto soffrì, finché pose nel Lazio
la sua sede e i suoi dèi, donde la stirpe
latina, i padri Albani e l'alta Roma.
Dimmi, o Musa, il perché, da quale offesa
turbata la regina degli dèi
forzò l'eroe pietoso a tanti affani.
Così potente è l'ira dei celesti?*

*Quand de ce plein sommeil l'onde grave et l'ampleur
Conspirent sur le sein d'une telle ennemie.*

*Dormeuse, amas doré d'ombres et d'abandons,
Ton repos redoutable est chargé de tels dons,
Ô biche avec langueur longue auprès d'une grappe,*

*Que malgré l'âme absente, occupée aux enfers,
Ta forme au ventre pur qu'un bras fluide drape,
Veille ; ta forme veille, et mes yeux sont ouverts.*¹⁶³

La dormiente

Quali segreti nel suo cuore brucia
la mia giovane amica, anima assorta
che per il dolce viso aspira un fiore?
Da che vani alimenti il suo calore
nativo trae la rara meraviglia
di una donna che dorme? Alito, sogni,
silenzio, calma invincibile, o pace
più gagliarda che un pianto tu trionfi
quando cospirano l'ampiezza e l'onda
grave del pieno sonno sopra il seno
di una tale avversaria. O tu, dormiente,
massa dorata d'ombre e d'abbandoni,
di tali doni è colmo il tuo temibile
riposo, o cerva con languore lunga
contro un grappolo che, sebbene assente
l'anima, in confidenza con gl'inferni,
la tua forma dal ventre puro veglia
cinta da un fluido braccio; la tua forma
veglia e i miei occhi sono spalancati.¹⁶⁴

O bellissimo texto da Bemporad é exemplar do seu modo de operar, deixando bem à mostra o quanto a tradução transforma o poema de Valéry. A adoção do hendecassílabo não rimado funciona como uma espécie de filtro que refaz de modo necessário toda a estrutura textual e a distribuição dos tópicos dos versos: de uma forma métrica fixa que era

¹⁶³ VALÉRY, Paul. **Œuvres**. Vol. I. Paris: Éditions Gallimard, 1957, p. 121-122.

¹⁶⁴ BEMPORAD, Giovanna. **Esercizi**. Milano: Garzanti, 1980, p. 157. A tradução aparece exatamente igual nas duas edições de **Exercícios**, a de Urbani e Pettenello (1948) e a de Garzanti (1980).

– um soneto em alexandrinos,¹⁶⁵ com um esquema de rimas do tipo ABBA ABBA CCD EDE –, o poema traduzido se apresenta como forma livre, com dezenove hendecassílabos não rimados (cinco versos a mais do que os catorze tradicionais do soneto).¹⁶⁶

De fato, a tradução desmonta e remonta o poema de Valéry. Ainda que, do ponto de vista temático, semântico e imagético, procure se manter bastante próxima ao texto francês, do ponto de vista prosódico e rítmico temos, na verdade, um outro poema: a imagem acústica global e os efeitos sonoros de conjunto que o leitor é capaz de perceber a partir da leitura dos dois textos são francamente diferentes. É o que eu tentei expressar antes: a falta da rima e o *enjambement* têm o efeito de valorizar mais os esquemas rítmico-silábicos, o que dá ao poema traduzido um andamento muito mais ondulado e progressivo, porque menos entrecortado pela unidade do verso, criando um fluxo sintático-semântico mais contínuo e, a meu ver, muito aliciante. Ainda assim e apesar de tudo, o texto italiano consegue repropor (não digo reproduzir ponto por ponto), ao seu modo, o caráter de fluente musicalidade do poema francês.

Não creio que se ganhe muito em questionar a legitimidade da tradução de Giovanna Bemporad e as transformações que resultam da aplicação, digamos, do seu filtro, em nome de um ideal de tradução poética preocupada com a reprodução de todos os elementos e valores presentes no texto original, como se isto fosse possível, obrigatório ou

¹⁶⁵ O chamado ‘alexandrino clássico’ ou ‘alexandrino francês’ é um verso de doze sílabas (ou dodecassilábico, conforme a ‘contagem francesa’, ou seja, a última sílaba tônica recai obrigatoriamente sobre a décima segunda sílaba do verso). Tradicionalmente era composto por dois hemistíquios hexassilábicos separados por cesura central e que podia conformar um ritmo binário, ternário ou quaternário. A partir do romantismo, principalmente, a cesura central tendencialmente se enfraqueceu, configurando para o metro, entre outras possibilidades, um esquema trimétrico bastante típico. Cf. CHOCIAY, Rogério. **Teoria do verso**. São Paulo: McGraw-Hill do Brasil, 1974, p. 123-142; cf. o verbete ‘alexandrino’, in: MOISÉS, Massaud. **Dicionário de termos literários**. 12. ed. rev. e ampl. São Paulo: Cultrix, 2004, p. 468-469; cf. também o verbete ‘alexandrin’, in: **Encyclopédie Larousse**. Disponível em: <http://www.larousse.fr/encyclopedie/litterature/alexandrin/170884>. Acesso em: 10 fevereiro 2015.

¹⁶⁶ A adoção de um metro de tamanho menor do que o alexandrino francês (na contagem francesa, de doze para dez sílabas) automaticamente causou o aumento do número total de versos, isto para que se pudessem compensar as eventuais dificuldades de apropriação do mesmo conteúdo semântico de cada verso.

sempre desejável. É claro que a tradutora podia ter tentado se valer de um esquema métrico equivalente ao alexandrino francês, esquema disponível, inclusive, no repertório métrico da poesia italiana.¹⁶⁷ Não o fez. No entanto, como me parece claro na leitura de *La dormiente* como de outras traduções da Bemporad (na verdade, também na de tantas outras de outros tradutores), a tradução costuma ser uma operação altamente seletiva e é fruto de decisões e escolhas textuais e estilísticas que podem transitar da intenção de máxima ou de mínima aderência e adesão ao teor informacional total do texto original (num caso limítrofe, de nenhuma, mas daí teríamos de nos perguntar se estamos realmente diante deste objeto cultural *sui generis* que é uma tradução).

Para finalizar a caracterização do uso que Giovanna Bemporad fez do hendecassílabo, passo agora a comentar dois poemas de **Exercícios**. O primeiro é *La ninfa e l'ermafrodito* (da seção também denominada “Exercícios”), como segue:

Chiusi i suoi grandi occhi insufficienti
dove essenze d'aurora e d'ideale
galleggiano, ha disteso il fianco ambrato
tra pioppi ed olmi anelanti all'altezza
l'ermafrodito; ha disteso il suo corpo
sull'erba, vinto dal meriggio fulvo
che impone una consegna di silenzio
e una riserva d'ombra ad ogni fronda
sospesa al dolce incanto del suo sonno.
Sono strali nel fianco e nel mio cuore
le linee del suo corpo, chiare, lisce
fino ai capelli, attorti in arabeschi
simili a verdi draghi addormentati.
Forse il belletto aereo dell'aurora
ha tinto questa bocca, molle e gonfia
come un frutto dei tropici. Il suo riso

¹⁶⁷ Na história do repertório métrico da poesia italiana, o *alexandrin*, que é o nosso caso agora, teve um equivalente chamado de *martelliano* – nome dado por causa do uso que o poeta Pier Jacopo Martello (1665-1727) fez dele –, que seria composto de dois heptassílabos (contados à italiana), o *settenario doppio*; do mesmo modo, com algumas modificações e adaptações, é possível encontrar equivalentes italianos para as versões mais modernas do *alexandrin*. Cf. MENICHETTI, Aldo. **Metrica italiana**: fondamenti metrici, prosodia, rima. Padova: Editrice Antenore, 1993, p. 136; cf. também: BELTRAMI, Pietro G. **La metrica italiana**. 5. ed. Bologna: il Mulino, 2010, p. 371; cf. também: Cf. CHOCIAJ, 1974, p. 123-142.

che seduce ninfee mi intesse il velo
 di una trapunta gelosia; mi apprendo
 come un'ape al suo labbro materiato
 di piacere e di tedio; vi suggello
 solitudini lunghe e incontri rari,
 stagioni d'odio e d'amore, l'asprezza
 della morte essenziale, e mi allontano
 sull'ala ebbra e inquieta del pudore.

Neste poema vemos o emprego perfeito, tal como já tínhamos visto no trecho da tradução da **Eneida**, do hendecassílabo não rimado e do *enjambement*. Apesar de todas as diferenças entre aquela e este, em termos puramente métricos e de arquitetura textual, eles são em tudo semelhantes: a mesma fluidez narrativa produzida pelo ritmo silábico que se espria verso a verso e vai erigindo blocos sintáticos mais ou menos longos e que têm a função de detalhar as ações e as cenas, num encadeamento cerrado e ritmado. A minha hipótese é bastante simples: dada a sua indiscutível perícia técnica de tradutora clássica, na tradição que abraçou como sua e que nunca quis renegar ou questionar, a Bemporad simplesmente transferiu, desde o início, os procedimentos técnicos construtivos que já conhecia para a sua poesia autógrafa. Num poema como o que acabamos de transcrever, justamente pela sua temática clássica (mas não esqueçamos também das suas reminiscências romântico-simbolistas, como também aponte em 2.5), tal transferência parecia muito bem justificada, natural mesmo.

Claro que, nesta operação de transferência, existem diferenças e gradações entre os oitenta e cinco poemas de **Exercícios**: temos dos mais contaminados pela prática constante da tradução de Homero e Virgílio, aos que se aproximam um pouco mais da poesia moderna. É nesta outra ponta que julgo ver o poema *L'attesa*, comentado em 2.6:

È quasi l'ora, e io esco all'aperto.
 Dolce notte! perché dunque mi struggo?
 E come il cielo è purissimo e calmo!

Conduci al convegno quella ch'io amo
 e non trapassi inconsumata l'ora
 o notte.

In solitudine confusa,
 dimentico tra me ch'ella è partita
 e al luogo del convegno aspetto sola.

Em *L'attesa* percebe-se bem que, apesar da ausência da rima, o verso readquire aquele sentido de unidade métrica, tópica e narrativa, e a sintaxe se faz muito mais simples e direta, sem complicações. É certamente um texto mais arejado e límpido, na sua simplicidade estilística. Neste poema em particular os hendecassílabos não rimados não cooperam na repetição do “erro mais evidente do livro”, ou seja, um eventual prosaísmo, como quis Pasolini, e que eu preferi chamar com a palavra feia de prosasticismo (cf. 2.6). Já sabemos que tal traço foi apontado já há bastante tempo em composições de amplo respiro que se valeram do metro sem rima. Não creio que a avaliação do poeta bolonhês seja exatamente incorreta, mas, como já disse, incompleta (de qualquer maneira apontava para uma falta de apreço por aquela poesia da parte dele); o que lhe faltou foi apenas uma contextualização histórica mais precisa.

3.4 TRADUZIR O HENDECASSÍLABO NÃO RIMADO

Em vários momentos aponte, do ponto de vista temático e estilístico, para o teor de classicidade de certos poemas de **Exercícios**, assim como, no caso de outros, para possíveis reminiscências romântico-simbolistas. Disse também que, exatamente neste cruzamento de influências, em que ora pesa mais um elemento, ora pesa mais o outro, filtradas todas por um italiano moderno que qualifiquei de médio-alto, é que se pode avaliar melhor a poesia autógrafa da Bemporad. Também afirmei que foi neste fechamento e apego ao grande passado clássico e ao passado mais recente do simbolismo e de certa poesia da modernidade que reside a singularidade e a novidade da operação linguística e cultural que ela propôs: é que tais influências díspares conseguiram encontrar um claro e estável ponto de convergência, que foi a tentativa, impulsionada e condicionada pela prática da tradução dos clássicos, de reapropriação e atualização dos aparatos métricos herdados da tradição.

Foi por tudo isto, então, que elegi o elemento métrico – que tomo como um verdadeiro estilema ou macroestilema da obra no seu conjunto e dos poemas considerados individualmente – como parâmetro fundamental no meu esforço de tradução de **Exercícios**. De modo consciente, no trabalho prático, sobrepus tal parâmetro a quaisquer outros porventura importantes numa caracterização estilística mais ampla e mais precisa, fossem eles fônicos, lexicais, sintáticos, textuais ou outros. Num tal tipo de esforço, inevitável que me deparasse com a questão das “equivalências métricas” de língua para língua, de cultura poética para cultura poética, de tradição teórica para tradição teórica. Aqui, então, uma advertência importante se faz necessária.

Falar de equivalência entre tradições e sistemas métricos (incluindo aqui os sistemas de contagem), ou, mais particularmente, de esquemas métricos de uma língua para outra, é assunto muito mais intrincado do que se possa num primeiro momento conceber. A coisa não se resume apenas a problemas de nomenclatura, mas, além das diferenças dos sistemas linguísticos, é preciso considerar os diferentes modos como cada detalhe dos esquemas métricos foi tratado em cada língua particular e as diferentes soluções que ao longo do tempo foram sendo adotadas como modelo em cada tradição, e isto apesar de todas as

semelhanças que é possível levantar entre elas (no caso das línguas românicas, bastante evidentes).¹⁶⁸

Creio que seria desejável que o tradutor pudesse contar com um aparato descritivo sólido da prática métrica das duas línguas em questão, no nosso caso específico, de duas gramáticas de uso, a do hendecassílabo italiano e a do seu equivalente, o decassílabo luso-brasileiro (e a da subtradição do hendecassílabo não rimado e do assim chamado ‘decassílabo branco’, que seria o equivalente daquele) e, se possível, de estudos comparativos entre elas. Foi justamente aí que residiu a maior lacuna e as conseqüentes dificuldades na obtenção dos resultados concretos que proponho neste capítulo (sem deixar de considerar naturalmente as minhas dificuldades pessoais e possível imperícia técnica): a falta de descrições métricas, para o português, mais exaustivas, menos dispersas e historicamente mais bem informadas – como, por exemplo, a que o metricista Aldo Menichetti já propôs para a tradição métrica italiana –,¹⁶⁹ e de estudos métricos comparativos entre a tradição italiana e a luso-brasileira suficientes para uma apreciação das semelhanças e diferenças de soluções que cada esquema métrico particular pôde e pode apresentar.

Na falta de tudo isto, é inevitável ficar no genérico de assunções historicamente corretas, mas descritivamente pobres, e no arbítrio puramente pessoal. Na prática, o tradutor, e este foi o meu caso, acaba tendo de fazer comparações e escolhas derivadas delas sem poder lançar mão, dada a dispersão do material e a falta de descrições mais apuradas, do que já foi feito em língua portuguesa no passado mais distante ou mais próximo, ou seja, pode contar pouco com a experiência científica alheia, a não ser com aquelas soluções que os próprios poetas e tradutores já tentaram e que devem ser analisadas caso a caso, uma de cada vez. Fica-se no empírico, e não se consegue elevar o trabalho, não

¹⁶⁸ Se os exemplos de semelhança são grandes, os de divergência também. Citaria apenas um que já daria bastante discussão numa tentativa de comparação entre o sistema métrico italiano e o luso-brasileiro: a questão das acomodações vocálicas no cômputo do número de sílabas métricas, questão que, tanto nos casos das soluções historicamente oscilantes ou nem sempre bem estabelecidas, quanto no caso de pormenores que encontraram soluções mais estáveis, foi diversamente tratada num sistema como no outro.

¹⁶⁹ Tenho em vista o extenso tratado, de extrema importância no âmbito dos estudos métricos italianos, e que serviu de base fundamental para a redação deste capítulo, como se verá a seguir, que é: MENICHETTI, Aldo. **Metrica italiana**: fondamenti metrici, prosódia, rima. Padova: Editrice Antenore, 1993.

pelo menos no que se refere a este aspecto particular, a um nível mais abrangente e, do ponto de vista histórico-literário, mais convincente.

Claro que temos também à disposição uma gramática métrica do português em linhas gerais mais ou menos bem delineada, mas salta à vista, em comparação com o que já se fez em língua italiana, a incipiente documentação do emprego do decassílabo rimado e não rimado na história da poesia em língua portuguesa, que seria, afinal, o equivalente métrico do hendecassílabo italiano, inclusive por causa da sua importância. Conforme as palavras de Antonio Candido:

O decassílabo é o grande, incomparável metro originado nos *Cancioneiros* mas, na forma atual, devido sobretudo ao modelo italiano, transplantado por Sá de Miranda. De Camões à “Louvação da Tarde”, de Mário de Andrade, sua história é a própria história da poesia de língua portuguesa, a que se prestou como se fosse descoberta do seu próprio gênio. A sua plasticidade lhe permitiu adaptar-se às novas exigências melódicas do Romantismo de que foi talvez o mais belo metro – o do “Leito de Folhas Verdes” (Gonçalves Dias), “Pálidas à luz da lâmpada” (Álvares de Azevedo), “Minha alma é triste” (Casimiro de Abreu), “A Cólera de Saul” (Varela), “A Hebreia” (Castro Alves). No meio da orgia melódica em que se desmandaram frequentemente os poetas, permaneceu como esteio e elemento de equilíbrio, assegurando continuidade plástica da evolução poética e a própria dignidade do lirismo.¹⁷⁰

No nosso caso específico, um ponto de referência bem conhecido e historicamente fundamental é Camões, como Antonio Candido confirma. Tomá-lo como matriz desta gramática e como modelo de referência parece lógico e natural, quanto mais não fosse porque sabemos que, entre os quinhentistas é muito clara a influência da poesia de Petrarca, autor chave, como já vimos, na elaboração da gramática do hendecassílabo italiano.¹⁷¹ Daí, a poder saber no detalhe o que ele e

¹⁷⁰ CANDIDO, Antonio. **Formação da literatura brasileira**. Vol. II. 5ª ed. Belo Horizonte: Editora Itatiaia; Edusp, 1975, p. 40.

¹⁷¹ A influência do assim chamado ‘modelo italiano’ e de Petrarca na poesia dos quinhentistas portugueses, como Sá de Miranda e Camões, é por demais

outros fizeram do modelo petrarquiano, do ponto de vista comparativo e exclusivo do emprego deste metro (das formas métricas se sabe muito mais), é uma história que, salvo ignorância minha, não está bem documentada. O mesmo se pode dizer a respeito do uso do decassílabo não rimado ou ‘branco’.

Na transposição hendecassílabo italiano/decassílabo luso-brasileiro, uma solução prática seria, então, tomar Camões como modelo básico, no que se refere às regras básicas de prosódia e distribuição dos acentos, das cesuras, dos cálculos de sílaba métrica, entre outros elementos importantes. Além dos autores e poemas como os que Candido menciona como exemplo, creio que se poderia levar em consideração com proveito também a poesia parnasiana, especialmente Olavo Bilac, isto porque ele foi um dos que mais praticou o metro e,¹⁷² não por acaso, foi também autor de um tratado de versificação.¹⁷³

Agora, no caso específico da tradução dos poemas da Bemporad, meu esforço foi ter como referência também modelos mais próximos da poesia moderna, especialmente em função do que disse antes a respeito da operação estilística a que ela submeteu o hendecassílabo italiano. Um dos autores que estiveram presentes, então, foi Carlos Drummond de Andrade, e isto porque creio ver no poeta mineiro, quando metrifica em decassílabo (rimado ou não), um uso linguístico que tende também a um registro médio-alto, diga-se, sempre muito sofisticado e, em alguns casos, com claras referências camonianas.¹⁷⁴

conhecida. O que Antonio Candido já disse encontra confirmação numa autora como Maria Vitalina Leal de Matos, que, no que se refere a Camões, afirma: “No conjunto da obra lírica sente-se a fecunda influência clássica [...]. Torna-se ainda mais patente a influência de Petrarca e dos petrarquistas, que Camões traduz, glosa, parafraseia, aproveitando a seu modo, no sentido da sua forma mental, temas, tópicos, giros estilísticos que se tornaram a gramática poética obrigatória da poesia amorosa do Renascimento”. Cf. MATOS, Maria Vitalina Leal de. 3.ed. **Introdução à poesia de Luís Camões**. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1992.

¹⁷² CARVALHO, Affonso de. **A poética de Olavo Bilac**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1934, p. 113.

¹⁷³ O tratado de versificação de Bilac compõe a segunda parte, denominada “Métrica”, do livro **A poesia no Brasil**, de que pude me valer em edição fac-similar. Cf. BILAC, Olavo. **A poesia no Brasil**. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 1905.

¹⁷⁴ Penso em poemas específicos em decassílabos brancos, como, por exemplo, “Rapto” (p. 267) e “A máquina do mundo” (p. 301-304), de **Claro enigma** (1951), ou “Prece de mineiro no rio” (p. 432-433), de **A vida passada a limpo**

Se tais modelos e referências realmente puderam frutificar, ou seja, serviram de fato para a produção de traduções condizentes com os meus pressupostos de espelhamento e com a interpretação que tentei dar da poesia de **Exercícios**, caberá ao leitor avaliar. De qualquer maneira, conforme acredito, a maioria delas mereceria modificações e aperfeiçoamentos futuros.

Antes de começar a abordar os aspectos formais e métricos que mais importam para a discussão dos textos, é necessário explicar as convenções gráficas adotadas na reprodução dos poemas italianos e respectivas traduções, convenções que derivam de certos princípios e conceitos comuns ao campo dos estudos métricos.

Convenções gráficas

- i. No verso, o **negrito** serve para indicar ‘sílabas métricas acentuadas’. Em grande parte dos casos, sílabas métricas acentuadas coincidem com ‘sílabas tônicas’ (esta última constitui o também chamado ‘acento gramatical’ da palavra). Ainda assim, uma não deve ser confundida automaticamente com outra. Isto porque a sílaba tônica faz parte do arranjo silábico de uma palavra e deve ser compreendida, portanto, por meio de uma descrição linguística adequada da distribuição dos graus de intensidade de emissão das sílabas.

Por sua vez, a sílaba métrica acentuada, que constitui o assim chamado ‘acento métrico’ (para evitar ambiguidades alguns autores preferem usar a palavra latina *ictus*), faz parte do esquema métrico do verso tomado como uma unidade formal. Tal unidade deve ser descrita por parâmetros que não são apenas linguísticos, mas que se baseiam numa noção de ritmo do verso que cabe justamente à métrica conceituar e descrever. No caso das línguas românicas, o ritmo do verso se configura por meio da distribuição e da alternância de acentos rítmico-silábicos fortes e fracos.

Muitas vezes o dado linguístico e o métrico se superpõem, o que não quer dizer que sejam da mesma natureza ou pertençam ao mesmo nível de uso da linguagem. De modo geral, a métrica pode se valer da descrição linguística para os seus fins específicos; por outro lado, não raro deve se distanciar dela ou a ela não pode se restringir para obter uma descrição mais acurada. Isto fica bem evidente quando o dado métrico de dissocia do dado linguístico. Por exemplo, nos casos, não tão incomuns quanto se possa pensar, em que o acento métrico recai sobre uma sílaba átona de palavra (em alguns casos também sobre uma semitônica ou semiátona), não coincidindo, portanto, com o seu acento gramatical. Outro exemplo um pouco menos evidente é quando o acento métrico recai não, como seria de esperar, sobre a sílaba tônica de palavra núcleo de sintagma, mas sobre a tônica de palavra que não desempenha esta função.¹⁷⁵

- ii. A sequência numérica entre colchetes posta ao lado direito de cada verso indica o seu esquema métrico, cada número ordinal

¹⁷⁵ BELTRAMI, 2011, p. 369, 404.

indicando sílaba métrica acentuada. O número que aparece em itálico serve para indicar, no verso traduzido, quando há diferença de posição da sílaba métrica acentuada ou sílaba métrica acentuada inexistente no verso italiano. É importante salientar que em muitos casos pode haver menor ou maior grau de subjetividade no estabelecimento do esquema métrico de um verso, portanto, das sílabas que devem ou não ser consideradas na contagem, o que eventualmente dá margem a discordâncias ou no mínimo a variantes e alternativas.

- iii. O asterisco colocado do lado esquerdo do verso traduzido serve para chamar a atenção para eventuais diferenças ou variações de esquema métrico na comparação com o verso italiano correspondente, diferenças ou variações marcadas conforme o item anterior.
- iv. No esquema métrico de um verso, o número ordinal colocado entre parênteses indica sílaba métrica acentuada facultativa.
- v. O sinal gráfico \wedge indica ‘sinalefa’, isto é, a junção de duas vogais pertencentes a sílabas diferentes em uma mesma sílaba métrica.¹⁷⁶
- vi. O sinal gráfico \vee indica ‘dialefa’. Fenômeno exatamente contrário ao da sinalefa, a dialefa acontece quando duas vogais que em princípio deveriam pertencer a uma única sílaba são separadas na escansão do verso de modo a constituir duas sílabas métricas independentes. Ainda que, num dado esquema métrico, eventualmente não se possa atribuir de modo rigoroso a existência de dialefa, o mesmo sinal gráfico serve para alertar que não se admite a sinalefa.¹⁷⁷
- vii. O sinal gráfico | indica divisão em ‘pés’ (à maneira da métrica clássica, com a devida adaptação para a métrica silábico-acentuativa, típica das línguas românicas) no interior do esquema métrico de um verso.¹⁷⁸
- viii. O sinal gráfico || indica ‘cesura’, isto é, pausa métrica no interior do esquema métrico de um verso.¹⁷⁹
- ix. O sinal gráfico / indica final de verso e início de outro, quando não se reproduz a distribuição gráfica exata do poema na página

¹⁷⁶ BELTRAMI, 2011, p. 405.

¹⁷⁷ BELTRAMI, 2011, p. 382.

¹⁷⁸ BELTRAMI, 2011, p. 393.

¹⁷⁹ BELTRAMI, 2011, p. 393.

e os seus usuais espaços em branco no início e no fim de cada verso.

- x. Para tornar mais cômoda a leitura do texto deste capítulo e para evitar uso excessivo do itálico, das aspas simples ou duplas, utilizo, no corpo dos parágrafos, os colchetes – [], nos seguintes casos: reprodução de palavras isoladas, versos inteiros ou trechos de versos em italiano; reprodução de palavras isoladas, versos inteiros ou trechos de versos das traduções; esquemas fônicos de palavras isoladas, de versos inteiros ou trechos de versos italianos ou traduzidos; indicação do acento métrico de palavras ou sintagmas ou versos italianos ou traduzidos; notações gráficas dos esquemas métricos conforme os pés métricos.
- xi. Quando utilizado no interior de uma citação entre colchetes, o sinal gráfico ... indica palavra ou trecho de verso que não é reproduzido por ser desnecessário para o que se quer mostrar ou demonstrar;
- xii. Por motivo de maior clareza nas análises e comentários, usa-se com frequência as abreviações ‘it.’ (italiano) e ‘port.’ (português) diante de palavras, sintagmas ou versos entre colchetes.

3.5 ANÁLISE DO POEMA DA SEÇÃO “PRELÚDIO” E DA SUA TRADUÇÃO

I. [Per mille e mille autunni sia guancia] (Único poema da seção *Preludio* [Prelúdio])¹⁸⁰

- Italiano

1	Per mille e mille autunni sia guancia	2 ^a	4 ^a	6 ^a	10 ^a
2	la terra alle mie palpebre socchiuse	2 ^a		6 ^a	10 ^a
3	non più gravate da un presagio d'ombra;		4 ^a		8 ^a 10 ^a
4	non la mia bocca disfiolata, smorta	1 ^a	4 ^a		8 ^a 10 ^a
5	e agli angoli cadente, già sforzata	2 ^a		6 ^a	10 ^a
6	da spasimi e sorrisi, sembra assorta	2 ^a		6 ^a	8 ^a 10 ^a
7	nel sepolcro in preludi di orazioni;		3 ^a	6 ^a	10 ^a
8	e non sul plinto immortalmente vegli	2 ^a	4 ^a		8 ^a 10 ^a
9	la mia maschera, chiusa in un cristallo.		3 ^a	6 ^a	10 ^a

- Tradução

1	Por mil e mais outonos seja pouso	2 ^a	4 ^a	6 ^a	10 ^a
2	a terra às minhas pálpebras cerradas	2 ^a		6 ^a	10 ^a
3	não mais gravadas por sinal de sombra ;		4 ^a		8 ^a 10 ^a
4	nem minha boca desflorada, pálida	1 ^a	4 ^a		8 ^a 10 ^a
5	*e de cadentes cantos , já cansada		4 ^a	6 ^a	10 ^a
6	de espasmos e sorrisos, fique absorta	2 ^a		6 ^a	8 ^a 10 ^a
7	no sepulcro em prelúdios de orações ;		3 ^a	6 ^a	10 ^a
8	* nem sobre o plinto imortalmente vele	1 ^a	4 ^a		8 ^a 10 ^a
9	minha máscara , presa num cristal.		3 ^a	6 ^a	10 ^a

¹⁸⁰ Como sempre, a edição de referência é: BEMPORAD, Giovanna. **Esercizi vecchi e nuovi**. Bologna: Luca Sossella, 2011.

O verso que inicia o poema de “Prelúdio” (verso 1) é um hendecassílabo com todas as sílabas métricas acentuadas em posições pares: [2^a 4^a 6^a 10^a]. Este esquema conforma aquele ritmo tipicamente jâmbico¹⁸¹ que os tratadistas antigos e modernos têm reconhecido como o de mais alta frequência dentre todas as variantes possíveis deste metro.¹⁸² Numa execução mais marcada,¹⁸³ se quiséssemos poderíamos

¹⁸¹ Como se sabe, a métrica clássica (grega e latina) era quantitativa, isto é, a cadência rítmica do verso era dada pela distribuição e alternância de sílabas longas e breves. O ‘jambo’ ou ‘jâmbico’ era o ritmo composto de três tempos, cuja célula métrica (o chamado ‘pé’, que constituía a unidade mínima para fins de contagem do tempo) era composta de uma sílaba breve seguida de uma longa. Na métrica silábico-acentuativa, que é o caso daquela das línguas românicas, até hoje é muito frequente a utilização dos termos clássicos tradicionais, naturalmente com as devidas adaptações. Quando se fala de ritmo jâmbico, portanto, leva-se em conta a sequência em que há a alternância binária de uma sílaba átona seguida de uma tônica, sequência que vai compor os tempos fracos e fortes do esquema métrico do verso. Cf.: a) MENICHETTI, Aldo. **Metrica italiana**: fondamenti metrici, prosodia, rima. Padova: Editrice Antenore, 1993, p. 29-32 e 53; b) BELTRAMI, Pietro G. **La metrica italiana**. 5. ed. Bologna: il Mulino, 2010, p. 387 e 394; e c) o verbete “Pé”, in: MOISÉS, Massaud. **Dicionário de termos literários**. Ed. rev. e ampl. São Paulo: Cultrix, 2004, p. 345-347.

¹⁸² Cf. MENICHETTI, 1993, p. 393-4.

¹⁸³ Para a métrica e conseqüentemente para a compreensão e análise de um verso do ponto de vista métrico, é bastante importante fazer a distinção entre o que se compreende por ‘escansão’ e ‘execução’, entre ‘escandir’ e ‘executar’ um verso. A escansão seria a tentativa de captar, na leitura de um verso, o seu esquema métrico e a que modelo, se é o caso, ele possa corresponder. É o que se fez, por exemplo, com o verso 1 do poema reproduzido acima. Primeiramente, por meio do estabelecimento do cômputo silábico, foi fácil reconhecê-lo como um hendecassílabo, isto é, como um verso de onze sílabas em que a décima é necessária e obrigatoriamente acentuada (a posição é ocupada por sílaba tônica de palavra); em seguida, pelo reconhecimento da distribuição dos tempos fortes e fracos, pôde-se notar a sequenciação de uma célula mínima composta de sílaba átona seguida de sílaba tônica (o pé jâmbico). Pois bem, a este nível superficial (a palavra aqui tem sentido descritivo) e abstrato corresponde a escansão, em que se lida fundamentalmente com o aspecto silábico-rítmico do verso. A execução, por sua vez, reside na recitação, que não precisa ser falada, mas pode ser puramente mental, de um verso, levando-se em conta naturalmente o aspecto métrico, somado a todos os outros aspectos (linguísticos de vária ordem, estilísticos, expressivos, de tom, de gosto, de moda, etc.) que o leitor, de modo instintivo ou intencional, escolhe enfatizar ou atenuar, o que eventualmente o pode afastar, em grau variável, do modelo mais abstrato da

considerar também a 8ª ([sia]) como sílaba métrica acentuada e assim teríamos a série jâmbica completa ([2ª 4ª 6ª 8ª 10ª]), a que Aldo Menichetti denomina ‘arquimodelo’, ou seja, o modelo arquetípico que está latente na fatura de todo e qualquer hendecassílabo, tanto para adequar-se a ele, quanto para rechaçá-lo.¹⁸⁴ Como se percebe, então, no

escansão. Uma boa execução seria aquela que consegue captar bem o caráter mais abstrato da escansão, mas isto não é automático nem se aprende necessariamente sem prévia experiência de leitura e conhecimento mínimo da tradição poética. Pode-se pensar, inclusive, em execuções alternativas, igualmente boas, que correspondam a uma mesma escansão; pode-se pensar também em execuções que apontem para modos diferentes de escandir o verso ou que apontem para variantes ou alternativas aceitáveis de certo esquema métrico fundamental. Como já foi dito mais atrás (cf. “Convenções gráficas”, item ii), neste campo, não é possível escapar a certo grau de subjetividade. Cf. MENICHETTI, 1993, p. 53-60.

¹⁸⁴ No caso do hendecassílabo, o esquema jâmbico completo é o seguinte (em que o sinal gráfico ~ está para sílaba métrica fraca/tempo fraco e ^ está para sílaba métrica forte/tempo forte): [~ ^ ~ ^ ~ ^ ~ ^ ~ ^ ~ ^]. Conforme tal esquema, o hendecassílabo tem tipicamente a ‘saída grave’, ou seja, faz parte do arquimodelo que a última palavra do verso seja paroxítona (também chamada de ‘grave’). Cf. MENICHETTI, 1993, p. 53 e 393-4. Uma inferência necessária do arquimodelo é a de que, na atribuição dos pés, a última sílaba átona do hendecassílabo (a 11ª) não deve ser levada em conta, pois, para usar uma terminologia comum à métrica clássica, este metro é regularmente ‘cataléptico’, quer dizer, o último pé sofre sempre interrupção. Cf. BELTRAMI, 2010, p. 371. Podem ser considerados teoricamente derivados do arquimodelo dois outros tipos fundamentais, o de [4ª 8ª 10ª] e o de [6ª 10ª], em que alguns acentos métricos são suprimidos. Cf. MENICHETTI, 1993, p. 53-4 e 393-4. Como se vê, não é obrigatória a presença de todas as cinco sílabas métricas acentuadas da série para que um verso seja considerado como obediente ao arquimodelo. Outras realizações incompletas do arquimodelo jâmbico seriam os esquemas de: [2ª 4ª 8ª 10ª], [4ª 6ª 10ª], [2ª 4ª 6ª 10ª], [2ª 4ª 10ª], [2ª 6ª 8ª 10ª], [2ª 6ª 10ª] e [6ª 8ª 10ª]. Cf. MENICHETTI, 1993, p. 396. No verso 1, o verbo [sia] ocupa a 8ª posição e ainda é tratado como um monossílabo tônico – o que é de regra, na prática métrica da tradição poética italiana, no caso de palavras que apresentam hiato com junções vocálicas ascendentes ou descendentes como essa e ocupem posição no meio do verso (por exemplo: *mio*, *tuo*, *suo*, etc.). Poderíamos executar o sintagma, então, de duas maneiras: [sia guanciale] ou [sia guanciale]. A segunda execução me parece bastante boa dada a velocidade com que se deve executar o [-ia] de [sia] devido à presença da sinalefa. Numa execução não acelerada, teríamos normalmente o respeito ao hiato ([sí-a], o que é obrigatório quando a palavra ocupa posição final de verso (a rigor, então, não se poderia falar propriamente de dialefa). É preciso lembrar também que, na escansão (mas

conjunto das três estrofes do poema, há a franca predominância da cadência jâmbica, seja ela explícita ou atenuada (versos 1, 2, 3, 5, 6 e 8).

O verso 4, por sua vez, obedece a um esquema do hendecassílabo também muito frequente ([1^a 4^a 8^a 10^a]), em que houve, em relação ao arquimodelo jâmbico, inversão do acento métrico inicial, ou, para ser mais preciso, o seu deslocamento à esquerda. O verso 4 é, portanto, um hendecassílabo *a minori*¹⁸⁵ com ataque trocaico¹⁸⁶ e continuação

isso também vale para a execução), a palavra não é considerada isoladamente, e sim nos seus agrupamentos em sintagmas e conjuntos maiores, e que o acento métrico tem um forte poder de atração, funcionando como uma espécie de ímã. No caso do sintagma verbal em questão, a 10^a sílaba métrica acentuada característica do hendecassílabo exerce uma atração bastante forte. Ainda que o [sia] possa não ser considerado acento métrico, é fato que a mera presença da sílaba tônica de palavra em posição par já completa, pelo menos virtualmente, o ritmo jâmbico.

¹⁸⁵ O hendecassílabo *a minori* (expressão latina também escrita por alguns autores como *a minore*) é o que tem acento métrico obrigatório sobre a 4^a sílaba (além obviamente da 10^a, que não necessita ser mencionada porque não pode faltar). Esta característica implica a divisão do metro em duas partes: *grosso modo*, o primeiro ‘hemistíquio’ (o nome que se dá a cada parte do verso dividido) é composto por uma sequência silábica menor que a do segundo hemistíquio – o caso típico seria o de uma sequência de cinco sílabas no primeiro e o restante no segundo. Ao lado do *a minori*, há também o hendecassílabo *a maiori* (também *a maiore*), que tem acento métrico obrigatório sobre a 6^a sílaba. Ao contrário do outro, neste segundo tipo o primeiro hemistíquio tem uma sequência silábica maior que a do segundo – o caso típico seria o de uma sequência de sete sílabas no primeiro e o restante no segundo. Cf.: a) MENICHETTI, 1993, 396-397; b) BELTRAMI, 2010, p. 182-188 e 385; c) CHOCIAY, Rogério. **Teoria do verso**. São Paulo: McGraw-Hill do Brasil, 1974, p. 103-4 e 109; e d) o verbete “Verso”, in: MOISÉS, 2004, p. 465-470. Na métrica de língua portuguesa, que modernamente segue a contagem de padrão agudo, é comum encontrar a denominação ‘sáfico’ para o decassílabo de 4^a obrigatória (com o esquema típico de [4^a 8^a 10^a]) e ‘heroico’ para o decassílabo de 6^a obrigatória (com o esquema típico de [6^a 10^a]), que corresponderiam aos dois tipos de hendecassílabos mencionados. Cf. CHOCIAY, 1974, p. 104 e 109. Acontece que há obviamente hendecassílabos *a minori* ou *a maiori* que não seguem exatamente o esquema do sáfico e do heroico, embora as obrigatórias sejam necessariamente as mesmas. Os termos utilizados pela métrica italiana têm, portanto, emprego mais abrangente e servem como classificação básica, ainda que não possam servir de maneira absoluta a todo e qualquer exemplar. Não me parece ser o caso agora de discorrer sobre todos os detalhes e minúcias implicados na classificação básica mencionada acima. Para citar exemplos: as variações que derivam da diferença

jâmbica.¹⁸⁷ Já os versos 7 e 9 apresentam deslocamento à direita do acento métrico inicial e se pautam pelo esquema de [3^a 6^a 10^a], com ataque e centro anapésticos e saída em peônio quarto.¹⁸⁸ Tal esquema

de acentuação das palavras finais de hemistíquios, ou seja, se são oxítonas, paroxítonas ou proparoxítonas; das diferenças de terminologia para cada tipo; das possíveis acomodações, no caso de cesura facilmente delimitável, que derivam da presença ou não de sinalefa ou dialefa, que eventualmente incidam sobre a junção dos dois hemistíquios, etc. Tudo isto é assunto de teoria métrica. O meu intento é somente o de esclarecer os termos básicos no que podem ser úteis nas análises e comentários aos textos.

¹⁸⁶ Na métrica clássica, o ‘troqueu’ ou ‘coreu’ é o pé que se constitui de duas sílabas, a primeira longa seguida de uma breve. Na métrica silábica-acentuativa, tem-se, então, uma sílaba tônica seguida de uma átona ([~]). Cf.: a) BELTRAMI, 2010, p. 410; e b) MOISÉS, 2004, p. 345.

¹⁸⁷ O esquema métrico do verso 4 pode ser representado assim: [~ | ~ | ~ | ~ | ~]. A sequência jâmbica a partir da 3^a sílaba é garantida, pelo menos teoricamente, pelo fato de que o [dis-] de [disfiorata] possa receber, numa execução marcada, acento métrico ‘secundário’, ou como prefere Menichetti, ‘facultativo’ (a esse respeito é importante considerar o cuidado que ele recomenda de não querer forçar a todo custo o enquadramento de um verso no arquimodelo; cf. MENICHETTI, 1993, p. 397). Seja como for, mesmo em termos puramente linguísticos, podemos considerar a sílaba [dis-] de [disfiorata] como tendo algum grau de tonicidade, menor evidentemente que o da sílaba tônica. Para ajudar a visualização dos graus de intensidade de emissão das sílabas da palavra, poderíamos nos valer aqui do esquema utilizado por Chociay, em que se atribui números conforme o grau de intensidade das sílabas (em que 0 indica ausência de tonicidade e os números crescentes, tonicidade crescente). Na palavra [di-sfio-ra-ta] teríamos, então, a seguinte distribuição: [1-0-2-0]. Cf. CHOCIAY, 1974, p. 4-6.

¹⁸⁸ Na métrica clássica, o ‘anapesto’ é o pé que se constitui de duas sílabas breves seguidas de uma longa; o ‘peônio quarto’, por sua vez, é o que se constitui de três sílabas breves seguidas de uma longa. Na métrica silábica-acentuativa, tem-se, então, no primeiro, duas sílabas átonas seguidas de uma tônica ([~ ~]); no segundo, três sílabas átonas seguidas de uma tônica ([~ ~ ~]). Cf.: a) BELTRAMI, 2010, p. 371; e b) MOISÉS, 2004, p. 346. Segundo Menichetti, o esquema anapéstico poderia ser considerado, e alguns metricistas de fato o fazem, uma derivação do esquema jâmbico – com a atenuação do *ictus* de 2^a e antecipação do de 4^a para a 3^a sílaba. Isto recolocaria o conjunto de todos os versos do poema em questão sob a regência deste ritmo fundamental (o esquema do verso 4 também seria uma outra possível derivação do jâmbico). Cf. MENICHETTI, 1993, p. 385.

configura aquele aspecto trimembre ao hendecassílabo¹⁸⁹ que, segundo alguns metricistas, lhe daria um caráter musical ou melódico, ao ponto de o chamarem justamente de ‘melódico’.¹⁹⁰

A simples observação e descrição dos esquemas métricos do poema de que estamos tratando, bem como de qualquer outro, pode parecer, muitas vezes, quase supérflua ou até inútil, dada a dificuldade, como bem nota Menichetti, de estabelecer funções precisas à métrica, esta “música abstrata” do verso. Nas palavras de Menichetti:

Considerati in sé, come puri ritmi senza parole, alcuni schemi hanno andamenti ben caratteristici, che li singularizzano; senza essere portatori di un significato univoco, protocollabile una volta per tutte e indipendente dal senso delle parole e dagli altri valori configuratevi [...], è un fatto che alcuni di essi s’impongono al lettore più di altri e spesso sembrano trasmettere un messaggio ritmico inconfondibile e specifico, omologabile in termini astratti, di musica verbale.¹⁹¹

Cabe ao leitor tentar perceber o uso menos ou mais funcional que é feito dela conforme o caso, o poeta, o estilo e a época, funcional em termos de como o aspecto puramente rítmico é capaz de cooperar na trama estrutural complexa do poema, na sua rede de significados e no seu sentido global.¹⁹²

No caso do poema de “Prelúdio” – arrisco dizer, no caso de toda a poesia de Giovanna Bemporad, dada a importância estilística que o hendecassílabo assumiu na sua prática poética e tradutória, o alto grau de elaboração e sofisticação que adquiriu, no uso consciente e nada espontaneísta que a autora fez dele na composição dos poemas de

¹⁸⁹ Que poderia ser representado assim: [~ ~ ~ | ~ ~ ~ | ~ ~ ~ | ~]. Lembrar que o último pé não é levado em conta por ser cataléptico; em outras palavras: a 11ª sílaba, ou inexistente (no caso em que o segundo hemistiquio termina com palavra oxítone) ou é obrigatoriamente átona.

¹⁹⁰ O esquema de [3ª 6ª 10ª] seria ‘melódico’ e se contraporía ao de [1ª 6ª 10ª] tido por ‘enfático’. Aldo Menichetti adverte sobre o risco de tais tipos de generalização, se não se leva em conta, além do esquema puramente rítmico, todo o contexto linguístico que um dado verso cria, enfim, o uso do léxico, os seus significados, a sintaxe e tudo o mais. Cf. MENICHETTI, 1993, p. 421.

¹⁹¹ MENICHETTI, 1993, p. 421.

¹⁹² Cf. MENICHETTI, 1993, p. 74-80.

Exercícios –, não é tão difícil, em grande número de casos, discernir o caráter operatório e a função demarcativa do ritmo silábico dos versos. Nas análises e comentários expostos a seguir, procurarei sempre que possível estabelecer tais conexões.

Além do caráter retórico solene e majestoso e a amplitude de respiro atribuídos tradicionalmente ao hendecassílabo, o que foi reconhecido pelos estudiosos de todos os tempos,¹⁹³ características que casam perfeitamente bem com o tom, como assinaléi no Capítulo 2, elevado deste como da maioria dos poemas, é possível perceber que a escolha dos esquemas métricos coopera de forma eficaz na ênfase que a estrutura sintática dos versos confere a certos núcleos de significados.

Dentre os expedientes utilizados, poderia citar o *enjambement* como procedimento sistemático fundamental da estruturação textual dos poemas. Além dele e justamente pela presença dele, de modo geral, os textos se configuram por meio de uma sintaxe bastante complexa, em que, por exemplo, é frequente o emprego de orações intercaladas, complementares relativas ou indiretas, de apostos, de adjuntos adnominais, e ainda de hipérbatos e anástrofes.

A título de exemplo, então, comento com mais vagar o poema de “Prelúdio” como modo de demonstrar o que acabo de afirmar.

¹⁹³ Cf. MENICHETTI, 1993, p. 416.

VERSOS 1, 2 E 3

A primeira estrofe do poema forma uma unidade sintática complexa: uma expressão adverbial temporal ([Per mille e mille autunni]), seguida de uma oração com o verbo [sia] e o predicativo [guanciale] – verso 1; o sujeito sintático [la terra] seguido do complemento terminativo [alle mie palpebre socchiuse] – verso 2; e por fim, uma oração adjetiva reduzida de particípio ([non piú gravate da un presagio d’ombra]) que se refere ao substantivo [palpebre] do complemento terminativo – verso 3.¹⁹⁴

Interessa observar aqui que as palavras que mais importam na estrofe são exatamente aquelas que maior ênfase recebem. Em primeiro lugar, o sintagma nominal [la terra], que recebe relevo especial por meio de quatro procedimentos de natureza diferente:

- i. de natureza sintática: a inversão da posição canônica sujeito-verbo [sia guanciale la terra];
- ii. de natureza métrica: atribuição do acento métrico de [2^a] sobre a sílaba tônica do sintagma [la terra];
- iii. de natureza métrico-textual e posicional-entoacional: a configuração do *enjambement* [guanciale / la terra], que cria um efeito de pequena suspensão na saída do verso 1 e expectativa de continuação no verso 2, cujo ataque é ocupado pelo sintagma [la terra]
- iv. de natureza fônica: a alternância vocálica do verso 1, que inicia com vogais tônicas de menor abertura ([i] e [u]) e passa à vogal de máxima abertura ([a]), com a sequência [i-e i-e au-u-i ia ua-a-e]; o verso 2, por sua vez, faz o movimento inverso, com a sequência [e-a a-e ie a-e o-iu-e]. Vale notar também que as

¹⁹⁴ Por comodidade, nas análises gramaticais superficiais que proponho aos textos italianos, dou preferência à utilização de termos comuns à gramática do português, termos que fazem parte de um nível, digamos, escolar de conhecimento. Como tal conhecimento é idealmente de domínio comum, não faço notas explicativas. Sem querer entrar em detalhes que não teriam valor aqui para os fins propostos, não discorro sobre as diferenças – e elas de fato existem e em grande quantidade – conceituais, taxonômicas e terminológicas entre a gramática da língua italiana e a da língua portuguesa. Utilizo como referência básica os seguintes manuais: a) BECHARA, Evanildo. **Moderna gramática portuguesa**. Ed. ver. e ampl. Rio de Janeiro: Editora Lucerna, 2000; e b) DARDANO, Maurizio; TRIFONE, Pietro. **Grammatica italiana: con nozioni di linguistica**. 3. ed. Bologna: Zanichelli, 1995.

palavras do *enjambement* ([guancia] e [terra]) têm vogais tônicas e finais que são uma imagem invertida uma da outra ([a-e] e [e-a]).

Outra palavra que recebe ênfase especial nesta estrofe é [palpebre], por meio de procedimentos semelhantes:

- i. de natureza métrico-posicional: o hendecassílabo é *a maiori*, ou seja, o acento métrico obrigatório de [6^a] recai sobre a sílaba tônica da palavra núcleo de sintagma nominal e o de [10^a] sobre o seu adjetivo [**palpebre socchiuse**]. É comum afirmar-se que o centro e o final do hendecassílabo são, em princípio, as regiões do verso que mais recebem atenção do ponto de vista métrico;¹⁹⁵
- ii. de natureza sintático-semântica: o verso 3, a oração de participio passado [non piú gravate da un presagio d'ombra], se refere justamente ao sintagma nominal anterior, ou seja, é uma espécie de comentário suplementar que se faz a respeito das [palpebre socchiuse];
- iii. de natureza métrico-textual: o verso 2, como já disse, um hendecassílabo *a maiori*, ao qual inclusive falta o acento métrico de [4^a], é colocado justamente entre dois *a minori* (em que a [4^a] é justamente a obrigatória), o que ressalta a diferença de acentuação métrica em relação ao verso 1 e o 3. Embora a cadência da estrofe seja basicamente jâmbica, como foi apontado, não há rigidez total, o que confere um movimento ondulado e fluente e um andamento lento, bem apropriados ao sentido global da estrofe (cf. Capítulo 2, parte 2.1).

VERSOS 4, 5 E 6 (E 7)

A segunda unidade sintática tem início exatamente na estrofe 2 e vai se concluir com o verso 7, que inicia a última estrofe do poema. Os procedimentos relevantes são os seguintes:

- i. de natureza gramatical e textual: de forma evidente, a palavra que é o eixo semântico da unidade é [bocca], em torno da qual

¹⁹⁵ Desde que, é claro, como frisa Menichetti, generalizações como esta não sejam aplicadas mecanicamente. Cf. MENICHETTI, 1993, p. 421.

- giram todos os outros elementos. Mas, como já havia dito anteriormente (cf. 2.1), este é um poema de “recusa” e, portanto, não estranha a importância que a negação, expressa por meio do advérbio [non], adquire no conjunto. Assim, o advérbio de negação precede o sintagma nominal [non la mia bocca], que funciona como um eco do ataque do verso 3 e cria um efeito de paralelismo;
- ii. de natureza sintático-semântica e textual: o advérbio de negação [non] aparece diante do sujeito da oração negativa [non la mia bocca ... / ... / ... sembri assorta], em posição não-canônica e, neste caso, enfática; a ênfase é ainda mais valorizada pela colocação em série de adjetivos mais o complemento nominal [disfiorata, smorta / e agli angoli cadente] seguidos de mais uma oração adjetiva reduzida de participio [già sforzata / da spasimi e sorrisi] entre o sujeito [la mia bocca] e o verbo [sembri];
 - iii. de natureza métrica: o advérbio [non], que já faz eco ao que ocupa a mesma posição de ataque do verso 3, recebe mais ênfase ainda pelo fato de receber o acento métrico inicial do esquema de [1^a 4^a 8^a 10^a]. Este é o primeiro deslocamento de acento métrico a uma posição ímpar num verso do poema, o que tem o efeito de romper, ainda que temporariamente, com o esquema jâmbico da primeira estrofe e chamar atenção para a região inicial do hendecassílabo;¹⁹⁶
 - iv. de natureza fônica (1): rica de efeitos fônicos, a segunda estrofe apresenta rima final entre os versos 4 e 6 ([smorta] – [assorta]) e rima interna entre os versos 4 e 5 ([disfiorata] – sforzata); notar também que os dois pares se relacionam também por formarem rimas incompletas (todas as palavras tem a mesma terminação [-ta]);
 - v. de natureza fônica (2): outro elemento relevante é a aliteração da consoante fricativa alveolar, seja ela surda ou sonora (o [s] e o [z]), que tem um efeito de acúmulo no verso 6: verso 1 – duas ocorrências; verso 2 – uma ocorrência; e verso 3 – seis ocorrências. Interessante notar que o ataque do verso 7 vai apresentar palavra núcleo de sintagma que inicia com a mesma consoante fricativa e ainda retoma a vogal tônica [o] que recebe

¹⁹⁶ Lembrando: trata-se de um ataque de pé trocaico seguido de pé jâmbico: [non la mia bocca] ou, em notação, [˘˘ | ˘˘ ˘˘].

- acento métrico ([**sepolcro**]), como já tinha acontecido com a palavra [**assorta**] do verso imediatamente anterior;
- vi. de natureza métrico-entoacional: observar que a segunda estrofe inaugura (e isto segue até o final do poema) um movimento rítmico e entoacional muito mais entrecortado, se comparado com o ritmo mais fluente e ondulado da estrofe anterior. Isto se dá pela presença de cesuras muito bem demarcadas pelos esquemas métricos dos versos, que acompanham perfeitamente a sua estrutura sintática. Vejamos: o verso 4, um hendecassílabo *a minori*, tem a cesura entre a 5^a e 6^a sílabas ([**non** la mia **bocca** || **disfiorata**, **smorta**]); o verso 5 e 6 são ambos hendecassílabos *a maiori*, tendo, portanto, a esperada cesura entre a 7^a e 8^a ([e[^]**agli**[^]**angoli** **cadente**, || già **sforzata**] e [da **spasimi**[^]e **sorrisi**, || **sembri**[^]**assorta**]), funcionando o verso 6 como eco sintático e métrico do verso 5.¹⁹⁷

VERSOS 7, 8 E 9

Como foi assinalado, o verso 7, apesar de abrir a estrofe 3, a última do poema, serve de fechamento da unidade sintática anterior. A distribuição das unidades sintáticas não corresponde, portanto, a igual divisão das estrofes. Em termos concretos, o que se nota é que só a primeira unidade tal como a descrevi se encaixa perfeitamente na estrofe 1. Já vimos que a segunda unidade se espalha por toda a estrofe 2 e se conclui no verso 7, o primeiro da estrofe 3. A última unidade, também a mais curta, só começa a partir do verso 8 e termina no verso 9. Com isto em vista, pode-se dividir, então, o poema em duas partes: a primeira parte é composta pela estrofe 1 e a segunda parte pelas estrofes 2 e 3. Tal divisão sustenta o desenvolvimento temático e a apresentação das diferentes imagens que cada parte veicula: a estrofe 1 funciona como introdução e a estrofe 2 e 3 apresentam as imagens daquela recusa de que já falei, as imagens da negação (cf. 2.1). Os procedimentos relevantes da estrofe 3 são os seguintes:

¹⁹⁷ Como afirma Menichetti, o tema das pausas linguísticas do verso e da cesura – a pausa considerada no sentido métrico – é bastante intrincado. Não creio que seja o caso aqui, dada a sua complexidade, de querer tratá-lo. Faço uso, portanto, genérico do conceito e somente naquilo em que pode ser útil na análise de um dado verso italiano ou de sua tradução. Cf. MENICHETTI, 1993, p. 447-477.

- i. de natureza sintático-textual: tal como na estrofe 2, o verso 8 e 9 também configuram uma oração negativa, a modo de um novo eco, mais curto e mais concentrado, desta vez iniciado com o [e non] do verso 8. Isto reforça a identidade entre a primeira e a segunda unidade sintática e a pertença delas à segunda parte;
- ii. de natureza métrica e textual: como vimos, o verso 4 apresenta a primeira inversão de acento métrico, inversão, como disse, que enfatiza a negação e marca o início da segunda parte do poema. Os versos 7 e 9, por sua vez, invertem o acento na direção contrária (deslocamento à direita) e produzem um efeito nítido de desaceleração e parada curta (verso 7) e desaceleração e parada total (verso 9). O hendecassílabo ‘melódico’ dos versos 7 e 9 tem, portanto, além do efeito propriamente rítmico, valor textual;
- iii. de natureza métrica: no caso do verso 9, a desaceleração e preparação à parada é ainda mais sensível por causa da presença da cesura nítida entre a 5^a e a 6^a sílabas, cesura valorizada de modo especial porque o primeiro hemistíquio é um ‘quinário esdrúxulo’,¹⁹⁸ isto é, um segmento pentassilábico cuja palavra final é uma proparoxítona.

Feito o levantamento das características formais e métricas que julguei as mais relevantes do poema, apresento a seguir análises e comentários sobre a tradução. Na discussão, o texto italiano é tomado sempre e logicamente como referência. Como já foi dito, a estratégia básica é a do espelhamento, isto é, tentei obter o máximo de efeitos em termos de equivalência (como já sabemos, sempre relativa). Quando tal tipo de espelhamento não foi possível, lancei mão de remanejamentos táticos de compensação. Para comodidade de leitura, reproduzo mais uma vez o texto da tradução:

¹⁹⁸ Decalque da expressão *quinario sdrucchiolo*, comum na terminologia métrica italiana.

▪ Tradução

1	Por mil e mais outonos seja pouso	2 ^a	4 ^a	6 ^a	10 ^a
2	a terra ^às minhas pálpebras cerradas	2 ^a		6 ^a	10 ^a
3	não mais gravadas por sinal de sombra ;		4 ^a		8 ^a 10 ^a
4	nem minha boca desflorada, pálida	1 ^a	4 ^a		8 ^a 10 ^a
5	*e de cadentes cantos , já cansada		4 ^a	6 ^a	10 ^a
6	de espasmos e sorrisos, fique absorta	2 ^a		6 ^a	8 ^a 10 ^a
7	no sepulcro em prelúdios de orações ;		3 ^a	6 ^a	10 ^a
8	* nem sobre o plinto imortalmente vele	1 ^a	4 ^a		8 ^a 10 ^a
9	minha máscara , presanum crystal .		3 ^a	6 ^a	10 ^a

Esquemas métricos

Como é possível notar, em termos de esquemas métricos, foram feitas apenas duas alterações em comparação com o texto italiano: uma aparece no verso 5 e a outra, no verso 8. A maioria dos esquemas métricos, portanto, foram reproduzidos à risca (sete dentre os nove). As alterações foram as seguintes:

- i. no verso 5, as escolhas fônicas e lexicais e a distinta construção do sintagma nominal com função de complemento nominal (it. [e agli angoli cadente] *versus* port. [e de cadentes cantos]) resultaram num esquema métrico de [4^a 6^a 10^a], bem próximo ao do verso italiano ([2^a 6^a 10^a]) e que mantém igualmente a cadência jâmbica;
- ii. no verso 8, para obter o mesmo número de sílabas do verso italiano, substituí o ataque do verso it. [e non] pelo port. [nem], suprimindo, portanto, a sílaba métrica dada pela conjunção it. [e]. Como consequência, houve o deslocamento à esquerda do acento métrico de [2^a] do verso italiano para a primeira posição no verso traduzido e que produziu o esquema de [1^a 4^a 8^a 10^a]. Como tal esquema já havia aparecido no verso 4, com as características que já foram apontadas, a pequena alteração me pareceu boa e ainda teve o efeito de reforçar a identidade métrica dos dois versos que iniciam as unidades sintáticas da segunda parte tal como foi descrita.

Aspectos fônicos, lexicais, sintáticos, semânticos e textuais

Do ponto de vista fônico, lexical, sintático, semântico e textual, sigo sempre a estratégia do máximo espelhamento. As alterações propostas têm, então, ou valor operatório de compensação, ou introduzem de modo não aleatório elementos e informações não necessariamente presentes no texto italiano, mas que – esta é a aposta – não entrem em conflito com ele. São elas:

VERSO 1

- i. a expressão adverbial it. [mille e mille] do verso 1 foi traduzida pela port. [mil e mais]. Além do aspecto propriamente semântico (a tradução talvez possível ‘mil e mil’ não me pareceu completamente convincente como expressão temporal), a escolha se deve à tentativa de compensar a sequência vocálica do italiano como já descrevi nos comentários aos versos 1, 2 e 3 (logo volto a tratar deste ponto no item iii);
- ii. substituí a palavra it. [guanciale] do verso 1 pela port. [pouso], que não é a sua tradução semântica estrita. A escolha foi motivada por duas razões diferentes, uma semântica e outra fônica: a) ao contrário do caráter mais concreto e mais banal do vocábulo italiano, a palavra [pouso], dada a sua maior abrangência semântica e seu caráter, dependendo do uso, eventualmente mais abstrato, me pareceu bastante adequada ao tom solene e ao teor de atemporalidade do verso; b) em termos fônicos, por repetir exatamente o ditongo [ou] e a vogal átona [o], [pouso] acaba fazendo par com [outono] e reforça a sequência de fechamento vocálico. De modo alusivo, isto reforça também o teor “escuro” e funéreo da imagem e do poema como um todo;

VERSO 1 E 2

Os versos italianos 1 e 2 e as correspondentes traduções têm as seguintes

vocálicas:	it.	1	i-e[^]e	i-e[^]au-u-i	ia	ua-ia-e	sequências
	it.	2	a e-a[^]a-e	ie	a-e-e	o-iu-e	
	trad.	1	o i	e ai	ou-o-o	e-a ou-o	
	trad.	2	a e-a[^]à	i-a	á-e-a	e-a-a	

Se simplificamos o esquema acima e mostramos apenas as vogais tônicas, que são afinal as que recebem maior atenção por serem simultaneamente núcleo de sílaba tônica e núcleo de sílaba métrica acentuada, fica mais fácil observar a alternância:

it.	1	i	i	u	a
it.	2	e		a	iu
trad.	1	i	ai	o	ou
trad.	2	e		á	a

O primeiro esquema mostra que a tradução do verso 1 privilegia a vogal [o], que não aparece no italiano, enquanto que o segundo esquema mostra que o movimento de abertura vocálica é exatamente o contrário do verso italiano. Neste temos: duas vezes a vogal [i] seguida da vogal [u] e a conclusão com a vogal de máxima abertura, a vogal [a]; no verso traduzido, por sua vez, temos: a vogal [i] seguida ao ditongo [ai], ou seja abertura e fechamento; depois a vogal [o] seguido de máximo fechamento com o ditongo [ou]. Trata-se, na verdade, como procedimento de compensação, de uma equivalência parcial invertida;

VERSO 3

- i. na tradução do verso 3, recorri a dois procedimentos, um de natureza léxico-semântica e outro de natureza gráfica e fônica. Em princípio, o it. [gravare] e o port. [gravar] podem ser tomados como sinônimos na acepção de ‘pesar’, ‘carregar’, ‘sobrecarregar’, ‘oprimir’ e outras semelhantes. Pode-se dizer, no entanto, que tal acepção é bem menos frequente no português contemporâneo do que a acepção etimológica de ‘fazer risco sobre uma superfície dura’ ou outras que derivam

desta por analogia. Como o italiano não manteve tal acepção etimológica, recorri, então, a uma reversão semântica: traduzo it. [gravare] com port. [gravadas] pela semelhança gráfica e fônica e desta maneira valorizo na tradução o significado mais concreto;

- ii. como consequência, por uma questão de coerência semântica, substituo o it. [presagio] pelo port. [sinal] ('gravar um sinal' em termos semânticos e imagéticos me parece mais apropriado e eficaz do que um 'gravar um presságio'), também porque a palavra 'sinal' em determinados contextos pode ser efetivamente um sinônimo adequado de 'presságio';
- iii. a tradução de it. [gravate] como port. [gravadas] teve também uma motivação fônica: faz rima interna com o adjetivo [cerradas] que aparece na tradução do verso 2 e ainda rima incompleta interna com o adjetivo [desflorada] da tradução do verso 3 e o adjetivo [cansada] na tradução do verso 4. Assim, tem-se uma série de retomadas e reenvios fônicos de natureza aliterativa e rímica que acentuam o caráter paralelístico e recursivo do texto;

VERSO 4

- i. a tradução do it. [non] por port. [nem] tem duas motivações sintático-semânticas e textuais: a) apesar de o verso italiano começar com o advérbio [non], me pareceu forçado fazer o mesmo em português, sobretudo por causa da grande distância entre o sujeito [minha boca] e o sintagma verbal [fique absorta]; b) colho o exemplo na versão do poema que aparece na edição *Archivio Dedalus* (2010), em que o verso aparece como [né la mia bocca smorta, disflorata];
- ii. embora a tradução do it. [smorta] com o port. 'morta' pareça tentadora, dada a sua evidente semelhança gráfica e fônica, e também porque, em determinados contextos de uso, esta palavra possa ter efetivamente uma acepção semelhante ou próxima à da palavra italiana, preferi evitá-la. A razão é semântica e textual: a) [smorta] é o segundo elemento da série de adjetivos – [disflorata], [smorta], [cadente], [sforzata], [assorta] – e uma tradução assim me pareceu perturbar, dado o seu significado mais peremptório ('boca morta'), o encadeamento descritivo presente nos versos da estrofe 2. Preferi, então, o port. [pálida], de significado mais próximo ao

do italiano; b) renunciiei, portanto, à rima do par it. [*smorta*] – [*assorta*]. De qualquer maneira, a perda não é total, porque [*pálida*] faz rima interna incompleta com [*desflorada*] e rima interserial incompleta com [*cansada*] do verso 5;

VERSO 5

- i. no primeiro hemistíquio, remodelei a estrutura do sintagma it. [*agli angoli cadente*], que se refere ao sintagma nominal [*la mia bocca*] do verso 4 e desempenha a função de complemento nominal (em ordem canônica teríamos: *la mia bocca cadente agli angoli*), em favor do port. [*de cadentes cantos*], em que o adjetivo é deliberadamente anteposto ao substantivo (teríamos, então: ‘minha boca de cadentes cantos’); no segundo hemistíquio, substitui o it. [*sforzata*] com o port. [*cansada*].
- ii. do ponto de vista métrico e textual, a anteposição do adjetivo ([*cadentes cantos*]) foi necessária para obter um esquema métrico próximo ao do verso italiano, que é, como vimos, de [2^a 6^a 10^a]. Basta comparar a possível versão [e de **cantos cadentes**, já *cansada*], com um esquema de [3^a 6^a 10^a], com a que preferi: [e de **cadentes cantos**, já *cansada*], que tem um esquema de [4^a 6^a 10^a]. Esta última, por não deslocar o acento métrico para uma posição ímpar, não entra em conflito com o esquema do verso italiano e não compete com o sentido e a importância que o esquema de [3^a 6^a 10^a] dos versos 7 e 9 tem no conjunto do poema, tal como tentei descrever;
- iii. do ponto de vista semântico, a tradução [e de *cadentes cantos*], por causa da sua polissemia, produz significados inexistentes no verso italiano: a) ‘canto’ pode significar ‘canto da boca’, mas também ‘cantar’ ou ‘poema’; b) e ‘cadente’ pode significar ‘algo ou alguém que cai, que está a cair ou na iminência de cair’, mas também ‘música ou canto que tem ritmo ou cadência’ (a anteposição do adjetivo, inclusive, parece acentuar esta segunda opção). Tais acréscimos de significado, a meu ver, não perturbam o sentido global da estrofe e conferem uma possibilidade a mais de interpretação;
- iv. do ponto de vista fônico, o verso traduzido produz aliterações (de [c], [d], [n], [s] e [t]) e assonâncias em série (de [a] e [e], orais e nasais);

VERSO 5 E 6

- i. o *enjambement* it. [sforzata / da spasimi e sorrisi], em que o sintagma iniciado pela preposição [da] desempenha a função gramatical de agente da passiva, foi substituído pelo complemento nominal iniciado por port. [de], complemento semântico possível e implícito no significado do adjetivo ([cansada / de espasmos e sorrisos]). Tal substituição se deu também por uma questão de contagem de sílabas;
- ii. por uma questão de número de sílabas, substituí o verbo it. [sembri] pelo port. [fique], que não é a sua tradução semântica, mas é igualmente um dissílabo;

VERSO 7

O verso 7 não ofereceu dificuldades de espelhamento;

VERSO 8

No verso 8, privilegiei a tradução ‘palavra por palavra’, especialmente por causa da presença de it. [plinto] (em português, temos o equivalente homógrafo [plinto]), termo técnico da arquitetura, nada usual na língua comum, usado para se referir ao pedestal que sustenta uma estátua. Ao modo do que já tinha sido feito também no ataque do verso 4, preferi traduzir a expressão adverbial [e non] por [nem], ficando assim automaticamente suprimida a conjunção [e], o que permitiu que o verso traduzido tivesse o mesmo número de sílabas do italiano e, como já mostrei, com um esquema métrico ligeiramente diferente do verso italiano: it. [2^a 4^a 8^a 10^a] e port. [1^a 4^a 8^a 10^a];

VERSOS 2, 4 E 9

No verso 4 e 9, por uma necessidade de manter igual número de sílabas no verso traduzido, não foi anteposto artigo definido diante do possessivo: [nem minha boca] – verso 4 e [minha máscara] – verso 9. No verso 2, entretanto, em que a sinalefa já suprimia a eventual sílaba a mais, apareceu a crase (preposição ‘a’ + artigo definido ‘a’): [a terra às minhas pálpebras cerradas]. Mantive o acento grave para que ficasse mais clara, tanto graficamente quanto na execução do verso, a diferença entre o sujeito [a terra] e o complemento terminativo [às minhas pálpebras].

3.6 ESQUEMAS MÉTRICOS DOS POEMAS E DAS TRADUÇÕES DE *EXERCÍCIOS ANTIGOS E NOVOS*

II. [Già la mia vela, in signoria dell'ombra,] (1º poema da seção *Diari* [Diários])

Italiano

1	Già la mia vela, in signoria dell'ombra,	1ª	4ª	8ª	10ª
2	l'impudenza del giorno lascia a riva		3ª	6ª	8ª
3	col suo lungo corteo di foglie morte.		3ª	6ª	10ª
4	E lacrime si adunano negli occhi	2ª		6ª	10ª
5	sommesse, irrevocabili. O mia dolce	2ª		6ª	8ª
6	gioventù, la tua favola è finita		3ª	6ª	10ª
7	e l' autunno m'è sopra. Il mondo intorno		3ª	6ª	8ª
8	con la sua fioritura sempre nuova			6ª	10ª
9	di lucenti capelli ad ogni aprile		3ª	6ª	10ª
10	tanto mi offende che vorrei morire.	1ª	4ª	8ª	10ª

Tradução

1	* Agora a minha vela sob a sombra	2ª		6ª	10ª
2	a insolência do dia deixa a margem		3ª	6ª	8ª
3	*com a sua procissão de folhas mortas .			6ª	10ª
4	E lágrimas se juntam nos meus olhos	2ª		6ª	10ª
5	*tão dóceis e fatais . Ai , minha doce	2ª		6ª	7ª
6	juventude, a tua fábula acabou		3ª	6ª	10ª
7	e me toma o outono. O mondo em volta,		3ª	6ª	8ª
8	com a sua florescência sempre nova			6ª	10ª
9	de esplendentes cabelos aprilinos ,		3ª	6ª	10ª
10	tanto me offende que morrer eu quero .	1ª	4ª	8ª	10ª

III. [Veramente io dovrò dunque morire]
(2º poema da seção *Diari* [Diários])

Italiano

1	Veramente^io dovrò dunque morire		3 ^a	6 ^a	7 ^a	10 ^a
2	come^un insetto^effimero del maggio		4 ^a	6 ^a		10 ^a
3	e sentirò nell'aria calda^e piena		4 ^a		8 ^a	10 ^a
4	gelare^a poco^a poco la mia guancia?		2 ^a	6 ^a		10 ^a
5	Piú vera morte^è separarsi^in pianto		4 ^a		8 ^a	10 ^a
6	da^amate compagne, per non tornare,		2 ^a	6 ^a		10 ^a
7	e^accomiarsi^a forza dalla celia		4 ^a	6 ^a		10 ^a
8	giovanile^e dal riso, mentre^indora		3 ^a	6 ^a		10 ^a
9	con tenerezza^il paesaggio^aprile.		4 ^a		8 ^a	10 ^a
10	O per me non sarebbe male, quando	1 ^a	3 ^a	6 ^a	8 ^a	10 ^a
11	fosse^il mio cuore^interamente morto,	1 ^a	4 ^a		8 ^a	10 ^a
12	smarrirmi^in questa dolce^alba lunare		2 ^a	6 ^a		10 ^a
13	come s'infrange^un'onda nella calma.		4 ^a	6 ^a		10 ^a

Tradução

1	*Terei^então de morrer realmente		2 ^a	4 ^a	7 ^a	10 ^a
2	como^um inseto^efêmero de maio			4 ^a	6 ^a	10 ^a
3	*e terei de sentir, no^ar quente^e pleno,		3 ^a	6 ^a	8 ^a	10 ^a
4	gelar-se pouco^a pouco minha face?		2 ^a	6 ^a		10 ^a
5	*Morte veraz é separar-se em pranto	1 ^a	4 ^a		8 ^a	10 ^a
6	de^amadas companhias, sem voltar,		2 ^a	6 ^a		10 ^a
7	e despedir-se^à força dos brinquedos			4 ^a	6 ^a	10 ^a
8	juvenis e do riso,^enquanto^abril		3 ^a	6 ^a		10 ^a
9	*vai dourando^a paisagem com ternura.		3 ^a	6 ^a		10 ^a
10	*Ai, para mim ruim não será, quando	1 ^a	4 ^a	6 ^a	9 ^a	10 ^a
11	*meu coração morrer inteiramente,			4 ^a	6 ^a	10 ^a
12	*perder-me nesta doce luz da lua		2 ^a	6 ^a	8 ^a	10 ^a
13	*como^uma^onda^ao reventar no mar.			4 ^a	8 ^a	10 ^a

IV. [Mia compagna implacabile, la morte]
(3º poema da seção *Diari* [Diários])

Italiano

1	Mia compagna^implacabile, la morte		3 ^a	6 ^a	10 ^a
2	persuade^a lunghe veglie taciturne;	2 ^a	4 ^a	6 ^a	10 ^a
3	ma non so che^inquietudine febbrile		3 ^a	6 ^a	10 ^a
4	fa^ingombro^a questo dolce^accoglimento	2 ^a		6 ^a	10 ^a
5	calando^il sole, prima che^ogni gesto	2 ^a	4 ^a	6 ^o	10 ^a
6	si traduca^in memoria^e che^ogni voce		3 ^a	6 ^a	10 ^a
7	s^impigli nel silenzio. Forse^il vento	2 ^a		6 ^a	10 ^a
8	porta come^un ramarico del tempo	1 ^a		6 ^a	10 ^a
9	che non è piú, trascina per le strade		4 ^a	6 ^a	10 ^a
10	deserte^una fiumana d'ombre care.	2 ^a		6 ^a	10 ^a
11	E biancheggia^un^immagine tra^i gigli		3 ^a	6 ^a	10 ^a
12	di giovane^assopita nel suo riso.	2 ^a		6 ^a	10 ^a

Tradução

1	Minha^implacável companheira,^a morte,		4 ^a	6 ^a	10 ^a
2	*leva^a longas vigílias taciturnas;		3 ^a	6 ^a	10 ^a
3	mas não sei qual febril inquietude		3 ^a	6 ^a	10 ^a
4	*se^interpõe^a^este doce^acolhimento		3 ^a	6 ^a	10 ^a
5	*e míngua^o sol, antes que cada gesto	2 ^a	4 ^a	5 ^a	8 ^a
6	se traduza^em memória^e cada voz		3 ^a	6 ^a	10 ^a
7	se^enrede no silêncio.^Assim o vento	2 ^a		6 ^a	8 ^a
8	um remorso do tempo que se^extingue		3 ^a	6 ^a	10 ^a
9	vai carregando^e^arrasta pela^estrada		4 ^a	6 ^a	10 ^a
10	*erma torrente de queridas sombras.	1 ^a	4 ^a		8 ^a
11	E lampeja^uma^imagem entre^os lírios		3 ^a	6 ^a	10 ^a
12	de jovem esvaecida no seu riso.	2 ^a		6 ^a	10 ^a

V. [Non domare, implacabile, il mio riso] (4º poema da seção *Diari* [Diários])

Italiano

Variatione su tasto obbligato

1	Non domare , [^] implacabile, [^] il mio riso	3ª	6ª	10ª
2	mentre [^] il fiore del melo [^] incanutisce;	3ª	6ª	10ª
3	non recidermi [^] il filo dei pensieri	3ª	6ª	10ª
4	d'un tratto , ma da sogni [^] e disinganni	2ª	6ª	10ª
5	lascia che docilmente [^] io mi separi	1ª	6ª	10ª
6	solo quando [^] alla tua certezza giova	2ª		8ª 10ª
7	sacrificare [^] il nostro dubbio stato ;	4ª		8ª 10ª
8	quando non amerò che [^] il mio dolore	1ª	6ª	10ª
9	tu chiamerai meno [^] importuna [^] al nulla :		4ª	8ª 10ª
10	io con la fronte smemorata l' orma	1ª	4ª	8ª 10ª
11	seguirò del tuo piede , [^] e questo [^] arcano	3ª	6ª	10ª
12	insondabile [^] azzurro [^] andrà dissolto	2ª	6ª	10ª
13	come [^] il sogno di [^] un' alba .	3ª	6ª	

Tradução

Varição sobre motivo fixo

1	*Não domes , implacável, o meu riso	2ª	6ª	10ª
2	*enquanto murcha [^] a flor da macieira ;		4ª 6ª	10ª
3	não me talhes o fio dos pensamentos	3ª	6ª	10ª
4	de golpe ; mas de sonho [^] e desengano	2ª	6ª	10ª
5	deixa que docilmente [^] eu me separe	1ª	6ª	10ª
6	*só quando favoreça [^] à tua certeza	2ª	6ª	10ª
7	sacrificar o nosso dúbio [^] estado;	4ª		8ª 10ª
8	*quando [^] eu amar tão só ^v a minha dor ,		4ª 6ª	10ª
9	tu vais chamar , menos molesta , [^] ao nada :		4ª	8ª 10ª
10	eu , com a fronte [^] imêmore, [^] as pegadas	1ª	4ª 6ª	10ª
11	do teu pé vou seguir , e [^] este [^] insondável	3ª	6ª	10ª
12	* azul arcano vai se desfazer	2ª	4ª	10ª
13	como [^] um sonho de [^] aurora.	3ª	6ª	

VI. [Già comincia a segnare luci e ombre]
(5º poema da seção *Diari* [Diários])

Italiano

1	Già comincia^a segnare luci^e^v ombre		3 ^a	6 ^a	8 ^a	10 ^a
2	la luna;^v e tra le pause del vento		2 ^a		7 ^a	10 ^a
3	rara si^allunga qualche voce^umana,	1 ^a	4 ^a	6 ^a		10 ^a
4	mentre^all'oscuritàcede la sera	1 ^a		6 ^a	7 ^a	10 ^a
5	lentamente,^indugiando con materna		3 ^a	6 ^a		10 ^a
6	malinconia tra vesti colorate.		4 ^a	6 ^a		10 ^a
7	Perché, se l'aria^odora di viole		2 ^a	4 ^a	6 ^a	10 ^a
8	tanto rincesce^all'anima^il passato?	1 ^a	4 ^a	6 ^a		10 ^a
9	E le memorie, con un passo^e^un fiato		4 ^a		8 ^a	10 ^a
10	di cose vive, freddamente^a sera		4 ^a		8 ^a	10 ^a
11	vengono^e vanno.^In così dolce sera	1 ^a	4 ^a		8 ^a	10 ^a
12	non altro si vorrebbe che morire.		2 ^a	6 ^a		10 ^a

Tradução

1	Já começa^acenando luz e sombra		3 ^a	6 ^a	8 ^a	10 ^a
2	a lua;^v e dentre^as pausas do vento		2 ^a		7 ^a	10 ^a
3	rara ressoa^alguma voz humana,	1 ^a	4 ^a	6 ^a		10 ^a
4	*enquanto^a noite cede^à^escuridão		2 ^a	4 ^a	6 ^a	10 ^a
5	lentamente,^hesitando com materno		3 ^a	6 ^a		10 ^a
6	*desalento^entre vestes coloridas.		3 ^a	6 ^a		10 ^a
7	Por que, se^o^var recende^a violetas,		2 ^a	4 ^a	6 ^a	10 ^a
8	tanto reprova^a^alma^ao passado?	1 ^a	4 ^a	6 ^a		10 ^a
9	*E^as memórias, com passo^e com alento		3 ^a	6 ^a		10 ^a
10	de coisas vivas, friamente^à noite		2 ^a	4 ^a		8 ^a
11	passam e voltam. Em tão doce noite,	1 ^a	4 ^a		8 ^a	10 ^a
12	*nada^se quer que deixar-se morrer.		1 ^a	4 ^a	7 ^a	10 ^a

VII. [Non soccorre all'eclissi vespertina]
(6° poema da seção *Diari* [Diários])

Italiano

1	Non soccorre all'eclissi vespertina		3 ^a	6 ^a	10 ^a
2	la falce della luna, un po' velata;		2 ^a	6 ^a	10 ^a
3	scivola in acque cupe e silenziose	1 ^a	4 ^a	6 ^a	10 ^a
4	la rossa vela che un felice riso		2 ^a	4 ^a	8 ^a 10 ^a
5	e un fantastico grido lascia indietro		3 ^a	6 ^a	8 ^a 10 ^a
6	prossima, o luna, a convertirsi in bianca.	1 ^a	4 ^a	8 ^a	10 ^a
7	Vento di antiche età sale dal mare	1 ^a	4 ^a	6 ^a 7 ^a	10 ^a
8	nell'ora del distacco, e foglie morte		2 ^a	6 ^a	8 ^a 10 ^a
9	suscita a riva, un cinguettio discreto	1 ^a	4 ^a	8 ^a	10 ^a
10	d'uccelli e odore fiavole di acanti.		2 ^a	6 ^a	10 ^a
11	E un poco risentita va la bianca		2 ^a	6 ^a	8 ^a 10 ^a
12	vela a smarrirsi in una selva d'ombre,	1 ^a	4 ^a	8 ^a	10 ^a
13	malcerta di approdare a un'altra riva.		2 ^a	6 ^a	8 ^a 10 ^a

Tradução

1	Não socorre ao eclipse vespertino		3 ^a	6 ^a	10 ^a
2	*a lua crescente, meio velada;		2 ^a	5 ^a	10 ^a
3	*desliza em águas turvas e silentes		2 ^a	4 ^a 6 ^a	10 ^a
4	a vela púrpura que um riso alegre		2 ^a	4 ^a	8 ^a 10 ^a
5	e um fantástico grito deixa lá,		3 ^a	6 ^a	8 ^a 10 ^a
6	próxima, ó lua, a converter-se em branca.	1 ^a	4 ^a	8 ^a	10 ^a
7	*Vento de antigas eras vem do mar	1 ^a	4 ^a	6 ^a	8 ^a 10 ^a
8	na hora da partida, e folhas mortas		2 ^a	6 ^a	8 ^a 10 ^a
9	*suscita, à margem, um discreto canto		2 ^a	4 ^a	8 ^a 10 ^a
10	*de pássaros e um leve odor de acantos.		2 ^a	6 ^a	8 ^a 10 ^a
11	E um pouco ressentida a branca vela		2 ^a	6 ^a	8 ^a 10 ^a
12	*numa selva de sombras se extravía,		3 ^a	6 ^a	10 ^a
13	incerta de atracar em outra margem.		2 ^a	6 ^a	8 ^a 10 ^a

VIII. [Dolore, che mi seguiti immortale]
(7º poema da seção *Diari* [Diários])

Italiano

1	Dolore, che mi seguiti [^] immortale	2 ^a		6 ^a	10 ^a
2	e [^] indomabile fino [^] al limitare		3 ^a	6 ^a	10 ^a
3	¿della morte, avrò gioia dagli spazi?		3 ^a	5 ^a	6 ^a
4	Forse [^] è saggezza [^] a te sacrificare	1 ^a	4 ^a	6 ^a	10 ^a
5	l'età febbrile, per serbarsi [^] ad una	2 ^a	4 ^a		8 ^a
6	maturità gloriosa, [^] o forse [^] è male		4 ^a	6 ^a	8 ^a
7	se la mia gioventù, non spenta [^] ancora,			6 ^a	8 ^a
8	va [^] inconsumata [^] a perdersi nel tempo	1 ^a	4 ^a	6 ^a	10 ^a
9	che non perdona. L'unica certezza		4 ^a	6 ^a	10 ^a
10	pende su me, tra questa [^] indecisione,	1 ^a	4 ^a	6 ^a	10 ^a
11	con più sgomento. Solo che talvolta,		4 ^a	6 ^a	10 ^a
12	nell'alta pace della sera, [^] io sento	2 ^a	4 ^a		8 ^a
13	sfiormarmi [^] il petto [^] un'ariosa calma.	2 ^a	4 ^a		8 ^a

Tradução

1	Ó dor, que me persegues imortal	2 ^a		6 ^a	10 ^a
2	e [^] indomável até [^] o limiar		3 ^a	6 ^a	10 ^a
3	*da morte, serei feliz nos espaços?	2 ^a		5 ^a	7 ^a
4	Sábio será sacrificar a [^] idade	1 ^a	4 ^a		8 ^a
5	febril a ti, para guardar-se [^] a [^] uma	2 ^a	4 ^a		8 ^a
6	*gloriosa madurez; ou não será,	2 ^a		6 ^a	10 ^a
7	*se [^] a minha juventude [^] inacabada	2 ^a		6 ^a	10 ^a
8	*for, inconsumpta, se perder no tempo,	1 ^a	4 ^a		8 ^a
9	que não perdoa. Nesta [^] indecisão		4 ^a	6 ^a	10 ^a
10	*com mais espanto, pende sobre mim		4 ^a	6 ^a	10 ^a
11	*a [^] única certeza. Mas, às vezes,	2 ^a		6 ^a	10 ^a
12	*na [^] alta paz da noite, [^] eu vou sentindo	2 ^a	4 ^a	6 ^a	10 ^a
13	roçar-me [^] o peito luminosa calma.	2 ^a	4 ^a		8 ^a

**IX. [Non farmi così sola come il vento]
(8º poema da seção *Diari* [Diários])**

Italiano

1	Non farmi così sola come^il vento	2 ^a	6 ^a	10 ^a
2	che si dispera ^in questa notte fonda		4 ^a	8 ^a 10 ^a
3	fino ^a morir ne,^eternamente sola	1 ^a	4 ^a	8 ^a 10 ^a
4	non farmi , come già sono da viva,	2 ^a		7 ^a 10 ^a
5	sotto la volta ^ immensa ch'è misura		4 ^a 6 ^a	10 ^a
6	del nostro nulla .^In punto di lasciare		4 ^a 6 ^a	10 ^a
7	questa mia fragile vicenda, tutte		4 ^a	8 ^a 10 ^a
8	le mie dolci ^abitudini,^e la gioia		3 ^a 6 ^a	10 ^a
9	che spesso segue^all' urto del dolore ,	2 ^a	4 ^a 6 ^a	10 ^a
10	voglio ^adagiarmi su^una zolla d'erba	1 ^a	4 ^a	8 ^a 10 ^a
11	nell' inerzia , supina .^E^avrò piú cara		3 ^a	8 ^a 10 ^a
12	la morte se^in un attimo , decisa ,	2 ^a		6 ^a 10 ^a
13	piano verrà, toccandomi^una spalla .	1 ^a	4 ^a 6 ^a	10 ^a

Tradução

1	*Não me tornes sozinha como^o vento ,	3 ^a	6 ^a	10 ^a
2	que se^a tormenta nesta noite funda		4 ^a	8 ^a 10 ^a
3	até^ extinguir -se;^eternamente só		4 ^a	8 ^a 10 ^a
4	*não me tornes , como já sou na vida ,	3 ^a		8 ^a 10 ^a
5	*sob a^ abóbada ^ imensa que^é^a medida	3 ^a	6 ^a	10 ^a
6	do nosso nada . Quando terminar		4 ^a 6 ^a	10 ^a
7	*esta jornada^e todos os meus doces		4 ^a 6 ^a	10 ^a
8	hábitos , mais aquela ^alegria	1 ^a		6 ^a 10 ^a
9	*que^ao golpe da dor segue tantas vezes ,	2 ^a	5 ^a 6 ^a	10 ^a
10	quero pousar sobre^um torrão de relva ,	1 ^a	4 ^a	8 ^a 10 ^a
11	* supina ^e^ inerte .^E mais eu vou^ amar	2 ^a	4 ^a 6 ^a	10 ^a
12	a morte , se num átimo , segura ,	2 ^a		6 ^a 10 ^a
13	lenta , chegar, tocando nos meus ombros .	1 ^a	4 ^a 6 ^a	10 ^a

**X. [Vorrei gettare ciecamente al nulla]
(9º poema da seção *Diari* [Diários])**

Italiano

1	Vorrei gettare ciecamente [^] al nulla	2 ^a	4 ^a	8 ^a	10 ^a
2	la mia stanchezza, come fosse pietra		4 ^a	8 ^a	10 ^a
3	che precipita [^] in fondo [^] all'acqua buia .		3 ^a	6 ^a	10 ^a
4	Ma la pace che [^] insiste sugli [^] estivi		3 ^a	6 ^a	10 ^a
5	campi [^] assolati [^] in cui non odo [^] insulto	1 ^a	4 ^a	8 ^a	10 ^a
6	dell' uomo , solo [^] un canto di cicale	2 ^a		6 ^a	10 ^a
7	monotono [^] assordante, fa che [^] al male	2 ^a		6 ^a	10 ^a
8	che già sem brava [^] estremo [^] io sopravviva;		4 ^a	6 ^a	10 ^a
9	giunta [^] al suo colmo , l' intima [^] oppressione	1 ^a	4 ^a	6 ^a	10 ^a
10	si converte [^] in sopore [^] e cede [^] all' afa		3 ^a	6 ^a	8 ^a 10 ^a
11	che il mio pensiero dominante [^] annulla		4 ^a	8 ^a	10 ^a
12	nel sonno non dissimile [^] alla morte .	2 ^a		6 ^a	10 ^a

Tradução

1	Lançar eu quero , cegamente, [^] ao nada	2 ^a	4 ^a	8 ^a	10 ^a
2	*o meu cansaço, tal como uma pedra		4 ^a	6 ^a	10 ^a
3	que se [^] arroja no fundo da [^] água [^] escura.		3 ^a	6 ^a	10 ^a
4	Mas a paz que persiste sobre [^] o [^] estivo		3 ^a	6 ^a	10 ^a
5	campo [^] assolado [^] onde não ^v ouço [^] insulto	1 ^a	4 ^a	8 ^a	10 ^a
6	humano, tão só [^] um canto de cigarra	2 ^a		6 ^a	10 ^a
7	monótono [^] e [^] estridente, faz que ao mal ,	2 ^a		6 ^a	10 ^a
8	*que [^] estremo parecia, [^] eu sobreviva;	2 ^a		6 ^a	10 ^a
9	*alçada [^] ao ápice , [^] a [^] intima [^] opressão	2 ^a	4 ^a	6 ^a	10 ^a
10	*se transmuta [^] em torpor e [^] ao calor cede ,		3 ^a	6 ^a	9 ^a 10 ^a
11	que [^] o meu cuidado dominante [^] anula,		4 ^a	8 ^a	10 ^a
12	*no sono não dessemelhante [^] à morte .	2 ^a		8 ^a	10 ^a

XI. Paesaggio

(10º poema da seção *Diari* [Diários])

Italiano

Paesaggio

1	L'immagine di un'acqua fresca e viva	2ª	6ª	8ª	10ª
2	domina la mia sete. Non piú gaie	1ª	6ª		10ª
3	rincorse, non piú giochi strepitosi	2ª	6ª		10ª
4	sotto altissimi cieli.		3ª	6ª
5	Ma sul greto	10ª
6	le donne ancora lavano le vesti	2ª	6ª		10ª
7	(e ne riflette i gesti l'acqua chiara		3ª	6ª	8ª
8	come uno specchio); con movenze liete		4ª		8ª
9	vanno ragazze a stenderle cantando.	1ª	4ª	6ª	10ª
10	Tutto fa ch'io ritorni come allora		3ª	6ª	10ª
11	quando era dolce abbandonarsi al riso		4ª		8ª
12	con leggerezza estrema, e non la smania		4ª	6ª	10ª
13	di comporre l'ignoto in forma certa		3ª	6ª	10ª
14	l'ingenuità del cuore aveva offeso.		4ª	6ª	10ª

Tradução

Paisagem

1	A imagem de uma água fresca e viva	2ª	6ª	8ª	10ª
2	*domina minha sede. Não mais gaios	2ª	6ª		10ª
3	impulsos, não mais jogos barulhentos	2ª	6ª		10ª
4	sob altíssimos céus.		3ª	6ª
5	Mas ao regato	10ª
6	*ainda lavam roupas as mulheres	2ª	6ª		10ª
7	*(seus gestos se refletem na água clara	2ª	6ª	8ª	10ª
8	*como um espelho), que logo as meninas		4ª	7ª	10ª
9	*vão estendendo com um alegre canto.		3ª		8ª
10	Tudo faz que eu retorne àquele tempo		3ª	6ª	10ª
11	em que era doce abandonar-se ao riso		4ª		8ª
12	tão levemente, e não ao frenesi		4ª	6ª	10ª
13	*de compor com a forma certa o ignoto,		3ª		8ª
14	*que ao ingênuo coração tinha ofendido.	2ª		6ª	10ª

XII. [Malinconica immagine, è su tutto] (11° poema da seção *Diari* [Diários])

Italiano

1	Malinconica^immagine,^è su tutto		3 ^a	6 ^a	10 ^a
2	la luna; come^un flauto^accorato	2 ^a		6 ^a	10 ^a
3	si duole^il vento, rude nel sereno	2 ^a	4 ^a	6 ^a	10 ^a
4	già quasi^estivo.^E^il battere dell'ora		4 ^a	6 ^a	10 ^a
5	coi suoi rintocchi mi riporta l'eco		4 ^a		8 ^a 10 ^a
6	di^un'altra^estate^ardente sotto^il cielo.	2 ^a		6 ^a	10 ^a
7	So – troppo tardi! – che^il meraviglioso	1 ^a 2 ^a	4 ^a		10 ^a
8	mi^è passato^invisibile sugli^occhi:		3 ^a	6 ^a	10 ^a
9	bello^appare^il presente solo quando	1 ^a	3 ^a	6 ^a	10 ^a
10	s'illumina d'aureola^in un domani	2 ^a		6 ^a	10 ^a
11	che^irraggiunto si fa dolce memoria.		3 ^a		7 ^a 10 ^a
12	Se^il vento mi rimanda^a lungo l'eco	2 ^a		6 ^a	8 ^a 10 ^a
13	di^un'altra^estate, cantano fanciulle		4 ^a	6 ^a	10 ^a
14	e batte l'ora dalla torre,^è tardi	2 ^a	4 ^a		8 ^a 10 ^a
15	più che non dica^il semplice rintocco.		4 ^a	6 ^a	10 ^a

Tradução

1	Melancólica^imagem, entre todas		3 ^a	6 ^a	10 ^a
2	é^a lua; como flauta^entristecida,	2 ^a		6 ^a	10 ^a
3	condói-se^o vento, rude no sereno	2 ^a	4 ^a	6 ^a	10 ^a
4	*quase^estival. E^o rebater das horas	1 ^a	4 ^a		8 ^a 10 ^a
5	com os seus sinos reevocam o^eco		4 ^a		8 ^a 10 ^a
6	*de^outro verão^ardente sob o céu.	1 ^a	4 ^a	6 ^a	10 ^a
7	*Sei – tarde demais! – que^o maravilhoso	1 ^a 2 ^a		5 ^a	10 ^a
8	invisível passou sob os meus olhos:		3 ^a	6 ^a	10 ^a
9	*o presente só^é bonito quando		3 ^a	6 ^a	8 ^a 10 ^a
10	*se^ilumina de^um halo, num futuro		3 ^a	6 ^a	10 ^a
11	que,^intangido, se faz doce memória.		3 ^a		7 ^a 10 ^a
12	Se^o vento rememora^ainda^o^eco	2 ^a		6 ^a	8 ^a 10 ^a
13	*daquele^outro verão, meninas cantam		3 ^a	6 ^a	8 ^a 10 ^a
14	e lá da torre^a^hora bate:^é tarde,	2 ^a	4 ^a		8 ^a 10 ^a
15	*até mais do que^o diga^o simples sino.		3 ^a	6 ^a	10 ^a

**XIII. [La bianchissima luna alta è salita,
(12° poema da seção *Diari* [Diários])]**

Italiano

a Leopardi

1	La bianchissima luna [^] alta [^] è salita,		3 ^a		7 ^a	10 ^a
2	dopo l'addio del giorno, [^] a consolare	1 ^a		4 ^a	6 ^a	10 ^a
3	alberi, campi [^] e strade. Pensierosa,	1 ^a		4 ^a	6 ^a	10 ^a
4	con qualche primula sfiorita [^] in mano,			4 ^a		8 ^a 10 ^a
5	va [^] una giovane bruna [^] alla sua casa.	1 ^a	3 ^a		6 ^a	10 ^a
6	L'aria [^] è tutta [^] armonia: sarebbe dolce	1 ^a	3 ^a		6 ^a	10 ^a
7	svanire [^] in questa [^] immensità serena;		2 ^a	4 ^a		8 ^a 10 ^a
8	batte [^] a rintocchi lenti [^] una campana,	1 ^a		4 ^a	6 ^a	10 ^a
9	tra [^] un poco d'erba [^] io vedo spalancarsi			4 ^a	6 ^a	10 ^a
10	la sepoltura. [^] Oh vertigini d'ombre!			4 ^a	5 ^a 7 ^a	10 ^a
11	La luna va calando [^] all'orizzonte		2 ^a		6 ^a	10 ^a
12	dove si perde la pianura, [^] e dice			4 ^a		8 ^a 10 ^a
13	che trapassare [^] al nulla non è male.			4 ^a	6 ^a	10 ^a

Tradução

a Leopardi

1	A branquíssima lua [^] alta subiu,		3 ^a		7 ^a	10 ^a
2	*depois do [^] adeus do dia, [^] a consolar		2 ^a	4 ^a	6 ^a	10 ^a
3	árvore, campo [^] e [^] estrada. Pensativa,	1 ^a		4 ^a	6 ^a	10 ^a
4	com primaveras murchas nas suas mãos,			4 ^a	6 ^a	10 ^a
5	uma jovem morena volta à casa.		3 ^a		6 ^a	10 ^a
6	O [^] ar é só [^] harmonia: seria doce	1 ^a		4 ^a	6 ^a	10 ^a
7	*esvaece [^] nesta [^] imensidão serena;		3 ^a			8 ^a 10 ^a
8	*bate com lentos repiques um sino;	1 ^a		4 ^a		7 ^a 10 ^a
9	*entre [^] um pouco de relva, vejo [^] abrir-se		3 ^a		6 ^a	10 ^a
10	a sepultura. [^] Oh, vertigens de sombras!			4 ^a	5 ^a 7 ^a	10 ^a
11	A lua vai caindo no horizonte		2 ^a		6 ^a	10 ^a
12	*onde se perde [^] a planície, [^] e diz			4 ^a		7 ^a 10 ^a
13	que penetrar no nada não [^] é mau.			4 ^a	6 ^a	10 ^a

XIV. [Nasce la luna come rossa^aurora]
(13º poema da seção *Diari* [Diários])

Italiano

1	Nasce la luna come rossa^aurora	1ª	4ª	8ª	10ª
2	pianamente; rischiarata^illimitate		3ª	6ª	10ª
3	Fissità d'ombre^e^alberi^e campagne,		3ª	4ª	6ª
4	pura, dai globi^elettrici respinta,	1ª	3ª	6ª	10ª
5	questa^accorata solitaria.^E sale		4ª	8ª	10ª
6	bianchissima, tra^azzurre trasparenze,		2ª	6ª	10ª
7	l'arco del cielo, ritessendo^il velo	1ª	4ª	8ª	10ª
8	delle^illusioni lacerato^in terra.		4ª	8ª	10ª
9	Nella sua grande luce meridiana		4ª	6ª	10ª
10	timidamente^in mestanca rinasce		4ª	6ª	7ª
11	l'ingannevole^attesa di^un prodigio.		3ª	6ª	10ª

Tradução

1	*A lua nasce como roxa^aurora		4ª	8ª	10ª
2	lentamente;^ilumina^ilimitadas,		3ª	6ª	10ª
3	*imóveis sombras e^árvores e campos;	2ª	4ª	6ª	10ª
4	*pura, ^expulsa pela luz elétrica,	1ª	4ª	6ª	10ª
5	*vai pesarosa^e solitária.^E sobe,	(1ª)	4ª	8ª	10ª
6	*alvíssima,^entre^a transparência^anil,	2ª	4ª	8ª	10ª
7	o^arco celeste, retecendo^o véu	1ª	4ª	8ª	10ª
8	das ilusões dilacerado^em terra.		4ª	8ª	10ª
9	Na sua grande luz meridiana,		4ª	6ª	10ª
10	*em mim, exaurida, renasce tímida	2ª	5ª	6ª	8ª
11	a^ilusória^esperança de^um prodígio.		3ª	6ª	10ª

XV. Intarsio

(14º poema da seção *Diari* [Diários])

Italiano

Intarsio

1	Lontana teoria di voci stanche ,	2 ^a	6 ^a	8 ^a	10 ^a
2	già votate [^] al silenzio, [^] è nella sera	3 ^a	6 ^a		10 ^a
3	e [^] un profumo [^] indistinto di viola.	3 ^a	6 ^a		10 ^a
4	Torna memoria [^] in me degli svaniti	1 ^a	4 ^a	6 ^a	10 ^a
5	mesi di maggio , quando s'impigliava	1 ^a	4 ^a	6 ^a	10 ^a
6	spensierato [^] il mio riso nel silenzio		3 ^a	6 ^a	10 ^a
7	della vasta terrazza (già canora		3 ^a	6 ^a	10 ^a
8	di passeri , fiammante di gerani...)	2 ^a		6 ^a	10 ^a
9	e [^] un silenzio [^] infinito [^] è sopra [^] il riso	3 ^a		6 ^a	10 ^a
10	dell'universo. [^]		4 ^a
11	[^] O morte nella vita	6 ^a	10 ^a
12	la certezza che [^] insinua [^] in noi da vivi		3 ^a	6 ^a	8 ^a 10 ^a
13	quanto sia vano [^] esistere. Che spero	1 ^a	4 ^a	6 ^a	10 ^a
14	se [^] il presente sarà piú presto [^] andato		3 ^a	6 ^a	8 ^a 10 ^a
15	che non raggiunto, [^] e piú vicina l'ora?		4 ^a		8 ^a 10 ^a

Tradução

Entalhe

1	Distante procissão de vozes lassas ,	2 ^a	6 ^a	8 ^a	10 ^a
2	já votada [^] ao silêncio, [^] habita [^] a noite	3 ^a	6 ^a		10 ^a
3	e [^] um perfume [^] indistinto de violetas.	3 ^a	6 ^a		10 ^a
4	*Volta[^]em mim a memória dos perdidos	1 ^a	3 ^a	6 ^a	10 ^a
5	meses de maio , quando se [^] enredava	1 ^a	4 ^a	6 ^a	10 ^a
6	descuidado [^] o meu riso no silêncio		3 ^a	6 ^a	10 ^a
7	da [^] amplidão do terraço (já canoro		3 ^a	6 ^a	10 ^a
8	de pássaros , flamante de gerânios...),	2 ^a		6 ^a	10 ^a
9	e [^] um silêncio sem fim se sobrepõe	3 ^a		6 ^a	10 ^a
10	*ao riso do [^] universo. [^]	2 ^a		6 ^a
11	[^] O morte [^] em vida,	8 ^a	10 ^a
12	*a certeza que [^] insinua [^] aos que vivem		3 ^a	7 ^a	10 ^a
13	quanto [^] é vão [^] existir. O que [^] esperar,	1 ^a	4 ^a	6 ^a	10 ^a
14	*se[^]o presente , mesmo [^] intocado, logo		3 ^a		8 ^a 10 ^a
15	*será passado, [^] e [^] a [^] hora se [^] aproxima?		4 ^a	6 ^a	10 ^a

XVI. Improvviso
(15º poema da seção *Diari* [Diários])

Italiano

Improvviso

1	Sull'acqua morta dei passati inganni	2 ^a	4 ^a	8 ^a	10 ^a
2	galleggio come un naufrago perduto	2 ^a		6 ^a	10 ^a
3	nella bonaccia, e un argine al dolore		4 ^a	6 ^a	10 ^a
4	non trovo, mentre seguita a brillare	2 ^a		6 ^a	10 ^a
5	la luce che fa giovani, e mi strappa	2 ^a		6 ^a	10 ^a
6	contro mia voglia dalle labbra un canto.	1 ^a	4 ^a	8 ^a	10 ^a
7	Poi la vita implacabile, febbrile		3 ^a	6 ^a	10 ^a
8	riprende in me con insistenza irosa.	2 ^a	4 ^a	8 ^a	10 ^a

Tradução

Improviso

1	Sobre a água morta dos passados erros	2 ^a	4 ^a	8 ^a	10 ^a
2	flutuo como um naufrago perdido	2 ^a		6 ^a	10 ^a
3	*na calmaria, e não encontro um cais		4 ^a	8 ^a	10 ^a
4	ao sofrimento, enquanto ainda brilha		4 ^a	6 ^a	10 ^a
5	a luz que nos remoça e que arrebatava	2 ^a		6 ^a	10 ^a
6	*do meu lábio, contrariado, um canto.		3 ^a	8 ^a	10 ^a
7	*A vida, então, febril e inexorável,	2 ^a	4 ^a	6 ^a	10 ^a
8	reflui em mim, com insistência e ira.	2 ^a	4 ^a	8 ^a	10 ^a

**XVII. [Da un golfo d'ombra guardano clementi]
(16° poema da seção *Diari* [Diários])**

Italiano

a mia madre

1	Da un golfo d'ombra guardano clementi	2 ^a	4 ^a	6 ^a		10 ^a
2	e fermi , come un orizzonte puro ,	2 ^a			8 ^a	10 ^a
3	gli occhi materni , solo ch'io rinvenga	1 ^a	4 ^a	6 ^a		10 ^a
4	sulla pagina scritta il filo d'erba		3 ^a	6 ^a		10 ^a
5	che vi metteva, a consolarne il peso .		4 ^a		8 ^a	10 ^a
6	S'aprono in me , tentata di fissarmi	1 ^a	4 ^a	6 ^a		10 ^a
7	per sempre in questa sordità di pietra	2 ^a			8 ^a	10 ^a
8	da che non posso più , troppo matura ,		4 ^a	6 ^a	7 ^a	10 ^a
9	comporre un'illusione al mio dolore .	2 ^a		6 ^a		10 ^a
10	Ma negli occhi materni con struggente		3 ^a	6 ^a		10 ^a
11	rammarico ritrovo il tempo andato ,	2 ^a		6 ^a	8 ^a	10 ^a
12	e le durissime evidenze e l' ombra		4 ^a	6 ^a		10 ^a
13	della morte io dimentico , ch'è sopra .		3 ^a	6 ^a		10 ^a

Tradução

à minha mãe

1	*De uma ^v ilha de sombras olham brandos		3 ^a	6 ^a	8 ^a	10 ^a
2	e ^v imóveis, como um horizonte puro ,		2 ^a		8 ^a	10 ^a
3	*os olhos maternos , basta que ^v encontre		2 ^a	5 ^a	7 ^a	10 ^a
4	sobre a página escrita , o fio de relva		3 ^a	6 ^a		10 ^a
5	que ^v ela dispunha , a consolar o peso .			4 ^a	8 ^a	10 ^a
6	Abrem-se em mim , que tento me ^v aferrar	1 ^a	4 ^a	6 ^a		10 ^a
7	*para sempre nesta surdez de pedra ,		3 ^a		8 ^a	10 ^a
8	*de que não posso mais , já tão madura ,		4 ^a	6 ^a		10 ^a
9	compor uma ^v ilusão à minha dor .	2 ^a		6 ^a		10 ^a
10	Mas nos olhos maternos , com pungente		3 ^a	6 ^a		10 ^a
11	* lamento , reencontro o meu passado		2 ^a	6 ^a		10 ^a
12	*e me ^v esqueço das duras evidências		3 ^a	6 ^a		10 ^a
13	*da morte e da sua sombra , que flutua .		2 ^a	6 ^a		10 ^a

XVIII. [Non tentare con lacrime il silenzio]
(17º poema da seção *Diari* [Diários])

Italiano

in memoria

1	Non tentare con lacrime [^] il silenzio	3 ^a	6 ^a	10 ^a
2	dimenticato del suo cuore, [^] immune	4 ^a	8 ^a	10 ^a
3	da debolezza [^] e immobile nel tempo,	4 ^a	6 ^a	10 ^a
4	che con tremore [^] ha disertato [^] il gíogo.	4 ^a	8 ^a	10 ^a
5	Non piú costretta [^] a simulare [^] il riso	4 ^a	8 ^a	10 ^a
6	da profonde [^] inquietudini, non sente	3 ^a	6 ^a	10 ^a
7	che già nell'aria turbina l'annuncio	2 ^a	4 ^a	6 ^a
8	di primavera. Ma se [^] anch'io dovrò	4 ^a	8 ^a	10 ^a
9	per sempre [^] in questa cecità fissarmi,	2 ^a	8 ^a	10 ^a
10	meglio piegarsi [^] a [^] immagine di [^] un fiore	1 ^a	4 ^a	6 ^a
11	che docilmente [^] all'urto dell'inverno	4 ^a	6 ^a	10 ^a
12	si spoglia dei suoi petali. Tu, morta,	2 ^a	6 ^a	9 ^a
13	da me distante piú ch'io possa dire	4 ^a	6 ^a	10 ^a
14	di lontananza [^] umana, [^] e che parlavi,	4 ^a	6 ^a	10 ^a
15	ch'eri qui poco fa, dove sei [^] ora?	3 ^a	6 ^a	9 ^a

Tradução

in memoriam

1	Não procures, com lágrima, [^] o silêncio	3 ^a	6 ^a	10 ^a
2	*esquecido daquele coração,	3 ^a	6 ^a	10 ^a
3	*no tempo, [^] imóvel, e [^] à fraqueza, [^] imune,	2 ^a	4 ^a	8 ^a
4	que com tremores desertou do jugo.	4 ^a	8 ^a	10 ^a
5	*Profundas inquietudes não [^] o [^] obrigam	2 ^a	6 ^a	10 ^a
6	*mais a fingir o riso, nem sentir	1 ^a	4 ^a	6 ^a
7	que já no vento remoinha [^] o [^] anúncio	2 ^a	4 ^a	6 ^a
8	da primavera. Mas se [^] vou também	4 ^a	8 ^a	10 ^a
9	*atar-me para sempre [^] à [^] escuridão,	2 ^a	6 ^a	10 ^a
10	*melhor eu me dobrar como [^] uma flor	2 ^a	6 ^a	10 ^a
11	*que, [^] ao golpe do [^] inverno, docilmente	3 ^a	6 ^a	10 ^a
12	se despe das suas pétalas. Tu, morta,	2 ^a	6 ^a	9 ^a
13	de mim distante mais que [^] o meu dizer	4 ^a	6 ^a	10 ^a
14	*das distâncias humanas, tu falavas,	3 ^a	6 ^a	10 ^a
15	*aqui [^] estavas,onde [^] estás agora?	2 ^a	4 ^a	6 ^a

**XIX. [Rassegnata al pensiero che ogni giorno]
(18° poema da seção *Diari* [Diários])**

Italiano

alla pittrice Maria Lupieri

1	Rassegnata^al pensiero che^ogni giorno		3 ^a	6 ^a		10 ^a
2	può splendere per ultimo , non trovi	2 ^a		6 ^a		10 ^a
3	piú suprema saggezza che la morte		3 ^a	6 ^a		10 ^a
4	ti sorprenda ^a dipingere tarocchi		3 ^a	6 ^a		10 ^a
5	noncurante del tuo gesto ^ interrotto .		3 ^a		7 ^a	10 ^a
6	Ma^un tempo ^ incalcolabile supina		2 ^a	6 ^a		10 ^a
7	ti stenderà la sua presenza assidua ,			4 ^a	8 ^a	10 ^a
8	non potrai né dormire né sognare		3 ^a	6 ^a		10 ^a
9	dolcezza tra la smania del risveglio		2 ^a	6 ^a		10 ^a
10	né piangere per nulla .^E non sentirti		2 ^a	6 ^a		10 ^a
11	stretta da^ amaro pentimento ^a questa	1 ^a		4 ^a	8 ^a	10 ^a
12	fuga del tempo che non sembra ^ andare .	1 ^a		4 ^a	8 ^a	10 ^a

Tradução

à pintora Maria Lupieri

1	* Submissa ^à^ ideia de que cada dia		2 ^a	4 ^a	8 ^a	10 ^a
2	* pode brilhar por último , não achas	1 ^a		4 ^a	6 ^a	10 ^a
3	* maior sabedoria do que^a morte		2 ^a	6 ^a		10 ^a
4	* poder flagrar -te a pintar baralhos ,		2 ^a	4 ^a	8 ^a	10 ^a
5	* indiferente ^ao teu gesto suspenso .			4 ^a	7 ^a	10 ^a
6	* Mas um tempo ^ incontável , ela, dócil ,		3 ^a	6 ^a	(8 ^a)	10 ^a
7	vai te^ estendera sua presença ^ assidua ;			4 ^a	8 ^a	10 ^a
8	* não vais poder dormir , nem vais sonhar			4 ^a	6 ^a	10 ^a
9	doçuras na^ iminência do^ acordar ,		2 ^a	6 ^a		10 ^a
10	* nem vais chorar por nada .^E não te sintas			4 ^a	6 ^a	10 ^a
11	* presa pelo^ áspero ^ arrepentimento	1 ^a		4 ^a		10 ^a
12	*a^ esta fuga do tempo que não passa .		3 ^a	6 ^a		10 ^a

**XX. [Ch'io muoia all'esaurirsi delle risa]
(19º poema da seção *Diari* [Diários])**

Italiano

1	Ch'io muoia [^] all'esaurirsi delle risa	2 ^a		6 ^a		10 ^a
2	quando piú non sopporto [^] una stanchezza	1 ^a		6 ^a		10 ^a
3	già scontata [^] all'estremo; [^] e sia d'autunno		3 ^a	6 ^a		10 ^a
4	mentre l'orecchio [^] intendo [^] estesamente			4 ^a	6 ^a	10 ^a
5	per la quiete, [^] e soffochi [^] il mio canto			4 ^a	6 ^a	10 ^a
6	una foglia che cade; [^] o sia d'estate			3 ^a	6 ^a	10 ^a
7	quando tra rose rosse [^] e gelsomini	1 ^a			6 ^a	10 ^a
8	ferve la guerra. Già da tempo [^] estranea	1 ^a		4 ^a		8 ^a 10 ^a
9	a questa sinfonia d'estati [^] e [^] inverni,	2 ^a			6 ^a	8 ^a 10 ^a
10	non entrerò nei pallidi domini			4 ^a	6 ^a	10 ^a
11	con purpurei tumulti dentro [^] il cuore;			3 ^a	6 ^a	10 ^a
12	e'al commento [^] inesausto degli insetti			3 ^a	6 ^a	10 ^a
13	tra l'erba, [^] al loro giubilo sonoro	2 ^a			6 ^a	10 ^a
14	che [^] indietro mi richiama, [^] io sarò sorda.	2 ^a			6 ^a	9 ^a 10 ^a

Tradução

1	*Que [^] eu morra na consumação dos risos,	2 ^a			8 ^a	10 ^a
2	*pois que não mais suporto [^] este cansaço		4 ^a	6 ^a		10 ^a
3	*já sofrido [^] ao [^] extremo; quer no [^] outono,		3 ^a	6 ^a	8 ^a	10 ^a
4	*enquanto [^] o [^] ouvido [^] estendo [^] extensament e	2 ^a	4 ^a	6 ^a		10 ^a
5	*no silêncio, [^] e [^] ao meu canto vai [^] abafando		3 ^a	6 ^a		10 ^a
6	*uma folha que cai; quer no verão,		3 ^a	6 ^a	7 ^a	10 ^a
7	quando, [^] entre jasmineiros e roseiras,	1 ^a			6 ^a	10 ^a
8	*ferve [^] a guerra. Faz tempo já [^] alheia	1 ^a		4 ^a	6 ^a	8 ^a 10 ^a
9	*a [^] este coro de verões e [^] invernos,			4 ^a		8 ^a 10 ^a
10	não entrarei nos pálidos domínios			4 ^a	6 ^a	10 ^a
11	com purpúreos tumultos no meu peito;			3 ^a	6 ^a	10 ^a
12	e [^] ao discurso [^] inexausto dos insetos			3 ^a	6 ^a	10 ^a
13	na relva, [^] ao seu júbilo sonoro	2 ^a			6 ^a	10 ^a
14	que [^] atrás vai me chamando, serei surda.	2 ^a			6 ^a	9 ^a 10 ^a

**XXI. [Gioventù, mio rammarico inesausto,
 (1º poema da seção *Aforismi* [Aforismos])**

Italiano

1	Gioventù, mio rammarico^inesausto,		3 ^a	6 ^a	10 ^a
2	spegnerla non potrò se non morendo	1 ^a		6 ^a	10 ^a
3	la mia sete di te.		3 ^a	6 ^a
4	Prede^illusorie	7 ^a 10 ^a
5	di gioventù, partitevi da^un cuore		4 ^a	6 ^a	10 ^a
6	perduto per la gioia.	2 ^a		6 ^a

Tradução

1	Ó lamento^inexausto,^a juventude,		3 ^a	6 ^a	10 ^a
2	não √ a posso^apagar se não morrer		3 ^a	6 ^a	10 ^a
3	minha sede de ti.^		3 ^a	6 ^a
4	*^Ilusórias presas	8 ^a 10 ^a
5	da juventude,^escapai de meu peito		4 ^a	7 ^a	10 ^a
6	perdido da^alegria.	2 ^a		6 ^a

**XXII. [È forse un gioco]
(2º poema da seção *Aforismi* [Aforismos])**

Italiano

1 È forse un gioco	2 ^a	4 ^a
2 di venti nella polvere di un prato	2 ^a		6 ^a				10 ^a
3 senza confini, l'ansietà dei vivi ...		4 ^a	6 ^a				10 ^a
4 E al nome della giovinezza io sento	2 ^a		6 ^a				10 ^a
6 stringersi il cuore come ad una fiamma	1 ^a	4 ^a					10 ^a
7 che si risolve in cenere .		4 ^a	6 ^a	

Tradução

1 É como um jogo	2 ^a	4 ^a				
2 de ventos na poeira de uma estepe	2 ^a		6 ^a				10 ^a
3 *sem fim , a ^v ansiedade dos viventes ...	2 ^a		6 ^a				10 ^a
4 *E ao nomear-se a juventude , eu sinto		4 ^a			8 ^a		10 ^a
5 *o peito que se aperta , como chama	2 ^a		6 ^a				10 ^a
6 que se resolve em cinzas .		4 ^a	6 ^a			

XXIII. All'adolescenza

(3º poema da seção *Aforismi* [Aforismos])

Italiano

All'adolescenza

1	O ^v età regale	1ª	3ª	5ª	•	•	•	•
2	che seduci ^a impotenti ribellioni		3ª		6ª			10ª
3	meglio quando sarai da me lontana.	1ª			6ª			10ª

Tradução

À adolescência

1	Ó ^v idade régia,	1ª	3ª	5ª	•	•	•	•
2	que seduzes a débeis rebeliões,		3ª		6ª			10ª
3	*melhor quando estiveres bem distante.	2ª			6ª			10ª

**XXIV. [Nega un divieto acerbo di tornare]
(4º poema da seção *Aforismi* [Aforismos])**

Italiano

1	Nega^un divieto^acerbo di tornare	1ª	4ª	6ª	10ª
2	sulla tua soglia^a noi che mortalmente		3ª	6ª	10ª
3	godiamo,^o giovinezza, del tuo fiore .	2ª		6ª	10ª

Tradução

1	Nega^um austero código^o retorno		4ª	6ª	10ª
2	à tua porta , √ a nós que mortalmente		3ª	6ª	10ª
3	gozamos, juventude, da tua flor .	2ª		6ª	10ª

**XXV. [Non sei stanca di errare in solitudine]
(5º poema da seção *Aforismi* [Aforismos])**

Italiano

alla luna

1	Non sei stanca di^ errare ^in solitudine	3 ^a	6 ^a	10 ^a
2	mutando sempre come l' occhio triste	2 ^a	4 ^a	8 ^a 10 ^a
3	che^ oggetto degno della sua costanza	2 ^a	4 ^a	10 ^a
4	non trova ^in terra ?	2 ^a	4 ^a	• • • • •

Tradução

à lua

1	*Tu não cansaste de vagar sozinha ,	4 ^a	8 ^a	10 ^a
2	mudando sempre , como^um olho triste	2 ^a	4 ^a	8 ^a 10 ^a
3	que^ objeto digno da sua^ atenção	2 ^a	4 ^a	10 ^a
4	não^ acha ^em terra ?	2 ^a	4 ^a	• • • • •

XXVI. [O adolescenza]
(6º poema da seção *Aforismi* [Aforismos])

Italiano

1	O [∨] adolescenza	1ª	5ª	• • • •
2	con le tue trionfanti primavere,	3ª	6ª	10ª
3	la giovinezza triste [^] in fondo [^] al cuore	4ª	6ª	10ª
4	non mi dà le tue pure [^] esaltazioni.	3ª	6ª	10ª

Tradução

1	Ó [∨] adolescência,	1ª	5ª	• • • •
2	com as tuas triunfantes primaveras,	3ª	6ª	10ª
3	a juventude triste [^] aqui no peito	4ª	6ª	10ª
4	não me dá [∨] os teus êxtases mais puros.	3ª	6ª	10ª

XXVII. [Il bacio]

(7º poema da seção *Aforismi* [Aforismos])

Italiano

Il bacio

1	Come^una foresta,	5 ^a	•	•	•	•
2	come^una foglia mormora ^il mio bacio	4 ^a	6 ^a			10 ^a
3	sopra^il suo labbro , sulla mano nuda	4 ^a		8 ^a		10 ^a
4	che gli fa schermo ;^e^in succo di delizie	4 ^a	6 ^a			10 ^a
5	si scioglie ^il cuore come^un frutto molle .	2 ^a	4 ^a	8 ^a		10 ^a

Tradução

O beijo

1	Como^uma floresta,	5 ^a	•	•	•	•
2	*como^uma folha , murmurejo^um beijo ,	4 ^a		8 ^a		10 ^a
3	sobre^o seu lábio , sobre^a nua mão	4 ^a		8 ^a		10 ^a
4	que faz de^ escudo ;^e^em suco de delícias	4 ^a	6 ^a			10 ^a
5	derrete^o peito como fruta mole .	2 ^a	4 ^a	8 ^a		10 ^a

**XXVIII. [A una stella marina]
(8º poema da seção *Aforismi* [Aforismos])**

Italiano

A una stella marina

1	Lungo l'arco sinuoso delle rive		3ª	6ª	10ª
2	l'esatta simmetria di una galassia	2ª		6ª	10ª
3	caduta qui dai ricchi firmamenti		4ª	6ª	10ª
4	tiene ancora le braccia orientate		3ª	6ª	10ª
5	verso invisibili ancore del cielo.	1ª	4ª	6ª	10ª

Tradução

A uma estrela marinha

1	*Ao longo do arco curvo da enseada,	2ª	4ª	6ª	10ª
2	*com simetria exata de galáxia,		4ª	6ª	10ª
3	caiu aqui dos ricos firmamentos;		4ª	6ª	10ª
4	tem ainda seus braços orientados		3ª	6ª	10ª
5	*para invisíveis âncoras do céu.		4ª	6ª	10ª

XXIX. [Se vivo]

(9º poema da seção *Aforismi* [Aforismos])

Italiano

1	Se vivo	2 ^a	•	•	•	•	•	•
2	di nulla non si fa questo^universo	2 ^a			6 ^a			10 ^a
3	ma^inerente^al suo stato ^è l'illusione.	3 ^a			6 ^a			10 ^a

Tradução

1	Se^eu vivo,	2 ^a	•	•	•	•	•	•
2	de nada ^este^universo não [∇] é feito,	2 ^a			6 ^a			10 ^a
3	*mas é^inerente^a [∇] ele^a [∇] ilusão.	4 ^a			6 ^a			10 ^a

**XXX. [Ogni passione spenta, anche più vano]
(10° poema da seção *Aforismi* [Aforismos])**

Italiano

1	Ogni passione spenta , [^] anche più vano		4 ^a	6 ^a	10 ^a
2	sarà questo levarsi [^] ogni mattina	2 ^a		6 ^a	10 ^a
3	per nulla . [^] Odiosa [^] intanto si [^] avvicina	2 ^a	4 ^a	6 ^a	10 ^a
4	la morte : vento che da [^] innamorati	2 ^a	4 ^a		10 ^a
5	capelli strappa fazzoletti [^] e fiori .	2 ^a	4 ^a	8 ^a	10 ^a

Tradução

1	Toda paixão [^] extinta , [^] ainda mais		4 ^a	6 ^a	10 ^a
2	* vão será [^] acordar cada manhã	1 ^a	3 ^a	6 ^a	10 ^a
3	*para nada . [^] Odiável , vai chegando ,		3 ^a	6 ^a	10 ^a
4	*no [^] entanto, [^] a morte : vento que [^] arrebata	2 ^a	4 ^a	6 ^a	10 ^a
5	*de [^] amorosos cabelos , lenço [^] e flor .		3 ^a	6 ^a	8 ^a 10 ^a

XXXI. [Perché vivo ancora]
(11º poema da seção *Aforismi* [Aforismos])

Italiano

1	Perché vivo^ancora		3 ^a	5 ^a	•	•	•	•
2	se piú non rende suono tra le dita	2 ^a			6 ^a			10 ^a
3	col sole ^o con la pioggia ,	2 ^a			6 ^a	•	•	•
4	col pianto ^o^il riso la mia vecchia lira ?	2 ^a	4 ^a			8 ^a		10 ^a

Tradução

1	*Por que ^ ainda vivo,	2 ^a	4 ^a	6 ^a	•	•	•
2	*se^em minhas mãos não mais emite som ,		4 ^a	6 ^a			10 ^a
3	*com chuva ^ ou com sol ,	2 ^a		6 ^a	•	•	•
4	com choro ^ou riso , minha velha lira ?	2 ^a	4 ^a			8 ^a	10 ^a

XXXII. Chi scende e chi sale
(12º poema da seção *Diari* [Diários])

Italiano

Chi scende e chi sale

1	Ah, rotolano gli ^anni per le scale ,	2 ^a	6 ^a	10 ^a
2	nostro destino ^è scendere ^o salire	1 ^a	4 ^a	6 ^a
3	e con un carro di frantumi ^andare		4 ^a	8 ^a
4	per strade^ oblique ^a perderci nel nulla .		4 ^a	6 ^a
5	Siede sull'^ultimo gradino ^un vecchio	1 ^a	4 ^a	8 ^a
6	con le mani posate sui ginocchi		3 ^a	6 ^a
7	e col mento sul petto ;^e dalla soglia		3 ^a	6 ^a
8	viene ^il rumore ^ eguale di^una culla	1 ^a	4 ^a	6 ^a
9	e di^una nenia ^a conciliar gli^il sonno		4 ^a	8 ^a
10	col suo ritmo monotono ^e immortale .		3 ^a	6 ^a

Tradução

Um sobe, outro desce

1	*Ah, vão rolando ^os anos pela^ escada ,		4 ^a	6 ^a	10 ^a
2	*e subir ou descer é^ obrigatório ,		3 ^a	6 ^a	10 ^a
3	*e num carro de^ escombros nós seguimos		3 ^a	6 ^a	10 ^a
4	*por vias tortas a lugar nenhum .	2 ^a	4 ^a		8 ^a
5	*Sentado no ^ último degrau ,^ há^um velho	2 ^a	4 ^a		8 ^a
6	com as mãos colocadas sobre as pernas		3 ^a	6 ^a	10 ^a
7	*e^o queixo sobre^o peito ;^e da soleira		2 ^a	6 ^a	10 ^a
8	* soa ^o barulho sempre igual de^um berço	1 ^a	4 ^a		8 ^a
9	e de^uma nênia ^a conciliar -lhe^o sono		4 ^a		8 ^a
10	com seu ritmo monótono ^e^ imortal .		3 ^a	6 ^a	10 ^a

XXXIII. De senectute
(13º poema da seção *Diari* [Diários])

Italiano

De senectute

1	Col passare degli [^] anni – [^] io mi figuro –	3 ^a	6 ^a	10 ^a
2	trascineremo passo passo [^] il piede	4 ^a	8 ^a	10 ^a
3	sul bastoncello, [^] a confortarci [^] ai tiepidi	4 ^a	8 ^a	10 ^a
4	raggi del sole. [^]	1 ^a	4 ^a
5	[^] E [^] immagino che quando	6 ^a	10 ^a
6	la morte [^] a noi verrà [^] , non ci dorremo	2 ^a	4 ^a	6 ^a
7	se si ricorderanno [^] i cari [^] amici		6 ^a	8 ^a
8	di noi, parlando, [^] e ci [^] ameranno [^] ancora.	2 ^a	4 ^a	8 ^a

Tradução

De senectute

1	*Com o passar dos anos, imagino,	4 ^a	6 ^a	10 ^a
2	arrastaremos devagar os pés	4 ^a	8 ^a	10 ^a
3	com a bengala, [^] em direção [^] aos mornos	4 ^a	8 ^a	10 ^a
4	raios do sol.	1 ^a	4 ^a
5	[^] E quando, creio [^] eu	6 ^a	10 ^a
6	chegar a morte, nós não sofreremos,	2 ^a	4 ^a	6 ^a
7	se [^] os amigos queridos se lembrarem	3 ^a	6 ^a	10 ^a
8	*de nós, falando, [^] e [^] ainda nos amarem.	2 ^a	4 ^a	6 ^a

XXXIV. Le statue
(1º poema da seção *Disegni* [Desenhos])

Italiano

Le statue

1	C'è nell'aria	1 ^a	3 ^a	•	•	•	•	•	•
2	tranquilla come un brulichio d'insetti	2 ^a					8 ^a		10 ^a
3	e stanno in veglia all'angolo dei muri	2 ^a	4 ^a		6 ^a				10 ^a
4	le statue, muti e freddi simulacri.	2 ^a	4 ^a		6 ^a				10 ^a

Tradução

As estátuas

1	Paíra no ar	1 ^a	3 ^a	•	•	•	•	•	•
2	tranquilo uma concentração de insetos	2 ^a					8 ^a		10 ^a
3	*e, em vigília nos cantos das paredes,		3 ^a		6 ^a				10 ^a
4	há estátuas, frios e mudos simulacros.	2 ^a	4 ^a		6 ^a				

XXXV. [La domenica di una bambina morta]
(2º poema da seção *Disegni* [Desenhos])

Italiano

La domenica di una bambina morta

1	È domenica, e incendia rosse rose		3ª	6ª	8ª	10ª
2	L'ultimo addio del sole; ma la guancia	1ª	4ª	6ª		10ª
3	della bambina morta non s'infiama		4ª	6ª		10ª
4	nella chiesa deserta: irrompe un coro		3ª	6ª	8ª	10ª
5	di chierichetti, e l'organo accompagna		4ª	6ª		10ª
6	lei che veste il santuario di candore	1ª	3ª	6ª		10ª
7	lasciando in terra la sua rosea carne.	2ª	4ª		8ª	10ª

Tradução

O domingo de uma menina morta

1	É domingo, e incendeia rubras rosas		3ª	6ª	8ª	10ª
2	*o último adeus do sol; contudo o rosto	1ª	4ª	6ª	8ª	10ª
3	*não se enrubesce, da menina morta,		4ª		8ª	10ª
4	na capela deserta: irrompe um coro		3ª	6ª	8ª	10ª
5	de coroinhas, e o órgão ^v acompanha		4ª	6ª		10ª
6	ela queorna ^o santuário de candura	1ª	3ª	6ª		10ª
7	deixando em terra ^v a sua rósea carne.	2ª	4ª		8ª	10ª

XXXVI. Cuscini

(3º poema da seção *Disegni* [Desenhos])

Italiano

Cuscini

1	Tutta la stanza^all'alba^era coperta	1ª	4ª	6ª		10ª
2	con drappi cerei: tristi^i suoi colori		2ª	4ª	6ª	10ª
3	come pensieri quando^a gocce gravi			4ª	6ª	8ª 10ª
4	batte la pioggia torbida sui vetri.	1ª		4ª	6ª	10ª
5	Stava lo specchio cenere nel cupo	1ª		4ª	6ª	10ª
6	angolo, come se per lui languisse	1ª				8ª 10ª
7	l'ultimo rosa^in morte lontananze.	1ª		4ª	6ª	10ª
8	Solo cantare^udivo sopra^un bianco			4ª	6ª	8ª 10ª
9	corpo di donna morbidi^i cuscini.	1ª		4ª	6ª	10ª

Tradução

Travesseiros

1	*O quarto se vestia de manhã		2ª		6ª	10ª
2	*de panos pálidos: de cores tristes,		2ª	4ª		8ª 10ª
3	*como^uma cisma, se com gotas graves			4ª		8ª 10ª
4	*bate sobre^a vidraça^a chuva turva.	1ª			6ª	8ª 10ª
5	*O^espelho prateado se^escondia		2ª		6ª	8ª 10ª
6	*no^escuro, como se lhe murmurasse		2ª			10ª
7	*o^último rosa de^uma vera^extinta.	1ª		4ª		8ª 10ª
8	*Roçando^o branco corpo de mulher,		2ª	4ª	6ª	10ª
9	*só^os moles travesseiros eu^ouvía.		2ª		6ª	10ª

XXXVII. [A una rosa]
(4º poema da seção *Disegni* [Desenhos])

Italiano

A una rosa

1	China sul margine del tuo segreto,	1ª	4ª		10ª
2	o rosa in veste diafana, mollezza	2ª	4ª	6ª	10ª
3	di corpo ignudo, incrollabile tempio	2ª	4ª	7ª	10ª
4	che in vigilanza d'amore mi tieni,		4ª	7ª	10ª
5	non so di che rilievi si componga	2ª		6ª	10ª
6	la tua bellezza. E all'onda dei profumi		4ª	6ª	10ª
7	che col ritmo di un alito tu esali		3ª	6ª	10ª
8	misuro il tuo pallore e il mio languore.	2ª		6ª	10ª
9	Mi tenta ogni tuo petalo concluso	2ª		6ª	10ª
10	nel giro di una linea sensitiva,	2ª		6ª	10ª
11	mollemente incurvato e pieno d'ombra.		3ª	6ª	10ª

Tradução

A uma rosa

1	*Curvada sobre as margens de um segredo,	2ª		6ª	10ª
2	ó rosa em veste diáfana, moleza	2ª	4ª	6ª	10ª
3	*de corpo nu, ^v indestrutível templo	2ª	4ª		8ª 10ª
4	que em vigilância de amor me proteges,		4ª	7ª	10ª
5	não sei de que relevos se compõe	2ª		6ª	10ª
6	a tua beleza. E na onda dos perfumes		4ª	6ª	10ª
7	que no ritmo de um hálito tu exalas,		3ª	6ª	10ª
8	pondero o meu langor e a tua brancura.	2ª		6ª	10ª
9	Atrai-me cada pétala a fechar-se	2ª		6ª	10ª
10	na volta de uma linha sensitiva,	2ª		6ª	10ª
11	molemente encurvada e ensombreada.		3ª	6ª	10ª

XXXVIII. La vergine del lago
(5° poema da seção *Disegni* [Desenhos])

Italiano

La vergine del lago

da un motivo di Blok

1	O fanciulla, tu guardi [^] oltre le brume,		3 ^a	6 ^a	10 ^a
2	protesa, [^] oltre gli [^] abeti [^] e le colline,		2 ^a	6 ^a	10 ^a
3	lontano, non sai dove, [^] in un lontano		2 ^a	6 ^a	10 ^a
4	dove non sai che ti raggiungerà.	1 ^a		4 ^a	10 ^a
5	Se sul cetaceo verde di [^] un'altura			4 ^a	6 ^a
6	la tua bellezza [^] acquatica contemplo,			4 ^a	6 ^a
7	tu resti muta, [^] e sboccia nel mio cuore			4 ^a	6 ^a
8	per la tua grazia [^] un'estasi [^] improvvisa;			4 ^a	6 ^a
9	e [^] in sogno [^] a te protendere le braccia		2 ^a	4 ^a	6 ^a
10	tentando, [^] almeno [^] in sogno, risentita		2 ^a		6 ^a
11	tra le notturne trame degli [^] abeti			4 ^a	6 ^a
12	tu, mia favola, tremi [^] in fondo [^] al lago	1 ^a	3 ^a	6 ^a	10 ^a
13	che [^] insensibile [^] attira [^] a sé le brume.		3 ^a	6 ^a	8 ^a

Tradução

A virgem do lago

a partir de um motivo de Blok

1	*Tu [^] olhas, ó menina, [^] além das brumas,		2 ^a	6 ^a	10 ^a
2	adiante, [^] além de montes e de [^] abetos,		2 ^a	6 ^a	10 ^a
3	*longe, não sabes onde, mas tão longe,	1 ^a		6 ^a	10 ^a
4	que não podes saber o que te [^] espera.		3 ^a	6 ^a	10 ^a
5	Se sobre [^] a crista verde de [^] uma [^] onda			4 ^a	6 ^a
6	a tua beleza [^] aquática contemplo,			4 ^a	6 ^a
7	tu ficas muda, [^] e brota no meu peito,			4 ^a	6 ^a
8	pela tua graça, [^] um êxtase [^] imprevisto;			4 ^a	6 ^a
9	*e [^] em sonho vou tentando te [^] estender		2 ^a	6 ^a	10 ^a
10	*a mão, [^] em sonho [^] ao menos, ressentida		2 ^a	4 ^a	6 ^a
11	entre [^] as noturnas tramas dos abetos;			4 ^a	6 ^a
12	*tu, [^] ó fábula, tremes tu [^] ao fundo	1 ^a	3 ^a		8 ^a
13	*do lago, que, [^] impiedoso, [^] atrai [^] as brumas.		2 ^a	6 ^a	8 ^a

XXXIX. La passeggiata (6° poema da seção *Disegni* [Desenhos])

Italiano

La passeggiata

1	Sotto frequenti, tiepide [^] alluvioni –		4 ^a	6 ^a		10 ^a
2	pioggia su noi gocciolava, non ombra	1 ^a	4 ^a		7 ^a	10 ^a
3	dagli [^] alberi – andavamo; [^] e per la mano		2 ^a		6 ^a	10 ^a
4	ci guidava [^] il passeggio [^] a un monumento			3 ^a	6 ^a	10 ^a
5	votivo, [^] ad un boschetto, [^] un chiaro stagno.		2 ^a		6 ^a	10 ^a
6	Lunghe ramosità, come [^] ali [^] o braccia,	1 ^a			6 ^a	10 ^a
7	tremavano, [^] alla brezza dolce [^] e piena,		2 ^a		6 ^a	10 ^a
8	di [^] un'ansietà che ci [^] obbligava, cuori			4 ^a		8 ^a
9	troppo [^] esitanti, [^] ad appagarci [^] in sogno.	1 ^a	4 ^a			8 ^a
10	Parole [^] estratte da maree, derive		2 ^a	4 ^a		8 ^a
11	di sogni – cerchi magici d'arena –		2 ^a		6 ^a	10 ^a
12	lasciammo [^] indietro, [^] e le piccole morti		2 ^a	4 ^a		7 ^a
13	d'ore mietute come da [^] un inverno	1 ^a	4 ^a			10 ^a
14	sulle panchine [^] immobili [^] al passeggio.		4 ^a	6 ^a		10 ^a

Tradução

O passeio

1	*Sob frequentes e tépidas torrentes –		3 ^a	6 ^a		10 ^a
2	*a chuva [^] em nós gotejava, sem sombra		2 ^a	4 ^a		7 ^a
3	*de [^] árvores – íamos; e pela mão	1 ^a		4 ^a		10 ^a
4	nos guiava [^] o caminho [^] a um monumento			3 ^a	6 ^a	10 ^a
5	*votivo, [^] a um bosque, [^] a um claro [^] espelho d'água.		2 ^a	4 ^a		6 ^a
6	*Longas ramagens, como braços ou [^] asas,	1 ^a		4 ^a		8 ^a
7	tremiam, com a brisa doce [^] e plena,		2 ^a		6 ^a	10 ^a
8	*de [^] ânsia que [^] impelia, corações		2 ^a		6 ^a	10 ^a
9	*hesitantes, a nos saciar no sonho.			3 ^a		8 ^a
10	*Falas tiradas das marés, derivas	1 ^a		4 ^a		8 ^a
11	*de sonhos – mágicos anéis de [^] areia –		2 ^a	4 ^a		8 ^a
12	*abandonamos, e [^] as ínfimas mortes			4 ^a		7 ^a
13	de [^] horas ceifadas como pelo [^] inverno	1 ^a		4 ^a		10 ^a
14	*sobre [^] os bancos imóveis do caminho.			3 ^a	6 ^a	10 ^a

XL. Cimitero campestre
(7º poema da seção *Disegni* [Desenhos])

Italiano

Cimitero campestre

1	Stanno le foglie [^] immobili sui rami	1 ^a	4 ^a	6 ^a	10 ^a
2	nel giardino murato, [^] aride stanno		3 ^a	6 ^a	8 ^a 10 ^a
3	nell'aria ferma. Stanca di guardare		4 ^a	6 ^a	10 ^a
4	di là dal muro, senza [^] un grido, morte,		4 ^a		8 ^a 10 ^a
5	fa' che nei tuoi si specchino [^] i miei occhi	1 ^a	4 ^a	6 ^a	10 ^a
6	e [^] incontro [^] al nulla guidami la fronte.	2 ^a	4 ^a	6 ^a	10 ^a

Tradução

Cemitério campestre

1	*As folhas, no jardim cercado, [^] estão	2 ^a		6 ^a	8 ^a 10 ^a
2	*imóveis nos seus ramos, ressequidas	2 ^a		6 ^a	10 ^a
3	*no [^] ar parado. Cansada de [^] observar		3 ^a	6 ^a	10 ^a
4	de lá do muro, sem um grido, [^] o morte,		4 ^a		8 ^a 10 ^a
5	faz que nos teus se [^] espelhem os meus olhos	1 ^a	4 ^a	6 ^a	10 ^a
6	e, [^] em face [^] ao nada, guia [^] a minha fronte.	2 ^a	4 ^a	6 ^a	10 ^a

XLI. Arco di ponte (8º poema da seção *Disegni* [Desenhos])

Italiano

Arco di ponte

1	Verso^il deserto^orienta^ i miei passi		4 ^a	6 ^a	10 ^a
2	non so che stella fissa^o calamita;	2 ^a		6 ^a	10 ^a
3	l'ombra non pesa,^incinta di^una perla	1 ^a	4 ^a	6 ^a	10 ^a
4	che trae bianchezza vergine dall'acqua.	2 ^a		6 ^a	10 ^a
5	Separarmi da quella che^al mio fianco		3 ^a	6 ^a	10 ^a
6	cammina, l'ombra che^il chiaro di luna	2 ^a	4 ^a	7 ^a	10 ^a
7	mi^adagia^ai piedi, rompere^il silenzio	2 ^a	4 ^a	6 ^a	10 ^a
8	che mi^aggrede^entrando nel fogliame!		4 ^a	6 ^a	10 ^a
9	Lungo le mura grigie di salnitro,	1 ^a		6 ^a	10 ^a
10	sotto^i fanali scivolo^e mi^attardo		4 ^a	6 ^a	10 ^a
11	sopra l'arco fantastico di^un ponte		3 ^a	6 ^a	10 ^a
12	come^acrobata^assiso su^un trapezio;		3 ^a	6 ^a	10 ^a
13	ma un'orchestra di negri mi respinge		3 ^a	6 ^a	10 ^a
14	nel grembo degli^iddii, verso^il deserto.	2 ^a		6 ^a	10 ^a

Tradução

Arco de ponte

1	*Rumo^ao deserto^orienta^os meus passos	1 ^a	4 ^a	7 ^a	10 ^a
2	*não sei que^ ímã^ ou que^estrela fixa;	2 ^a	4 ^a	8 ^a	10 ^a
3	*não pesa^a sombra, prenhe de^uma pérola	2 ^a	4 ^a	6 ^a	10 ^a
4	*que da^água^extraí^ uma brancura virgem.	2 ^a	4 ^a	8 ^a	10 ^a
5	Separar-me daquela que^ao meu lado		3 ^a	6 ^a	10 ^a
6	caminha,^a sombra que^a luz do luar	2 ^a	4 ^a	7 ^a	10 ^a
7	depõe^ aos pés, romper com o silêncio	2 ^a	4 ^a	6 ^a	10 ^a
8	que me^agride^ao passar pelo folhame!		3 ^a	6 ^a	10 ^a
9	*Rente^aos muros cinzentos de salitre,	1 ^a	3 ^a	6 ^a	10 ^a
10	*sob as luzes deslizo^e me demoro		3 ^a	6 ^a	10 ^a
11	sobre^o^ arco fantástico de^uma ponte		3 ^a	6 ^a	10 ^a
12	como^acróbata^assente num trapézio;		3 ^a	6 ^a	10 ^a
13	e^uma orquestra de negros me conduz,		3 ^a	6 ^a	10 ^a
14	*rumo^ao deserto, no colo dos deuses.	1 ^a	4 ^a	7 ^a	10 ^a

XLII. In riva al mare (9º poema da seção *Disegni* [Desenhos])

Italiano

In riva al mare

1	Dalla mia fronte ^io [∇] esco^in riva^al mare		4 ^a	6 ^a	10 ^a
2	dove sommessa mormora ^i suoi baci		4 ^a	6 ^a	10 ^a
3	l'onda ;^e conchiglie ,^ imbuti del rumore ,	1 ^a	4 ^a	6 ^a	10 ^a
4	mi^ ascoltano pudiche ^e^ indifferenti .	2 ^a		6 ^a	10 ^a
5	Davanti ^a me si rinnova^il suo gioco	2 ^a	4 ^a	7 ^a	10 ^a
6	di^ animale veloce che^ai miei piedi		3 ^a	6 ^a	10 ^a
7	si stende per piacermi ^e mi^ incoraggia	2 ^a		6 ^a	10 ^a
8	con battiti di ciglia ;^ anima preda	2 ^a		6 ^a 7 ^a	10 ^a
9	di polipi ^e di granchi ^io ti respingo ,	2 ^a		6 ^a	10 ^a
10	votata ^al clima^ immobile degli^ astri .	2 ^a		6 ^a	10 ^a
11	Su me sospende ^il cielo la sua curva	2 ^a	4 ^a	6 ^a	10 ^a
12	larga , [∇] ariosa ;^e modella ^i miei passi	1 ^a	4 ^a	7 ^a	10 ^a
13	non di^un^ età , non di^ unattimo ,^ un'ora		4 ^a	7 ^a	10 ^a
14	ma di^un^ antichità : parola ^ estratta			6 ^a 8 ^a	10 ^a
15	dalla tua pausa ,^o mare , fronte colma .		4 ^a	6 ^a	10 ^a

Tradução

À praia

1	*Os meus olhos se lançam rumo^à praia ,		3 ^a	6 ^a	10 ^a
2	onde murmura dócil os seus beijos		4 ^a	6 ^a	10 ^a
3	*a [∇] onda ;^e^ as conchas , filtros do barulho ,	2 ^a	4 ^a	6 ^a	10 ^a
4	*vão me^ escutando castas e distantes .		4 ^a	6 ^a	10 ^a
5	* Diante de mim se renova ^o seu jogo	1 ^a	4 ^a	7 ^a	10 ^a
6	de veloz animal que^aos pés se^ estende		3 ^a	6 ^a 8 ^a	10 ^a
7	*para me dar prazer e me^ encoraja		4 ^a	6 ^a	10 ^a
8	*com piscares de cílios ; alma presa		3 ^a	6 ^a 8 ^a	10 ^a
9	de polvos e crustáceos , eu te^ afasto ,	2 ^a		6 ^a	10 ^a
10	voltada ^ao clima^ estático dos astros .	2 ^a		6 ^a	10 ^a
11	*Sobre mim a sua curva ^o céu suspende ,		3 ^a	6 ^a	10 ^a
12	larga ,^ arejada ;^e modela ^os meus passos	1 ^a	4 ^a	7 ^a	10 ^a
13	não de^uma^ idade ,^um momento,^uma [∇] hora ,		4 ^a	7 ^a	10 ^a
14	mas de^uma^ antiguidade : voz colhida			6 ^a 8 ^a	10 ^a
15	*do teu repouso ,^ó mar , cheios os olhos.		4 ^a	6 ^a 7 ^a	10 ^a

XLIII. Mare d'inverno

(10º poema da seção *Disegni* [Desenhos])

Italiano

Mare d'inverno

1	Bianco , volante cuore dell'inverno	1 ^a	4 ^a	6 ^a	10 ^a
2	la neve ruota sul mio cuore triste	2 ^a	4 ^a	8 ^a	10 ^a
3	e si stampa ai miei passi come foglia	3 ^a	6 ^a	10 ^a	
4	più tenace delle orme sull' arena	3 ^a	6 ^a	10 ^a	
5	che il mare a ondate modula di canti .	2 ^a	4 ^a	6 ^a	10 ^a
6	Giovane mare , intimità distesa	1 ^a	4 ^a	8 ^a	10 ^a
7	dove nuotano antiche onde , recenti,	3 ^a	6 ^a	7 ^a	10 ^a
8	perpetue , con folle impeto pagano	2 ^a	5 ^a	6 ^a	10 ^a
9	rompi in brani di canti questa sabbia	1 ^a	3 ^a	6 ^a	10 ^a
10	mortuaria , ondulata , estendi l' aula	2 ^a	6 ^a	10 ^a	
11	della tua risonanza a queste tombe	6 ^a	10 ^a		
12	scolpite in pura neve , che ai miei occhi	2 ^a	6 ^a	10 ^a	
13	giorni anonimi edificano in pietra ,	3 ^a	6 ^a	10 ^a	
14	morti segrete o abbandoni del cielo .	1 ^a	4 ^a	7 ^a	10 ^a

Tradução

Mar de inverno

1	* Branco , esvoaçante coração do inverno ,	1 ^a	4 ^a	8 ^a	10 ^a
2	a neve gira no meu peito triste	2 ^a	4 ^a	8 ^a	10 ^a
3	*e firma nos meus passos feito folha	2 ^a	6 ^a	10 ^a	
4	mais tenaz que as pegadas sobre a areia ,	3 ^a	6 ^a	10 ^a	
5	*que o mar em ondas modula de cantos .	1 ^a	4 ^a	7 ^a	10 ^a
6	* Jovem mar , intimidade estendida	1 ^a	3 ^a	7 ^a	10 ^a
7	*onde nadam antigas ondas , novas ,	3 ^a	6 ^a	8 ^a	10 ^a
8	perpétuas , com louco impeto pagão	2 ^a	5 ^a	6 ^a	10 ^a
9	rompe em cacos de cantos esta areia	1 ^a	3 ^a	6 ^a	10 ^a
10	* mortuária , ondulada , expande o teatro	3 ^a	6 ^a	10 ^a	
11	da tua ressonância a estas tumbas	2 ^a	6 ^a	10 ^a	
12	* feitas de pura neve , que aos meus olhos	1 ^a	6 ^a	10 ^a	
13	* dias anônimos – mortes secretas	1 ^a	4 ^a	7 ^a	10 ^a
14	*ou abandonos do céu – constroem em pedra .	3 ^a	6 ^a	8 ^a	10 ^a

XLIV. Vendemmia

(11º poema da seção *Disegni* [Desenhos])

Italiano

Vendemmia

1	Quando l'estate muore e l'uva ^è rossa ,		4 ^a	6 ^a	8 ^a	10 ^a
2	soffoca tra ⁱ profumi l'erba asciutta	1 ^a		6 ^a		10 ^a
3	e per amore langue ^{il} girasole		4 ^a	6 ^a		10 ^a
4	col giallo viso morto ^e il cuore bruno ,	2 ^a		6 ^a		10 ^a
5	dal monotono ^{addio} delle cicale		3 ^a	6 ^a		10 ^a
6	l'ora ^{aggravata} ^{indugia} sul quadrante ;	1 ^a	4 ^a	6 ^a		10 ^a
7	le ^{uve} mature ^{esprimono} ^{una} sorta	1 ^a	4 ^a	6 ^a		10 ^a
8	di ^{ebbrezza} ^{aerea} : ^è tempo di vendemmia !	2 ^a	4 ^a	6 ^a		10 ^a

Tradução

Colheita

1	*Quando morre ^o verão ^v e ^a uva ^v é roxa ,		3 ^a	6 ^a	8 ^a	10 ^a
2	* sufoca ^{entre} ^{os} perfumes a ^{erva} seca	2 ^a		6 ^a		10 ^a
3	e por amor estiola ^o girassol		4 ^a	6 ^a		10 ^a
4	*de cara morta ^e coração moreno ;		4 ^a		8 ^a	10 ^a
5	* desde ^v o ^{adeus} maçante das cigarras	1 ^a	4 ^a	6 ^a		10 ^a
6	* demora no quadrante ^a hora grave ;	2 ^a		6 ^a	8 ^a	10 ^a
7	* madura , ^a uva ^v um tipo configura	2 ^a	4 ^a	6 ^a		10 ^a
8	de ^{enlevo} ^{aéreo} : ^é tempo de colheita !	2 ^a	4 ^a	6 ^a		10 ^a

XLV. Canzonetta

(12° poema da seção *Disegni* [Desenhos])

Italiano

Canzonetta

1	Porta ^ogni bimba tra^i capelli ^un fiore,	1 ^a	4 ^a		8 ^a	10 ^a
2	pende ^all'orecchio^un vezzo come fiamma ,	1 ^a	4 ^a	6 ^a		10 ^a
3	se l'organetto suona ,^il ritmo ^inebria		4 ^a	6 ^a	8 ^a	10 ^a
4	e tra^i balli rosseggia ^il dolce vino .		3 ^a	6 ^a		10 ^a
5	Viene la morte ,^ogni canzone tace	1 ^a	4 ^a		8 ^a	10 ^a
6	e nel cielo festivo ^ arde la luna		3 ^a	6 ^a	7 ^a	10 ^a
7	senza fiori ^ai capelli ^e senza suoni ,		3 ^a	6 ^a		10 ^a
8	perduta ^ amante , sola ^e dolorosa.	2 ^a	4 ^a	6 ^a		10 ^a

Tradução

Canção

1	* Cada menina ,^uma flor no cabelo,	1 ^a	4 ^a	7 ^a		10 ^a
2	*em cada^orelha,^um brinco vai brilhando ,		4 ^a	6 ^a		10 ^a
3	*se^o [∇] órgão soa ,^o ritmo ^inebria,	2 ^a	4 ^a	6 ^a		10 ^a
4	e^entre danças vermelha ^o doce vinho .		3 ^a	6 ^a		10 ^a
5	* A morte chega , [∇] a canção se cala ,	2 ^a	4 ^a		8 ^a	10 ^a
6	*vai [∇] a lua , no céu festivo ,^ ardendo ,		3 ^a	6 ^a	8 ^a	10 ^a
7	*sem flores no cabelo,^emudecida,	2 ^a		6 ^a		10 ^a
8	perdida ^ amante , só [∇] e dolorosa.	2 ^a	4 ^a	6 ^a		10 ^a

XLVI. Quartine (1° poema da seção *Esercizi* [Exercícios])

Italiano

Quartine

da un motivo di Antonio Machado

1	Se [^] appena [^] il cuore [^] io dimentico [^] aperto,	2 ^a	4 ^a	7 ^a	10 ^a
2	tu con libero ritmo [^] entri leggera;	1 ^a	3 ^a	6 ^a 7 ^a	10 ^a
3	presente ti [^] assicurano [^] i tuoi passi	2 ^a		6 ^a	10 ^a
4	e [^] il lampo della tua nera pupilla.	2 ^a		7 ^a	10 ^a
5	Bagnante che sparpaglia [^] al sole [^] estivo	2 ^a		6 ^a 8 ^a	10 ^a
6	le sue vesti, talvolta [^] a [^] un'avventura		3 ^a	6 ^a	10 ^a
7	di diluvio, [^] alle sabbie di [^] un deserto		3 ^a	6 ^a	10 ^a
8	mi strappi, [^] o fuori da [^] un tetro [^] universo.	2 ^a	4 ^a	7 ^a	10 ^a
9	Talvolta [^] alle vetrate dei miei [^] occhi	2 ^a		6 ^a	10 ^a
10	ti [^] affacci come sole [^] o come luna	2 ^a		6 ^a	10 ^a
11	polverosa di [^] ottobre, [^] e che pareti		3 ^a	6 ^a	10 ^a
12	di gridi [^] infrangi contro la mia nebbia!	2 ^a	4 ^a	6 ^a	10 ^a
13	E sali come [^] aroma [^] o come forma	2 ^a		6 ^a	10 ^a
14	su dal mio cuore, [^] assente [^] eppure certa,		4 ^a	6 ^a	10 ^a
15	fedele finché getta [^] il corpo un'ombra	2 ^a		6 ^a 8 ^a	10 ^a
16	e si [^] apprende [^] ai miei sandali l'arena.		3 ^a	6 ^a	10 ^a

Tradução

Quartetos

a partir de um motivo de Antonio Machado

1	*Se só ^v o coração ^v esqueço ^v aberto,	2 ^a	4 ^a	6 ^a	8 ^a	10 ^a
2	*tu, com o ritmo solto,^entras ligeira;	1 ^a	4 ^a	6 ^a	7 ^a	10 ^a
3	presente te garantem os teus passos	2 ^a		6 ^a		10 ^a
4	*e^o brilhante da tua negra pupila.		3 ^a		7 ^a	10 ^a
5	*Banhista que dispensa^ao sol estivo	2 ^a		6 ^a	8 ^a	10 ^a
6	as suas roupas, às vezes, nas areias		3 ^a	6 ^a		10 ^a
7	de^um deserto, no^acaso de^um de dilúvio		3 ^a	6 ^a		10 ^a
8	ou lá de^um mundo^escuro, tu me roubas.	2 ^a	4 ^a	6 ^a		10 ^a
9	Às vezes às vidraças dos meus olhos	2 ^a		6 ^a		10 ^a
10	pareces como sol ou como lua	2 ^a		6 ^a		10 ^a
11	nebulosa de^outubro,^e que paredes		3 ^a	6 ^a		10 ^a
12	de gritos quebras contra^a minha névoa!	2 ^a	4 ^a	6 ^a		10 ^a
13	E sobes como^aroma^ou como forma	2 ^a		6 ^a		10 ^a
14	lá do meu peito,^ausente mas exata,		4 ^a	6 ^a		10 ^a
15	*fiel até que^o corpo faça sombra	2 ^a		6 ^a		10 ^a
16	e^as areias se prendam aos meus pés.		3 ^a	6 ^a		10 ^a

XLVII. Madrigale

(2º poema da seção *Esercizi* [Exercícios])

Italiano

Madrigale

1	Padiglione di mandorli nel biondo		3 ^a	6 ^a	10 ^a
2	colore di febbraio è la campagna ;	2 ^a		6 ^a	10 ^a
3	e al rapido in infittirsi dei germogli	2 ^a		6 ^a	10 ^a
4	che traboccano , o in punto d'incarnarsi,		3 ^a	6 ^a	10 ^a
5	la voluttà mi afferra senza braccia .		4 ^a	6 ^a	10 ^a
6	L' immagine di lei si acciglia e ride	2 ^a		6 ^a	8 ^a 10 ^a
7	sotto un gioco di rondini , al suo collo		3 ^a	6 ^a	10 ^a
8	mobile di baleni accosto il labbro	1 ^a		6 ^a	8 ^a 10 ^a
9	e alla sua bocca , foglia di sibilla .		4 ^a	6 ^a	10 ^a
10	Ma spande per i campi un signolo	2 ^a		6 ^a	10 ^a
11	l' armonia di velluto , e fa un profumo		3 ^a	6 ^a	10 ^a
12	dal suo bruno languore misurato		3 ^a	6 ^a	10 ^a
13	la viola ; io ripenso le sue dita		3 ^a	6 ^a	10 ^a
14	rosse all'estremità, petali intinti	1 ^a		6 ^a	7 ^a 10 ^a
15	di porpora , tracciare sulla sabbia	2 ^a		6 ^a	10 ^a
16	dei millenni il mio nome all'infinito.		3 ^a	6 ^a	10 ^a

Tradução

Madrigale

1	*O campo é um pavilhão de amendoeiras	2 ^a		6 ^a	10 ^a
2	*no dourado matiz de fevereiro ;		3 ^a	6 ^a	10 ^a
3	*e ao veloz crescimento dos rebentos		3 ^a	6 ^a	10 ^a
4	que transbordam ou logo se avermelham ,		3 ^a	6 ^a	10 ^a
5	*a volúpia me aferra sem os braços .		3 ^a	6 ^a	10 ^a
6	*A imagem dela se contraí e ri	2 ^a	4 ^a		8 ^a 10 ^a
7	* onde andorinhas brincam , e no peito	1 ^a	4 ^a	6 ^a	10 ^a
8	móvel e irisado , encosto os lábios ,	1 ^a		6 ^a	8 ^a 10 ^a
9	e na sua boca , folha de sibila .		4 ^a	6 ^a	10 ^a
10	*Um rouxinol expande pelos campos		4 ^a	6 ^a	10 ^a
11	veludosa harmonia , e a violeta ,		3 ^a	6 ^a	10 ^a
12	*de seu moreno e medido abandono ,		4 ^a	7 ^a	10 ^a
13	faz perfume ; e seus dedos eu imagino		3 ^a	6 ^a	10 ^a
14	* roxos nas pontas , pétalas tingidas	1 ^a	4 ^a	6 ^a	10 ^a
15	de púrpura , traçando sobre a areia	2 ^a		6 ^a	10 ^a
16	dos milênios meu nome ao infinito .		3 ^a	6 ^a	10 ^a

XLVIII. A una forma sorella (3º poema da seção *Esercizi* [Exercícios])

Italiano

A una forma sorella

da una stampa cinese

1	Non si svela^il mio^astro che^alle risa	3ª	6ª	10ª
2	dei tuoi^occhi,^azalea, forma sorella	3ª	6ª 7ª	10ª
3	splendente come giada, che ti specchi	2ª	6ª	10ª
4	nel ruscello di seta^e il piede^esiguo	3ª	6ª 8ª	10ª
5	come conchiglia d'ostrica vi^immergi.	4ª	6ª	10ª
6	La gioia m'incorona,^o il mio pensiero	2ª	6ª	10ª
7	sopra^il filo translucido dei sogni	3ª	6ª	10ª
8	si distende^e s'allevia come^un cirro	3ª	6ª	10ª
9	se coi draghi di bronzo^ e^i liocorni	3ª	6ª	10ª
10	dei tuoi capelli scherzo^un po' sdegnosa?	4ª	6ª	10ª
11	Strofina^il fianco contro la tua spalla	2ª	4ª 6ª	10ª
12	la mia sete d'amore: grande bestia	3ª	6ª 8ª	10ª
13	che si^allunga sul tuo collo^e accarezza	3ª	7ª	10ª
14	la tua guancia con cadenza di sonno,	3ª	7ª	10ª
15	con la marea della notte negli^occhi.	4ª	7ª	10ª

Tradução

A uma forma irmã

a partir de uma gravura chinesa

1	*A minha^estrela se desvela^ao riso	3ª	8ª	10ª
2	*dos teus olhos, azálea, forma^irmã	3ª	6ª 8ª	10ª
3	radiante como jade, que te^espelhas	2ª	6ª	10ª
4	*no rio de seda^ onde^o pé^ exiguo	2ª	4ª 8ª	10ª
5	como^uma concha de^ostra, tu mergulhas.	4ª	6ª	10ª
6	Coroa-me^a^alegria^ou^ o pensar,	2ª	6ª	10ª
7	rente^à linha translúcida dos sonhos,	3ª	6ª	10ª
8	se distende^e^aligeira feito nuvem,	3ª	6ª	10ª
9	*se com dragões de bronze^e^unicórnios	4ª	6ª	10ª
10	dos teus cabelos brinco desdenhosa?	4ª	6ª	10ª
11	Resvala^o flanco contra^as tuas costas	2ª	4ª 6ª	10ª
12	*a minha sede de^amor: grande besta	4ª	7ª 8ª	10ª
13	*que se^estende sobre^o teu colo^e^afaga	3ª	8ª	10ª
14	*a tua face com cadência de sono,	3ª	7ª	10ª
15	*com as marés da noite nos seus olhos.	4ª	6ª	10ª

XLIX. Ex-voto

(4º poema da seção *Esercizi* [Exercícios])

Italiano

Ex-voto

1	Dea velata di marmo ^e di silenzio,	1 ^a	3 ^a	6 ^a	10 ^a
2	casta, racchiusa nel perpetuo ^o inganno	1 ^a	4 ^a	8 ^a	10 ^a
3	del tuo corpo ^o ideale, anima ^o impura –		3 ^a	6 ^a 7 ^a	10 ^a
4	sento ^o alitarmi ^o un sonno di belletti	1 ^a	4 ^a	6 ^a	10 ^a
5	dalle tue ciglia; vedo tra le labbra		4 ^a	6 ^a	10 ^a
6	dove ^o il pennello, non l'aurora, ha pianto		4 ^a	8 ^a	10 ^a
7	petali rossi, ravvivarsi l'ambra	1 ^a	4 ^a	8 ^a	10 ^a
8	dei tuoi denti ^o all'assalto delle risa.		3 ^a	6 ^a	10 ^a
9	Si colma ^o il cuore di un battito d'ali	2 ^a	4 ^a	7 ^a	10 ^a
10	quando tu ^o accosti la crescente luna	1 ^a	4 ^a	8 ^a	10 ^a
11	delle tue ciglia ^o alla nuvola ^o ombrosa		4 ^a	8 ^a	10 ^a
12	dei miei capelli: o ninfa, o baiadera,		4 ^a	8 ^a	10 ^a
13	non che ^o adirarmi col vento d'amore		4 ^a	7 ^a	10 ^a
14	sospendo ^o ai tuoi squillanti braccialetti	2 ^a		6 ^a	10 ^a
15	e alle tue lunghe mani una bianchezza		4 ^a	6 ^a	10 ^a
16	di mute solitudini, e il tuo collo	2 ^a		6 ^a	10 ^a
17	sfioro con disarmati occhi ^o indolenti.	1 ^a		6 ^a 7 ^a	10 ^a

Tradução

Ex-voto

1	*Deusa velada de pedra ^e e silêncio,	1 ^a	4 ^a	7 ^a	10 ^a
2	casta, encerrada no perpétuo ^o engano	1 ^a	4 ^a	8 ^a	10 ^a
3	*deste teu corpo ^o ideal, alma ^o impura –		3 ^a	7 ^a 8 ^a	10 ^a
4	sinto soprar-me ^o um sono de arrebieque	1 ^a	4 ^a	6 ^a	10 ^a
5	dos teus cílios; percebo, nos teus lábios,		4 ^a	6 ^a	10 ^a
6	*onde ^o o pincel, não ^v a aurora, chorou		4 ^a	7 ^a	10 ^a
7	pétalas roxas, reavivar-se ^v o âmbar	1 ^a	4 ^a	8 ^a	10 ^a
8	dos teus dentes ao ^o assalto das risadas.		3 ^a	6 ^a	10 ^a
9	*Enche-se ^o o coração ^o de asas que batem,	1 ^a		6 ^a 7 ^a	10 ^a
10	quando tu ^o unes a crescente lua	1 ^a	4 ^a	8 ^a	10 ^a
11	dos teus cílios à sombreada nuvem		4 ^a	8 ^a	10 ^a
12	*dos meus cabelos: ninfa dançarina,		4 ^a	6 ^a	10 ^a
13	*sem irar-me com o vento de amor,		3 ^a	7 ^a	10 ^a
14	elevo ^o aos teus brilhantes braceletes	2 ^a		6 ^a	10 ^a
15	e às tuas compridas mãos uma brancura		4 ^a	6 ^a	10 ^a
16	de mudas solitudes, e o teu colo	2 ^a		6 ^a	10 ^a
17	*roço com um olhar inerte ^e e inerte.	1 ^a		6 ^a 8 ^a	10 ^a

L. La ninfa e l'ermafrodito (5° poema da seção *Esercizi* [Exercícios])

Italiano

La ninfa e l'ermafrodito

1	Chiusi^i suoi grandi^V occhi^insufficienti	1 ^a	4 ^a	6 ^a	10 ^a
2	dove^essenze d'aurora e d'ideale		3 ^a	6 ^a	10 ^a
3	galleggiano,^ha disteso^il fianco^ambrato	2 ^a		6 ^a	8 ^a 10 ^a
4	tra pioppi ed olmi^anelanti all'altezza	2 ^a	4 ^a	7 ^a	10 ^a
5	l'ermafrodito;^ha disteso^il suo corpo		4 ^a	7 ^a	10 ^a
6	sull'erba, vinto dal meriggio fulvo	2 ^a	4 ^a	8 ^a	10 ^a
7	che^impone^una consegna di silenzio	2 ^a		6 ^a	10 ^a
8	e^una riserva d'ombra ad ogni fronda		4 ^a	6 ^a	10 ^a
9	sospesa^al dolce^incanto del suo sonno.	2 ^a		6 ^a	10 ^a
10	Sono strali nel fianco^e nel mio cuore		3 ^a	6 ^a	10 ^a
11	le linee del suo corpo, chiare, lisce	2 ^a		6 ^a	8 ^a 10 ^a
12	fino^ai capelli,^attorti^in arabeschi		4 ^a	6 ^a	10 ^a
13	simili^a verdi draghi^addormentati.	1 ^a	4 ^a	6 ^a	10 ^a
14	Forse^il belletto^aereo dell'aurora	1 ^a	4 ^a	6 ^a	10 ^a
15	ha tinto questa bocca, molle^e gonfia	2 ^a		6 ^a	8 ^a 10 ^a
16	come^un frutto dei tropici.^Il suo riso		3 ^a	6 ^a	10 ^a
17	che seduce ninfee mi^intesse^il velo		3 ^a	6 ^a	8 ^a 10 ^a
19	di^una trapunta gelosia; mi^apprendo		4 ^a	6 ^a	10 ^a
20	come^un'ape^al suo labbro materiato		3 ^a	6 ^a	10 ^a
21	di piacere^e di tedio; vi suggello	2 ^a		6 ^a	10 ^a
22	solitudini lunghe^e^incontri rari,		3 ^a	6 ^a	8 ^a 10 ^a
23	stagioni d'odio^e d'amore, l'asprezza		4 ^a	7 ^a	10 ^a
24	della morte^essenziale,^e mi allontanano		3 ^a	6 ^a	10 ^a
25	sull'ala^V ebbra^e^inquieta del pudore.	2 ^a	4 ^a	6 ^a	10 ^a

Tradução

A ninfa e o hermafrodita

1	*Fechando^os olhos grandes e carentes,	2 ^a	4 ^a	6 ^a	10 ^a
2	onde^essências de^aurora^e de^ideal		3 ^a	6 ^a	10 ^a
3	flutuam, o moreno flanco pausa,	2 ^a		6 ^a	8 ^a 10 ^a
4	*entre^ulmeiros e choupos altaneiros,		3 ^a	6 ^a	10 ^a
5	o^hermafrodita; pausa sobre^a relva		4 ^a	6 ^a	10 ^a
6	*o seu corpo, no fulvo meio-dia,		3 ^a	6 ^a	10 ^a
7	*que^uma dádiva de silêncio^impõe,		4 ^a		8 ^a 10 ^a
8	e^uma reserva de sombras, à fronde		4 ^a	6 ^a	10 ^a
9	suspensa^ao doce^encanto do seu sono.	2 ^a		6 ^a	10 ^a
10	*São dardos no meu flanco^e no meu peito	2 ^a		6 ^a	10 ^a
11	as linhas do seu corpo, claras, lisas	2 ^a		6 ^a	8 ^a 10 ^a
12	até^os cabelos, tão ^v entrelaçados		4 ^a	6 ^a	10 ^a
13	*como verdes dragões adormecidos.		4 ^a	6 ^a	10 ^a
14	*Talvez, da^aurora,^o carmesim aéreo	2 ^a	4 ^a		8 ^a 10 ^a
15	*tenha pintado^a boca, mole^e túrgida		4 ^a	6 ^a	8 ^a 10 ^a
16	como fruta do trópico.^O seu riso,		3 ^a	6 ^a	10 ^a
17	que ninfeias seduz, me tece^o véu		3 ^a	6 ^a	8 ^a 10 ^a
19	*bordado de ciúmes; eu me^agarro	2 ^a		6 ^a	10 ^a
20	como^abelha^aos seus lábios modelados		3 ^a	6 ^a	10 ^a
21	*de prazer e de tédio; ali ^v eu selo		3 ^a	6 ^a	8 ^a 10 ^a
22	*extensas solidões e^encontros raros,	2 ^a		6 ^a	8 ^a 10 ^a
23	*estaçõesde^ódio^e de^amor, a dureza		3 ^a 4 ^a		7 ^a 10 ^a
24	*da morte^essencial, e^assim me^afasto,	2 ^a		6 ^a	10 ^a
25	na ^v ébria^e^inquieta ^v asa do pudor.	2 ^a	4 ^a	6 ^a	10 ^a

LI. Domenica di Pasqua (6° poema da seção *Esercizi* [Exercícios])

Italiano

Domenica di Pasqua

1	Da [^] impercettibile fruscio di fata		4 ^a	6 ^a		10 ^a
2	sento sfiorarmi [^] ai capelli, [^] alla nuca	1 ^a	4 ^a		7 ^a	10 ^a
3	passando, [^] ombra [^] indecisa, tra [^] i ricami	2 ^a		6 ^a		10 ^a
4	e [^] i mobili [^] interstizi delle foglie,	2 ^a		6 ^a		10 ^a
5	mentre [^] un chiaro soprano [^] isola [^] il luogo:	1 ^a	3 ^a	6 ^a	7 ^a	10 ^a
6	dolce [^] e fresco rintocco claustrale	1 ^a	3 ^a	6 ^a		10 ^a
7	di campane [^] anteriori [^] al mio silenzio		3 ^a	6 ^a		10 ^a
8	che la domenica mi [^] evoca, bianche			4 ^a	7 ^a	10 ^a
9	contro l'azzurro, tra [^] il cuore volante	1 ^a		4 ^a	7 ^a	10 ^a
10	sbocciato [^] in gioia di [^] uccelli pasquali!	2 ^a	4 ^a		7 ^a	10 ^a

Tradução

Domingo de Páscoa

1	*Com inaudível sussurro de fada,		4 ^a		7 ^a	10 ^a
2	sinto roçar-me [^] os cabelos, passando	1 ^a	4 ^a		7 ^a	10 ^a
3	*à nuca, sombra [^] indecisa, [^] entre [^] a trama	2 ^a	4 ^a		7 ^a	10 ^a
4	das folhas e seus móveis interstícios,	2 ^a		6 ^a		10 ^a
5	*quando [^] um claro soprano [^] o [^] espaço [^] isola:	1 ^a	3 ^a	6 ^a	8 ^a	10 ^a
6	*doces e frescos repiques claustrais	1 ^a	3 ^a		7 ^a	10 ^a
7	*de sinos que [^] antecedem meu silêncio	2 ^a		6 ^a		10 ^a
8	*e [^] o domingo me reevoca, brancos		3		8 ^a	10 ^a
9	*contra [^] o [^] azul, no coração que [^] alegre		4 ^a		8 ^a	10 ^a
10	*revoa com os pássaros da Páscoa!	2 ^a		6 ^a		10 ^a

LII. Alba estiva (7º poema da seção *Esercizi* [Exercícios])

Italiano

Alba estiva

1	L' alba^è disfatta^e soffoca nel sole	1 ^a	4 ^a	6 ^a		10 ^a
2	L' uva matura. Ma nel fiume^i bimbi	1 ^a	4 ^a		8 ^a	10 ^a
3	bagnano ^i corpi brevi,^e non li tocca	1 ^a	4 ^a	6 ^a		10 ^a
4	L' afa, lucenti^e nudi .	1 ^a	4 ^a	6 ^a
5	Noi sul greto	8 ^a 10 ^a
6	punge l'ansia del giorno .	1 ^a	3 ^a	6 ^a	• • •	
7	Come la rosa ^all' alba ^è fresca^e viva,		4 ^a	6 ^a	8 ^a	10 ^a
8	ci^è dato per lo spazio di^un mattino		2 ^a	6 ^a		10 ^a
9	lieti ^e^ingenui^abitare sulla terra .	1 ^a	3 ^a	6 ^a		10 ^a

Tradução

Manhã de verão

1	*A^aurora se desfaz e^ao sol sufoca		2 ^a	6 ^a	8 ^a	10 ^a
2	a^uva madura.^As crianças no rio	1 ^a	4 ^a		7 ^a	10 ^a
3	banham os corpos breves, e^o calor	1 ^a	4 ^a	6 ^a		10 ^a
4	*não fere, nus e claros .		2 ^a	4 ^a	6 ^a
5	Nós , nas pedras ,	8 ^a 10 ^a
6	punge ^a^ansia^do dia .	1 ^a	3 ^a	6 ^a	• • •	
7	*Como^a rosa na^aurora^é fresca^e viva,		3 ^a	6 ^a	8 ^a	10 ^a
8	*no^espaço da manhã a nós é dado ,		2 ^a	6 ^a	8 ^a	10 ^a
9	* gaios e^ingênuos, habitar a terra .	1 ^a	4 ^a		8 ^a	10 ^a

LIII. Crisi meridiana

(8º poema da seção *Esercizi* [Exercícios])

Italiano

Crisi meridiana

1	La mestizia^una maschera d'ancella	3 ^a	6 ^a	10 ^a
2	disegna sul mio viso :^aria di giglio	2 ^a	6 ^a 7 ^a	10 ^a
3	che pensa mi^incorona; sento ^il vuoto	2 ^a	6 ^a 8 ^a	10 ^a
4	assumere^ai miei ^v occhi forma^umana.	2 ^a	6 ^a 8 ^a	10 ^a
5	Ah , facilmente lo schiaivo s'impiglia	1 ^a	4 ^a 7 ^a	10 ^a
6	nella catena che^infranse^a fatica!		4 ^a 7 ^a	10 ^a
7	Saggio ^è chi resta libero,^e non cede	1 ^a	4 ^a 6 ^a	10 ^a
8	neppure^al dio che^invoglia^alle carezze	2 ^a	4 ^a 6 ^a	10 ^a
9	quando trafitti da spade d'amore	1 ^a	4 ^a 7 ^a	10 ^a
10	gli^occhi^ottusi cavalcano nei sogni	3 ^a	6 ^a	10 ^a
11	sopra l'azzurro^amplissimo dei cieli!		4 ^a 6 ^a	10 ^a
12	Non sottomessa ma ribelle^al fascino		4 ^a 8 ^a	10 ^a
13	dispotico che^emana^il dio fanciullo,	2 ^a	6 ^a	10 ^a
14	dolcemente scherzando con la maschera	3 ^a	6 ^a	10 ^a
15	di mestizia stampata sul mio viso ,	3 ^a	6 ^a	10 ^a
16	mi^accomiato dal mondo ^e da me stessa	3 ^a	6 ^a	10 ^a
17	con un gesto somnesso di distacco .	3 ^a	6 ^a	10 ^a

Tradução

Crise meridiana

1	A tristeza^uma máscara de serva	3 ^a	6 ^a	10 ^a
2	desenha no meu rosto :^ares de lírio	2 ^a	6 ^a 7 ^a	10 ^a
3	que pensa coroar-me; sinto ^o vácuo	2 ^a	6 ^a 8 ^a	10 ^a
4	* assumir aos meus olhos forma ^humana.	3 ^a	6 ^a 8 ^a	10 ^a
5	Ah , facilmente, ^v o^escravo se^enreda	1 ^a	4 ^a 7 ^a	10 ^a
6	*na corrente que com custo ^ele rompe !	3 ^a	7 ^a	10 ^a
7	* Sábio ^é^aquele que^é livre, ^v e não cede	1 ^a	3 ^a 6 ^a	10 ^a
8	*nem mesmo ao deus que convida^às carícias,	2 ^a	4 ^a 7 ^a	10 ^a
9	quando , feridos por lanças de^amor,	1 ^a	4 ^a 7 ^a	10 ^a
10	* olhos obtusos cavalgam nos sonhos	1 ^a	4 ^a 7 ^a	10 ^a
11	*sobre^os amplísimos azuis do céu!		4 ^a 8 ^a	10 ^a
12	*Não refém mas rebelde^a tal fascínio	3 ^a	6 ^a	10 ^a
13	* despótico que flui do deus menino,	2 ^a	6 ^a 8 ^a	10 ^a
14	docemente brincando com a máscara	3 ^a	6 ^a	10 ^a
15	de tristeza^estampada no meu rostro ,	3 ^a	6 ^a	10 ^a
16	eu me^aparto do mondo ^e de mim mesma	3 ^a	6 ^a	10 ^a
17	com um gesto sereno de recusa.	3 ^a	6 ^a	10 ^a

LIV. [Matura, imersa nel fuoco, la vigna]
(9º poema da seção *Esercizi* [Exercícios])

Italiano

Variazione sul medesimo tema

1	Matura, ^immersa nel fuoco, la vigna	2 ^a	4 ^a	7 ^a	10 ^a
2	soffoca ^al sole, mentre sulla guancia	1 ^a	4 ^a	6 ^a	10 ^a
3	riposa l'ombra del monile d'oro	2 ^a	4 ^a	8 ^a	10 ^a
4	che pende ^all'orecchio di ^una fanciulla.	2 ^a	5 ^a		10 ^a
5	Ah, facilmente lo schiavo s'impiglia	1 ^a	4 ^a	7 ^a	10 ^a
6	nella catena che ^infranse ^a fatica!		4 ^a	7 ^a	10 ^a
7	Libera devo restare, ma ^un ^ansia	1 ^a	4 ^a	7 ^a	10 ^a
8	cupa mi ^assale; non voglio ^in quest'ora	1 ^a	4 ^a	7 ^a	10 ^a
9	meridiana guardare ^avanti ^o ^indietro,		3 ^a	6 ^a	8 ^a
10	solo lasciarmi cullare dagli ^occhi	1 ^a	4 ^a	7 ^a	10 ^a
11	come da ^un ^onda che corre ^alla riva.		4 ^a	7 ^a	10 ^a

Tradução

Varição sobre o mesmo tema

1	Madura, ^imersa no fogo, ^a videira	2 ^a	4 ^a	7 ^a	10 ^a
2	*sufoca ^ao sol, enquanto sobre ^a face	2 ^a	4 ^a	6 ^a	10 ^a
3	repousa ^a sombra do pingente de ^ouro	2 ^a	4 ^a	8 ^a	10 ^a
4	que pende da ^orelha de ^uma menina.	2 ^a	5 ^a		10 ^a
5	Ah, facilmente, ^o ^escravo se ^enreda	1 ^a	4 ^a	7 ^a	10 ^a
6	*na corrente que com custo ^ele rompe!		3 ^a	7 ^a	10 ^a
7	*Livre devo ficar, mas uma ^ansia	1 ^a	3 ^a	6 ^a	10 ^a
8	triste ^me ^assalta; não quero nesta ^hora	1 ^a	4 ^a	7 ^a	10 ^a
9	*meridiana ^olhar à frente ^ou ^atrás,		4 ^a	6 ^a	8 ^a
10	só me deixar embalar pelos olhos		4 ^a	7 ^a	10 ^a
11	como por onda que chega ^até ^a praia.		4 ^a	7 ^a	10 ^a

LV. Crepuscolo

(10º poema da seção *Esercizi* [Exercícios])

Italiano

Crepuscolo

1	La tristezza si [^] espande con grandi [^] ali	3 ^a	6 ^a	10 ^a
2	sul mare del crepuscolo, dolce [^] acqua	2 ^a	6 ^a	9 ^a 10 ^a
3	che sostiene [^] il mio corpo [^] abbandonato.	3 ^a	6 ^a	10 ^a
4	Bianche [^] isole di falsi paradisi	1 ^a 2 ^a	6 ^a	10 ^a
5	chiamano [^] a scaturire dai miei [^] occhi	1 ^a	6 ^a	10 ^a
6	lacrime [^] in onde [^] opache [^] e silenziose	1 ^a	4 ^a 6 ^a	10 ^a
7	che [^] ad una [^] ad una colano nel cavo		4 ^a 6 ^a	10 ^a
8	del mio rotondo cuore tormentato,		4 ^a 6 ^a	10 ^a
9	finché [^] un [^] ultima stilla lo seduce	3 ^a	6 ^a	10 ^a
10	a [^] una quieta [^] accoglienza della morte .	3 ^a	6 ^a	10 ^a

Tradução

Crepúsculo

1	A tristeza se [^] expande [^] a grandes asas	3 ^a	6 ^a	10 ^a
2	*sobre [^] o mar do crepúsculo, doce [^] água	3 ^a	6 ^a	9 ^a 10 ^a
3	que sustenta [^] o meu corpo [^] abandonado.	3 ^a	6 ^a	10 ^a
4	* Branças ilhas de falsos paraísos	1 ^a 3 ^a	6 ^a	10 ^a
5	* lágrimas dos meus olhos vão clamando	1 ^a	6 ^a	10 ^a
6	*em opacas e silenciosas ondas ,	3 ^a	8 ^a	10 ^a
7	que [^] escoam, uma [^] a [^] uma, para dentro	2 ^a	6 ^a	10 ^a
8	*do meu curvo coração [^] atormentado,	3 ^a	7 ^a	10 ^a
9	*até que [^] a [^] última gota [^] o seduz	4 ^a	7 ^a	10 ^a
10	*a [^] uma serena [^] aceitação da morte .	4 ^a	8 ^a	10 ^a

LVI. L' amorosa fenice
(11º poema da seção *Esercizi* [Exercícios])

Italiano

L' amorosa fenice

1	L' amorosa fenice, che^ai miei [∇] occhi	3 ^a	6 ^a	10 ^a
2	prestava^i suoi paesaggi, [∇] è lontana:	2 ^a	6 ^a	10 ^a
3	non ho per afferrarla mani ladre	2 ^a	6 ^a	8 ^a 10 ^a
4	se non quelle ^invisibili dei sogni .	3 ^a	6 ^a	10 ^a
5	Come^una fiamma ,^in cima^ai miei pensieri	4 ^a	6 ^a	10 ^a
6	che cregono ^in rossore ,^ alta ,^ oscillante	2 ^a	6 ^a 7 ^a	10 ^a
7	ti^ elevi ,^o perfida come^una luna	2 ^a 4 ^a		10 ^a
8	d' agosto , con lunghi ^occhi di malizia;	2 ^a	6 ^a	10 ^a
9	e con mani solcate dai miei baci	3 ^a	6 ^a	10 ^a
10	strazi ^una rosa ^e^in mezzo ^ai suoi disfatti	1 ^a 4 ^a	6 ^a	10 ^a
11	petali mi sorridi , mentre ^in fila	1 ^a	6 ^a	8 ^a 10 ^a
12	sul ramo del tuo braccio , sotto l' ombra	2 ^a	6 ^a	10 ^a
13	delle tue ciglia dormono ^i miei sogni	4 ^a	6 ^a	10 ^a
14	con una dolce ^inclinazione d' ali .	4 ^a		8 ^a 10 ^a

Tradução

A fênix amorosa

1	* A fênix amorosa, que^aos meus olhos	2 ^a	6 ^a	10 ^a
2	* doava^as suas paisagens, está longe :	2 ^a	6 ^a	9 ^a 10 ^a
3	* mas eu não tenho mãos para roubá-la	2 ^a	6 ^a	10 ^a
4	* que não [∇] as invisíveis dos meus sônhos .	2 ^a	6 ^a	10 ^a
5	* Como chama , sobre^os meus pensamentos	3 ^a		10 ^a
6	* que se^avermelham, alta , [∇] oscilante ,	4 ^a	6 ^a	10 ^a
7	* pérfida , tu te^elevas, como lua	1 ^a	6 ^a	10 ^a
8	de^ agosto , com malícia nos teus olhos ;	2 ^a	6 ^a	10 ^a
9	* e, com a mão marcada por um beijo ,	4 ^a	6 ^a	10 ^a
10	* uma rosa destróis e^em meio ^às pétalas	3 ^a	6 ^a	8 ^a 10 ^a
11	* desfeitas me sorris , enquanto ^em fila	2 ^a	6 ^a	8 ^a 10 ^a
12	no ramo do teu braço , sob a sombra	2 ^a	6 ^a	10 ^a
13	* dos teus cílios , cochilam os meus sônhos	3 ^a	6 ^a	10 ^a
14	com uma doce ^inclinção das asas .	4 ^a		8 ^a 10 ^a

LVII. Epitalamio

(12º poema da seção *Esercizi* [Exercícios])

Italiano

Epitalamio

1	Donna lucente che non getti [∇] ombra	1ª	4ª	8ª	10ª	
2	sopra la sabbia , come pesce [∇] arreso		4ª	8ª	10ª	
3	nella rete dei sogni , [∇] un bacio brilla		3ª	6ª	8ª	10ª
4	sopra [∇] il mio labbro ; mormora [∇] in segreto ,		4ª	6ª		10ª
5	calma fontana, [∇] il mio cuore [∇] all'orecchio	1ª	4ª	7ª	10ª	
6	del tu che sta [∇] in ascolto , [∇] e vi zampilla	2ª		6ª	10ª	
7	come nel cielo [∇] azzurro [∇] un getto bianco .		4ª	6ª	8ª	10ª
8	Sei vestita di lino [∇] e d'innocenza		3ª	6ª	10ª	
9	come [∇] un' agnella [∇] offerta al tosatore ;		4ª	6ª	10ª	
10	ma sul tuo seno pallido , [∇] ape casta		4ª	6ª	10ª	
11	su giglio [∇] in fiore , cerco [∇] il luogo sacro		4ª	6ª	10ª	
12	dove posò l' Apostolo [∇] il suo capo ,		4ª	6ª	10ª	
13	non il bacio che [∇] infiama [∇] adami [∇] ebberi,		3ª	6ª	8ª	10ª
14	non diluvio , ma pioggia di silenzio		3ª	6ª	10ª	
15	e di grazia [∇] in cui bevo l' Absoluto .		3ª	6ª	10ª	

Tradução

Epitalâmio

1	Dama luzente, que não lanças sombra	1ª	4ª	8ª	10ª	
2	sobre [∇] a areia , como peixe preso		4ª	8ª	10ª	
3	numa rede de sonhos , brilha [∇] um beijo		3ª	6ª	10ª	
4	*sobre [∇] o meu lábio ; murmura [∇] em segredo ,		4ª	7ª	10ª	
5	* calma fonte , [∇] o meu coração [∇] no ouvido	1ª	3ª	8ª	10ª	
6	do teu , que [∇] está na escuta , [∇] e nele [∇] esparge,	2ª		6ª	10ª	
7	como no céu [∇] azul, um jorro branco .		4ª	6ª	8ª	10ª
8	* Vestida [∇] estás de linho [∇] e de inocência		4ª	6ª	10ª	
9	como [∇] uma ovelha dada [∇] ao tosador ;		4ª	6ª	10ª	
10	mas no teu seio branco , abelha casta		4ª	6ª	10ª	
11	na flor-de- lis , eu busco [∇] o sacro nicho		4ª	6ª	10ª	
12	onde pousou [∇] o Apóstolo [∇] a cabeça ,		4ª	6ª	10ª	
13	* não [∇] o beijo que [∇] inflama [∇] um ébrio [∇] adão,		3ª	6ª	8ª	10ª
14	não dilúvio , mas chuva de silêncio		3ª	6ª	10ª	
15	e de graca [∇] onde bebo [∇] o Absoluto .		3ª	6ª	10ª	

LVIII. Erotica

(1º poema da seção *Saffiche* [Sáficas])

Italiano

Erotica

1	L'orgia consumo sola; ^il cuore^è sordo,	1 ^a	4 ^a	6 ^a	8 ^a	10 ^a
2	sussulta^il labbro livido, vacilla		2 ^a	6 ^a		10 ^a
3	vuota la mente ^e vola^in schegge ^il mondo!	1 ^a	4 ^a	6 ^a	8 ^a	10 ^a
4	Guardo ^il crolo impietrira. Nel suo giro	1 ^a	3 ^a	6 ^a		10 ^a
5	chiusa ^è perfetta l'ora...	1 ^a	4 ^a	6 ^a	• • •	

Tradução

Erótica

1	* Só, gozo ^a^orgia;^o coração [∇] é surdo,	1 ^a	2 ^a	4 ^a		8 ^a	10 ^a
2	o lábio treme lívido, vacila		2 ^a	4 ^a	6 ^a		10 ^a
3	*vazia^a mente ,^e^o mondo se^estilhaça!		2 ^a	4 ^a	6 ^a		10 ^a
4	* Imóvel , a ruína^eu [∇] olho.^A [∇] hora,		2 ^a		6 ^a	8 ^a	10 ^a
5	*encerrada na sua roda ,^é perfeita...		3 ^a			7 ^a	10 ^a

LIX. L'attesa
(2º poema da seção *Saffiche* [Sáficas])

Italiano

L'attesa

1	È quasi l'ora, e io esco all'aperto.			4ª	6ª	7ª	10ª
2	Dolce notte! Perché dunque mi struggo?	1ª	3ª		6ª	7ª	10ª
3	E come il cielo è purissimo e calmo!			4ª		7ª	10ª
4	Conduci al convegno quella ch'io amo		2ª		5ª	7ª	10ª
5	e non trapassi in consumata l'ora			4ª		8ª	10ª
6	o notte.		2ª
7	In solitudine confusa,			6ª	10ª
8	dimentico tra me ch'ella è partita			2ª		6ª	10ª
9	e al luogo del convegno aspetto sola.			2ª		6ª	10ª

Tradução

A espera

1	*A hora se aproxima, e eu saio ao fresco.		2ª		6ª	8ª	10ª
2	*Doce noite! por que então me atormento?	1ª	3ª			7ª	10ª
3	E como o céu é puríssimo e calmo!			4ª		7ª	10ª
4	Conduz ao encontro aquela que eu amo,		2ª		5ª	7ª	10ª
5	*e a nossa hora não passe inconsumpta,			4ª		7ª	10ª
6	ó noite.		2ª
7	*Numa solidão confusa,		8ª	10ª
9	*eu me esqueço que ela já foi embora			3ª		8ª	10ª
10	*e no lugar do encontro, só, eu espero.			4ª	6ª	8ª	10ª

LX. Sogno vince realtà (3º poema da seção *Saffiche* [Sáficas])

Italiano

Sogno vince realtà

1	Piú non sorga ^il domani :^eterna^e chiara	3 ^a	6 ^a	8 ^a	10 ^a
2	sia questa notte ;^in me dilaga ^il sole .	4 ^a	8 ^a	10 ^a	
3	È sogno ^o realtà l' ombra che^illumina	2 ^a	6 ^a	7 ^a	10 ^a
4	la stanza vuota ? Lenta batte l' ora	4 ^a	6 ^a	10 ^a	
5	sull' estasi notturna .^ Aspetto ^in sonne	2 ^a	6 ^a	8 ^a	10 ^a
6	che^il giorno la sua^immagine mi porti	2 ^a	6 ^a	10 ^a	
7	mentre dalle mie braccia fugge tímida	1 ^a	6 ^a	8 ^a	10 ^a
8	quasi del primo ^al bore ,^assecondando	1 ^a	4 ^a	6 ^a	10 ^a
9	il sogno di chi muore ^ebbro di luce .	2 ^a	6 ^a	7 ^a	10 ^a

Tradução

O sonho vence a realidade

1	Que^o^ amanhã não mais nasça :^eterna^e clara	3 ^a	6 ^a	8 ^a	10 ^a
2	* seja ^esta noite ;^o sol transborda ^em mim .	1 ^a	4 ^a	6 ^a	8 ^a
3	*É real ou sonho ^a sombra que^illumina	2 ^a	4 ^a	6 ^a	10 ^a
4	o vão do quarto ? Lenta , bate^a^ hora	4 ^a	6 ^a	10 ^a	
5	ao^ êxtase noturno .^ Insono ,^ espero	2 ^a	6 ^a	8 ^a	10 ^a
6	o dia me trazer a sua^imagem,	2 ^a	6 ^a	10 ^a	
7	* enquanto dos meus braços foge tímida	2 ^a	6 ^a	8 ^a	10 ^a
8	quase de manhãzinha , secundando	1 ^a	6 ^a	10 ^a	
9	o sonho de quem morre ^ébrio de luz .	2 ^a	6 ^a	7 ^a	10 ^a

LXI. [Viva in me geme la tua carne, palpita]
(4° poema da seção *Saffiche* [Sáficas])

Italiano

1	Viva [^] in megeme la tua carne, palpita	1 ^a	3 ^a	4 ^a		8 ^a	10 ^a
2	gonfia [^] ogni vena. [^] Il tuo fiato respiro	1 ^a		4 ^a		7 ^a	10 ^a
3	come l'ombra [^] il silenzio. [^] Azzurro cielo		3 ^a		6 ^a	8 ^a	10 ^a
4	è nelle tue carezze, [^] o donna; [^] e mani				6 ^a	8 ^a	10 ^a
5	che [^] il sudore non sanno [^] e [^] i vili [^] abbracci		3 ^a		6 ^a	8 ^a	10 ^a
6	porto [^] al giardino chiuso del mio cuore.	1 ^a		4 ^a	6 ^a		10 ^a
7	Vorrei perdermi [^] in te, con braccia [^] ardenti		2 ^a	3 ^a	6 ^a	8 ^a	10 ^a
8	stringerti [^] esangue, fiore che tra [^] i fiori	1 ^a		4 ^a	6 ^a		10 ^a
9	recisi dei suoi petali si spoglia.		2 ^a		6 ^a		10 ^a
10	Perché, perché [^] ora non fugge? Strazio		2 ^a	4 ^a	5 ^a	8 ^a	10 ^a
11	non voglio fare del tuo corpo, [^] o donna;		2 ^a	4 ^a		8 ^a	10 ^a
12	ma forse piace [^] al tuo candore [^] il sangue.		2 ^a	4 ^a		8 ^a	10 ^a

Tradução

1	*Viva [^] em mim, a tua carne geme; pulsa,	1 ^a	3 ^a		6 ^a	8 ^a	10 ^a
2	*grossa, cada veia. [^] Aspiro [^] o teu [^] hálito	1 ^a		5 ^a	7 ^a		10 ^a
3	como [^] a sombra [^] o silêncio. [^] O [^] azul do céu		3 ^a		6 ^a	8 ^a	10 ^a
4	*está, mulher, nas tuas carícias; mãos		2 ^a	4 ^a		8 ^a	10 ^a
5	sem sinais de suor e vis abraços			3 ^a	6 ^a	8 ^a	10 ^a
6	levo [^] ao jardim fechado do meu peito.	1 ^a		4 ^a	6 ^a		10 ^a
7	*Quero perder-me [^] em tí, com braços cálidos	1 ^a		4 ^a	6 ^a	8 ^a	10 ^a
8	*apertar-te [^] exangue, flor que [^] entre flores			3 ^a	5 ^a	7 ^a	10 ^a
9	de pétalas cortadas se desnuda.		2 ^a		6 ^a		10 ^a
10	*Por que não fuge [^] a [^] hora? [^] Eu não quero,		2 ^a	4 ^a	6 ^a		10 ^a
11	*mulher, fazer suplício do teu corpo;		2 ^a		6 ^a		10 ^a
12	*talvez agrade [^] à tua candura [^] o sangue.			4 ^a		8 ^a	10 ^a

LXII. Giardino

(1º poema da seção *Dediche* [Dedicatórias])

Italiano

Giardino

1	Giardino modulato dal mio flauto –	2 ^a	6 ^a	10 ^a
2	melodia che si spazia tra' il suo labbro	3 ^a	6 ^a	10 ^a
3	e le sue dita – mentre l'aria è piena	4 ^a	6 ^a	10 ^a
4	di migrazioni e ritorni , i tuoi [∇] occhi	4 ^a	7 ^a	10 ^a
5	mi fioriscono turchini e profondi	3 ^a	7 ^a	10 ^a
6	da una riva lontana , ahi, si è ricchioso	3 ^a	6 ^a	10 ^a
7	dietro a me lacerandomi il cancello	3 ^a	6 ^a	10 ^a
8	come se in mezzo ai cardini frangesse	4 ^a	6 ^a	10 ^a
9	ghiaccio rappreso . E chi mi accende in fuga	1 ^a	4 ^a	8 ^a
10	sul viale le luciole o il suo riso	3 ^a	6 ^a	10 ^a
11	discreto nel riverbero del vespro ?	2 ^a	6 ^a	10 ^a
12	Sotto la gronda il grido della prima	4 ^a	6 ^a	10 ^a
14	rondine è certo , e il giglio col giacinto	1 ^a	4 ^a	6 ^a
15	mi riconduce , non la tua presenza ,	4 ^a	6 ^a	10 ^a
16	fiore arreso alle reti dei miei sogni .	3 ^a	6 ^a	10 ^a

Tradução

Jardim

1	*Minha flauta ao jardim dá uma harmonia –	3 ^a	6 ^a	7 ^a	10 ^a
2	melodia que [∇] erra entre seus lábios	3 ^a	6 ^a		10 ^a
3	*e seus dedos – enquanto o ar é pleno	3 ^a	6 ^a	8 ^a	10 ^a
4	de migrações e retornos , teus olhos	4 ^a	7 ^a		10 ^a
5	*me reflorescem azuis e profundos	4 ^a	7 ^a		10 ^a
6	desde a margem distante ; [∇] ai, fechou-se	3 ^a	6 ^a		10 ^a
7	atrás de mim , quebrando-me , o portão ,	3 ^a	6 ^a		10 ^a
8	*como se estilhaçasse entre seus gonzos		6 ^a		10 ^a
9	* neve gelada . E quem me acende em fuga	1 ^a	4 ^a	6 ^a	8 ^a
10	*na rua os vaga-lumes ou seu riso	2 ^a	6 ^a		10 ^a
11	discreto no crepúsculo brilhante ?	2 ^a	6 ^a		10 ^a
12	Sob o beiral , o grito da andorinha	4 ^a	6 ^a		10 ^a
14	* que chega é certo , e o lírio me conduz	2 ^a	4 ^a	6 ^a	10 ^a
15	com o jacinto , não tua presença ,	4 ^a	6 ^a		10 ^a
16	uma flor presa às redes de meus sonhos .	3 ^a	6 ^a		10 ^a

LXIII. Studio per una romanza
(2° poema da seção *Dediche* [Dedicatórias])

Italiano

Studio per una romanza

1	L'ombra degli [^] olmi [^] immobile pendeva	1 ^a	4 ^a	6 ^a		10 ^a
2	sopra di me, ma non cadeva un'altra		4 ^a		8 ^a	10 ^a
3	ombra su me, con l'ombra della sera?	1 ^a	4 ^a	6 ^a		10 ^a
4	La sua fronte, piú rigida di [^] un'erma,		3 ^a	6 ^a		10 ^a
5	stava di contro [^] a [^] un ramo [^] orizzontale:	1 ^a	4 ^a	6 ^a		10 ^a
6	silenzio [^] intorno [^] all'ansietà d'amore.	2 ^a	4 ^a		8 ^a	10 ^a
7	Fuga di perle rimbalzanti, [^] un riso	1 ^a	4 ^a		8 ^a	10 ^a
8	non suscitò la mia sulla sua bocca?		4 ^a	6 ^a		10 ^a
9	E piagato di lacrime [^] il mio labbro		3 ^a	6 ^a		10 ^a
10	non era, quando [^] in groppa con la morte	2 ^a		6 ^a		10 ^a
11	l'anima tra le palpebre socchiuse	1 ^a		6 ^a		10 ^a
12	cavalcava, [^] e la schiuma del suo freno		3 ^a	6 ^a		10 ^a
13	non mescolava [^] al tossico dei baci?		4 ^a	6 ^a		10 ^a
14	Casta luna, che complice tra [^] i rami	1 ^a	3 ^a	6 ^a		10 ^a
15	mostrandoti, mi [^] illumini la guancia	2 ^a		6 ^a		10 ^a
16	di [^] una femmina calda che [^] i villani		3 ^a	6 ^a		10 ^a
17	dietro le siepi sforzano sull'erba:		4 ^a	6 ^a		10 ^a
18	la breve [^] eclissi, [^] il rogo [^] alimentato	2 ^a	4 ^a	6 ^a		10 ^a
19	dai profumi di [^] un labbro d'amaranto		3 ^a	6 ^a		10 ^a
20	non invidia, se [^] all'onda [^] immateriale		3 ^a	6 ^a		10 ^a
21	della tua grazia mescolo [^] il mio sangue.		4 ^a	6 ^a		10 ^a

Tradução

Estudo para uma romança

1	*A sombra dos ulmeiros pendia imóvel	2 ^a		6 ^a	9 ^a	10 ^a
2	*sobre mim , mas ainda não havia		3 ^a	6 ^a		10 ^a
3	* outra , ao lado da sombra da noite ?	1 ^a	4 ^a		7 ^a	10 ^a
4	A sua fronte , mais rígida que uma herma ,		3 ^a	6 ^a		10 ^a
5	* estava em frente a um ramo horizontal :	2 ^a	4 ^a	6 ^a		10 ^a
6	* silêncio em torno da ânsia de amor .	2 ^a	4 ^a		7 ^a	10 ^a
7	* Saltando pérolas em fuga , um riso	2 ^a	4 ^a		8 ^a	10 ^a
8	* não suscitou na tua minha boca ?		4 ^a	6 ^a		10 ^a
9	E ferido de lágrimas não era		3 ^a	6 ^a		10 ^a
10	*o meu lábio entre as pálpebras cerradas		3 ^a	6 ^a		10 ^a
11	*a alma , sobre a garupa da morte ,	2 ^a			7 ^a	10 ^a
12	cavalgava, e a espuma do seu freio		3 ^a	6 ^a		10 ^a
13	não se fundia ao tóxico dos beijos ?		4 ^a	6 ^a		10 ^a
14	Casta lua , que cúmplice entre os ramos	1 ^a	3 ^a	6 ^a		10 ^a
15	*tu te mostras , o rosto tu iluminas		3 ^a	6 ^a		10 ^a
16	de uma ardente mulher que os aldeões		3 ^a	6 ^a		10 ^a
17	atrás das sebes forçam sobre a relva :		4 ^a	6 ^a		10 ^a
18	o breve eclipse , o fogo alimentado	2 ^a	4 ^a	6 ^a		10 ^a
19	por perfumes de um lábio de amaranto		3 ^a	6 ^a		10 ^a
20	não invejo , se à onda imaterial		3 ^a	6 ^a		10 ^a
21	*da tua graça , misturo do meu sangue .		3 ^a	6 ^a		10 ^a

LXIV. Figura

(3° poema da seção *Dediche* [Dedicatórias])

Italiano

Figura

1	Caldo , roseo crepuscolo di giugno	1 ^a	3 ^a	6 ^a	10 ^a
2	navigato da un'onda di profumi,		3 ^a	6 ^a	10 ^a
3	spasimo ai solitari, in questa sera	1 ^a		6 ^a	10 ^a
4	tranquilla che disarma la mia lingua		2 ^a	6 ^a	10 ^a
5	mi assolve dai pensieri, a lei consacro		2 ^a	6 ^a	10 ^a
6	la loro gerarchia, l'aureola ombrosa		2 ^a	6 ^a	8 ^a 10 ^a
7	della mia fronte avviluppata ai lacci			4 ^a	8 ^a 10 ^a
8	dei suoi capelli di miele e di fiamma.			4 ^a	7 ^a 10 ^a
9	L'aria mi filtra il fruscio della seta	1 ^a		4 ^a	7 ^a 10 ^a
10	di lei che simile a farfalla varca		2 ^a	4 ^a	8 ^a 10 ^a
11	la soglia, e con un lieve movimento		2 ^a	6 ^a	8 ^a 10 ^a
12	del collo e di una mano, ala indecisa		2 ^a	6 ^a	7 ^a 10 ^a
13	sul ramo del suo braccio, si allontana.		2 ^a	6 ^a	10 ^a
14	O mia palma orgogliosa, il fluido raggio		3 ^a	6 ^a	8 ^a 10 ^a
15	della tua grazia mi evoca cicala			4 ^a	6 ^a 10 ^a
16	serafica, e cantando fa un tessuto		2 ^a	6 ^a	10 ^a
17	di rammarico il cielo, mentre io esco		3 ^a	6 ^a	8 ^a 10 ^a
18	dalla campagna e da me stessa, e intreccio			4 ^a	8 ^a 10 ^a
19	nei silenzi interposti tra le foglie		3 ^a	6 ^a	10 ^a
20	e tra i rami contratti come braccia		3 ^a	6 ^a	10 ^a
21	gli anelli che intrecciavo alle tue lunghe		2 ^a	6 ^a	10 ^a
22	purpuree dita con le mie più bianche		2 ^a	4 ^a	10 ^a
23	mani irrigate da ruscelli azzurri.	1 ^a		4 ^a	8 ^a 10 ^a

Tradução

Figura

1	Quente, róseo crepúsculo de junho	1 ^a	3 ^a	6 ^a	10 ^a
2	que [^] uma [^] onda de perfumes vai singrando ,		3 ^a	6 ^a	10 ^a
3	* espasmo [^] aos solitários, nesta noite		2 ^a	6 ^a	10 ^a
4	tranquila , que desarma [^] a minha língua ,		2 ^a	6 ^a	10 ^a
5	*e [^] absolve [^] os pensamentos, sagro [^] a ela,		2 ^a	6 ^a	8 ^a 10 ^a
6	destes , a [^] hierarquia , [^] o [^] halo [^] obscuro	1 ^a		6 ^a	8 ^a 10 ^a
7	de minha fronte [^] emaranhada [^] aos fios		4 ^a		8 ^a 10 ^a
8	dos seus cabelos de mel e de fogo .		4 ^a	7 ^a	10 ^a
9	O [^] ar vai filtrando [^] os sussurros da seda ,	1 ^a	4 ^a	7 ^a	10 ^a
10	* dela que , como borboleta, passa	1 ^a	3 ^a		8 ^a 10 ^a
11	a porta , [^] e com um leve movimento		2 ^a	6 ^a	8 ^a 10 ^a
12	de mão e de pescoço, [^] asa [^] indecisa		2 ^a	6 ^a	7 ^a 10 ^a
13	no ramo do seu braço , vai saindo.		2 ^a	6 ^a	10 ^a
14	Minha palma [^] orgulhosa, [^] o fluido raio		3 ^a	6 ^a	8 ^a 10 ^a
15	*da tua graça me [^] evoca [^] uma cigarra		3 ^a	6 ^a	10 ^a
16	seráfica , [^] e cantando faz tecido		2 ^a	6 ^a	10 ^a
17	de lamentos do céu , [^] enquanto [^] eu parto		3 ^a	6 ^a	8 ^a 10 ^a
18	*do campo [^] e de mim mesma , [^] e [^] entrelaço,		2 ^a	6 ^a	10 ^a
19	no silêncio que [^] às folhas se [^] entremeia		3 ^a	6 ^a	10 ^a
20	*e [^] aos ramos contraídos como braços ,		2 ^a	6 ^a	10 ^a
21	*os anéis que [^] aos teus longos dedos púrpura		3 ^a	6 ^a	10 ^a
22	*entrelaçava com minhas mais brancas		4 ^a	7 ^a	10 ^a
23	mãos irrigadas por azuis riachos.	1 ^a	4 ^a		8 ^a 10 ^a

LXV. Scherzo

(4º poema da seção *Dediche* [Dedicatórias])

Italiano

Scherzo

1	Sabbie, come [^] in un mucchio d'oro fuso	1 ^a		6 ^a		10 ^a
2	ho divulgato [^] in voi, scandagli umani,		4 ^a	6 ^a	8 ^a	10 ^a
3	le dita liquide, [^] e su voi, dune-onde,	2 ^a	4 ^a		8 ^a	9 ^a 10 ^a
4	castelli [^] ho [^] edificato, [^] aste d'argento	2 ^a		6 ^a	7 ^a	10 ^a
5	vi [^] ho [^] issato [^] e stracci dipinti dai cieli;	2 ^a	4 ^a		7 ^a	10 ^a
6	sabbie [^] amare, profondità feconde	1 ^a	3 ^a		8 ^a	10 ^a
7	di [^] eliotropie [^] e carboni, [^] ori spenti,		3 ^a	6 ^a	8 ^a	10 ^a
8	la vostra residenza, [^] oncia per oncia,	2 ^a		6 ^a	7 ^a	10 ^a
9	con mani ladre [^] ho palpato; [^] ho tentato	2 ^a	4 ^a		7 ^a	10 ^a
10	tra gli [^] occhi di smeraldo dei carbonchi	2 ^a		6 ^a		10 ^a
11	le vostre [^] umide palpebre, [^] o conchiglie,	2 ^a	3 ^a	6 ^a		10 ^a
12	mentre confuse con gli [^] astri, [^] impudiche,	1 ^a	4 ^a	7 ^a		10 ^a
13	femminee, di [^] un metallo piú terrestre,	2 ^a		6 ^a		10 ^a
14	sognavate sbocciare ciglia [^] o perle.		3 ^a	6 ^a	8 ^a	10 ^a

Tradução

Scherzo

1	*Areia, como [^] um ouro que se funde,	2 ^a		6 ^a		10 ^a
2	eu propaguei [^] em ti, humanas sondas,		4 ^a	6 ^a	8 ^a	10 ^a
3	os dedos líquidos, e [^] em ti, duna-onda,	2 ^a	4 ^a		8 ^a	9 ^a 10 ^a
4	*castelos construí, hasteemastros	2 ^a		6 ^a		9 ^a 10 ^a
5	*de prata [^] e trapos tintos pelos céus;	2 ^a	4 ^a	6 ^a		10 ^a
6	*amarga [^] areia, profunda [^] e fecunda	2 ^a	4 ^a	7 ^a		10 ^a
7	*de [^] heliotropia [^] e carvão, [^] ouro [^] extinto,		4 ^a	7 ^a	8 ^a	10 ^a
8	a tua residência, [^] onça por onça,	2 ^a		6 ^a	7 ^a	10 ^a
9	com ladras mãos apalpei; eu provei,	2 ^a	4 ^a		7 ^a	10 ^a
10	entre [^] olhos esmeralda de carbúnculos,	2 ^a		6 ^a		10 ^a
11	as tuas [^] úmidas palpebras, ó concha,		3 ^a	6 ^a		10 ^a
12	*quando, [^] aos astros confundida, [^] impudica,	1 ^a	3 ^a	7 ^a		10 ^a
13	*feminina, de [^] um metal mais terrestre,		3 ^a	7 ^a		10 ^a
14	*sonhavas desprendercílios ou pérolas.	2 ^a		6 ^a	7 ^a	10 ^a

LXVI. Al mare (frammento)
(5º poema da seção *Dediche* [Dedicatórias])

Italiano

Al mare (frammento)

a Baudelaire

1	Sento^il contagio del tuo genio^amaro	1 ^a	4 ^a		8 ^a	10 ^a
2	chiamarmi come^un folle^albatro,^al largo	2 ^a		6 ^a	7 ^a	10 ^a
3	degli^estuari; ciò che fu di bragia		4 ^a		8 ^a	10 ^a
4	si fa, tra le mie mani congedate,	2 ^a		6 ^a		10 ^a
5	cenere grigia.^lo salpo!^umile,^ansiosa	1 ^a	4 ^a	6 ^a	7 ^a	10 ^a
6	di^esiliarmi con te, mare^immortale,		3 ^a	6 ^a	7 ^a	10 ^a
7	che giochi^a fingerti fluide^andature.	2 ^a	4 ^a		7 ^a	10 ^a
8	Marmo pario! con sandalo^esitante	1 ^a	3 ^a	6 ^a		10 ^a
9	su te scivola,^ancella del silenzio		3 ^a	6 ^a		10 ^a
10	la mia vela, tra gocce^azzurre^e verdi,		3 ^a	6 ^a	8 ^a	10 ^a
11	nuda, senza consegne^– è sua rivale	1 ^a		6 ^a		10 ^a
12	la luna^e l'onda –^un folle^itinerario	2 ^a	4 ^a	6 ^a		10 ^a
13	descrive^ai lunghi soffi di maestrale.	2 ^a		6 ^a		10 ^a

Tradução

Ao mar (fragmento)

a Baudelaire

1	Ouço^o contágio do teu gênio^amaro	1 ^a	4 ^a		8 ^a	10 ^a
2	chamar-me como^um louco albatroz, pelos	2 ^a		6 ^a	9 ^a	10 ^a
3	*estuários; o que passou, de brasa,		3 ^a		8 ^a	10 ^a
4	*se fez cinza, nas minhas mãos imóveis.		3 ^a	6 ^a	8 ^a	10 ^a
5	*Eu zarpo!^humilde,^ansiosa de^exilar-me	2 ^a	4 ^a	6 ^a		10 ^a
6	*contigo, mar imortal, tu que brincas	2 ^a	4 ^a		7 ^a	10 ^a
7	*de ti fingires fluidas andaduras.		4 ^a	6 ^a		10 ^a
8	*Mármore de Paros! com pé^hesitante,	1 ^a		5 ^a	8 ^a	10 ^a
9	*sobre ti^escorre^a minha vela, serva		3 ^a	4 ^a	8 ^a	10 ^a
10	do silêncio, na ^água verde-azul,		3 ^a	6 ^a	8 ^a	10 ^a
11	*nua, sem carga –^a lua^e^a^onda	1 ^a	4 ^a		7 ^a	10 ^a
12	é sua rival – e^um louco^itinerário		4 ^a	6 ^a		10 ^a
13	descreve^aos longos sopros do mistral.	2 ^a		6 ^a		10 ^a

LXVII. A una fronte
(6° poema da seção *Dediche* [Dedicatórias])

Italiano

A una fronte

a Lautréamont

1	Fronte di raso, cur va sulle sfin gi	1 ^a	4 ^a	6 ^a		10 ^a
2	che disorient ano con occhi ^ obliqu i		4 ^a		8 ^a	10 ^a
3	piega per piega del tuo genio ^ amaro :	1 ^a	4 ^a		8 ^a	10 ^a
4	nell'ora^in cui temibili ^i fanali		4 ^a	6 ^a		10 ^a
5	si^ accendon o per via , respingi ^il sonno	2 ^a		6 ^a	8 ^a	10 ^a
6	che^ ipocrita si^ accosta ^alla tua nuca ;	2 ^a		6 ^a		10 ^a
7	e spalanca nel pallido dominio		3 ^a	6 ^a		10 ^a
8	di^una lampada , fredda ^ alba ^ abortita ,		3 ^a	6 ^a	7 ^a	10 ^a
9	la bianca catacomba dei tuoi ^v occhi .	2 ^a		6 ^a		10 ^a
10	Chiusa ^ esalando ^ odore di cipresso	1 ^a	4 ^a	6 ^a		10 ^a
11	respingi ^i sogni con lentezza dolce	2 ^a	4 ^a		8 ^a	10 ^a
12	come per voglia di^ adagiarsi ^a riva		4 ^a		8 ^a	10 ^a
13	si respinge da^un^ isola ^una barca		3 ^a	6 ^a		10 ^a
14	senza rimpianti , quando^il petto ^è calmo .		4 ^a		8 ^a	10 ^a

Tradução

Para uma fronte

a Lautréamont

1	* Fronte de cetim , curva sobre^ esfinges	1 ^a		5 ^a	6 ^a		10 ^a
2	que desorient am, com olhar oblíquo ,			4 ^a		8 ^a	10 ^a
3	prega por prega do teu gênio ^ amaro :	1 ^a		4 ^a		8 ^a	10 ^a
4	*na ^v hora ^em que temíveis luminárias	2 ^a			6 ^a		10 ^a
5	acendem -se na rua ,^o sono ^ afastas ,	2 ^a			6 ^a	8 ^a	10 ^a
6	que,^ hipócrita , se^ encosta na tua nuca	2 ^a			6 ^a		10 ^a
7	e^ escancara , no pálido domínio		3 ^a		6 ^a		10 ^a
8	*da luz , qual fria manhã malograda ,	2 ^a	4 ^a			7 ^a	10 ^a
9	a branca catacumba dos teus olhos .	2 ^a			6 ^a		10 ^a
10	*Tens odor de ciprestes e, fechada ,		3 ^a		6 ^a		10 ^a
11	*vais afastando ^os sonhos , doce ^e lenta ,		4 ^a		6 ^a	8 ^a	10 ^a
12	*como^um barco , por desejar ficar		3 ^a			8 ^a	10 ^a
13	* na ^v água , ^v a sua ^v ilha vai deixando ,	2 ^a			6 ^a		10 ^a
14	*sem remorso ^e com calmo coração .		3 ^a		6 ^a		10 ^a

**LXVIII. [Fronte che giochi a fingerti immortale]
(7º poema da seção *Dediche* [Dedicatórias])**

Italiano

Variatione sul medesimo tema

1	Fronte che giochi a fingerti immortale	1 ^a	4 ^a	6 ^a	10 ^a
2	e chiusa trami la tua forma augusta,	2 ^a	4 ^a	8 ^a	10 ^a
3	ti scava un tarlo il sotterraneo solco	2 ^a	4 ^a	8 ^a	10 ^a
4	d'ombra che s'indovina sotto il raso ,	1 ^a		6 ^a	10 ^a
5	o forse un boia divino ti scaglia	2 ^a	4 ^a	7 ^a	10 ^a
6	stigmati anonime con la sua fionda ?	2 ^a	4 ^a		10 ^a
7	Vigile sentinella, messaggio all'erta	1 ^a		6 ^a	8 ^a 10 ^a
8	dal monito che un breve arco di giorni		3 ^a	6 ^a	7 ^a 10 ^a
9	ti assegna il tempo , mosca irrequieta,	2 ^a	4 ^a	6 ^a	10 ^a
10	non bandirmi a covare in grigie sabbie		3 ^a	6 ^a	10 ^a
11	la tua maternità nera dorata;			6 ^a	7 ^a 10 ^a
12	respingi la muta ebbra e mormorante	2 ^a		5 ^a 6 ^a	10 ^a
13	del mare , e rendigli ormai la clessidra ,	2 ^a	4 ^a	7 ^a	10 ^a
14	vuota di sabbia , di un tempo d'esilio!	1 ^a	4 ^a	7 ^a	10 ^a

Tradução

Varição sobre o mesmo tema

1	* Fronte que brincas de ser mortal	1 ^a	4 ^a	7 ^a	10 ^a
2	*e, fechada , a tua forma augusta tramas ,		3 ^a	6 ^a	8 ^a 10 ^a
3	* cava-te a traça subterrâneo sulco	1 ^a	4 ^a	8 ^a	10 ^a
4	*de sombra se insinuando no cetim ,	2 ^a		6 ^a	10 ^a
5	*ou ^v um algoz divino te arremessa		4 ^a	6 ^a	10 ^a
6	* anônimos estigmas com a funda ?	2 ^a		6 ^a	10 ^a
7	* Atento sentinela, postado alerta	2 ^a		6 ^a	8 ^a 10 ^a
8	pelo aviso que um breve arco de dias		3 ^a	6 ^a	7 ^a 10 ^a
9	*o tempo te designa , mosca inquieta,	2 ^a		6 ^a	8 ^a 10 ^a
10	não me faças chocar na areia cinza		3 ^a	6 ^a	10 ^a
11	*a tua maternidade negra ou de ouro;			6 ^a	8 ^a 10 ^a
12	recusa a mudança ebbria e murmurante	2 ^a		5 ^a 6 ^a	10 ^a
13	do mar , e já lhe devolve a clepsidra ,	2 ^a	4 ^a	7 ^a	10 ^a
14	toda vazia, de um tempo de exílio!	1 ^a	4 ^a	7 ^a	10 ^a

LXIX. L'ossessione

(1° poema da seção *Altri esercizi* [Mais exercícios])

Italiano

L'ossessione

1	Se [^] all'indulgente luce meridiana		4 ^a	6 ^a	10 ^a
2	la mia stanchezza [^] espongo, se [^] il mio capo		4 ^a	6 ^a	10 ^a
3	sonoro d'inni [^] appoggio [^] alla carezza	2 ^a	4 ^a	6 ^a	10 ^a
4	di'un vento blando , [^] abbattuta su questo	2 ^a	4 ^a	7 ^a	10 ^a
5	tavolo d'osteria, nel cerchio d'ombra	1 ^a		6 ^a	8 ^a
6	di'un largo [^] ippocastano, quale [^] odioso	2 ^a		6 ^a	10 ^a
7	demone [^] in me risveglia l'ossessione	1 ^a	4 ^a	6 ^a	10 ^a
8	che [^] il mio viso riflesso nel boccale		3 ^a	6 ^a	10 ^a
9	fa tremare , [^] e [^] il suo liquido compagno?		3 ^a	6 ^a	10 ^a
10	Guardo gelarsi le piú calde stille	1 ^a	4 ^a		8 ^a
11	di gioventú nei miei [^] occhi di smalto ,		4 ^a	7 ^a	10 ^a
12	guardo con gli [^] occhi [^] appostati nell' ombra	1 ^a	4 ^a	7 ^a	10 ^a
13	della follia seccarsi le piú ricche		4 ^a	6 ^a	10 ^a
14	stille di gioia sul mio viso [^] arato	1 ^a	4 ^a		8 ^a
15	dal tuo pie de d' avorio , [^] arida morte .		3 ^a	6 ^a	7 ^a
				6 ^a	10 ^a

Tradução

A obsessão

1	*Se, [^] à [^] indulgente luz meridiana,	1 ^a	4 ^a	6 ^a	10 ^a
2	*exponho meu cansaço; se [^] a cabeça,	2 ^a		6 ^a	10 ^a
3	*sonora de [^] hinos, apoio [^] à carícia	2 ^a	4 ^a	7 ^a	10 ^a
4	de [^] um vento brando que bate sobre [^] esta	2 ^a	4 ^a	7 ^a	10 ^a
5	*mesa de bar , no círculo de sombra	1 ^a	4 ^a	6 ^a	10 ^a
6	de [^] um grande castanheiro; qual odioso	2 ^a		6 ^a	10 ^a
7	diabo desperta [^] em mim a [^] obsessão	1 ^a	4 ^a	6 ^a	10 ^a
8	que [^] o reflexo no jarro de meu rosto		3 ^a	6 ^a	10 ^a
9	faz tremer, e seu liquido comparsa?		3 ^a	6 ^a	10 ^a
10	Vejo que gelam as mais quentes gotas	1 ^a	4 ^a		8 ^a
11	de juventude [^] em meus olhos de [^] esmalte;		4 ^a	7 ^a	10 ^a
12	vejo com olhos que [^] espiam a sombra	1 ^a	4 ^a	7 ^a	10 ^a
13	*da loucura secarem as mais ricas		3 ^a	6 ^a	10 ^a
14	*gotas de [^] alegria [^] em meu rosto [^] arado	1 ^a		5 ^a	8 ^a
15	por teu pé de marfim , árida morte .		3 ^a	6 ^a	7 ^a
				6 ^a	10 ^a

LXX. Sera d'autunno (2º poema da seção *Altri esercizi* [Mais exercícios])

Italiano

Sera d'autunno

a Bartolo Cattafi

1	Vorrei – come l'allo ^o dola ^o otto ^o brina	2 ^a		6 ^a		10 ^a
2	che simula col canto di beccare,	2 ^a		6 ^a		10 ^a
3	su levandosi, un acino di luce –		3 ^a	6 ^a		10 ^a
4	levare un grido contro quest'opaco	2 ^a	4 ^a	6 ^a		10 ^a
5	silenzio e il cielo vendemmiato d'uve;	2 ^a	4 ^a		8 ^a	10 ^a
6	ma la sera un riverbero di fiamma		3 ^a	6 ^a		10 ^a
7	mi getta in viso, e numera i miei anni,	2 ^a	4 ^a	6 ^a		10 ^a
8	temendo compitare i mesi eterni –	2 ^a		6 ^a		10 ^a
9	e solo inverni – che mi stanno in cuore,	2 ^a	4 ^a		8 ^a	10 ^a
10	mia gioventú per sempre rinunciata.		4 ^a	6 ^a		10 ^a

Tradução

Noite de outono

a Bartolo Cattafi

1	*Quero – como em outubro a cotovia	1 ^a		6 ^a		10 ^a
2	*que simula bicar com o seu canto,		3 ^a	6 ^a		10 ^a
3	*voando ao alto, um ácino de luz –	2 ^a	4 ^a	6 ^a		10 ^a
4	*um grido levantar contra este opaco	2 ^a		6 ^a	8 ^a	10 ^a
5	silêncio e o céu de vindimadas uvas;	2 ^a	4 ^a		8 ^a	10 ^a
6	mas a noite um réverbero de chama		3 ^a	6 ^a		10 ^a
7	me lança ao rosto, e os anos vai contando,	2 ^a	4 ^a	6 ^a		10 ^a
8	com medo de escandir meses eternos –	2 ^a		6 ^a	7 ^a	10 ^a
9	mas só os invernos – do meu coração,	2 ^a	4 ^a			10 ^a
10	juventude abdicada para sempre.		4 ^a	6 ^a		10 ^a

LXXI. Altro giardino

(3º poema da seção *Altri esercizi* [Mais exercícios])

Italiano

Altro giardino

1	Davanti^a me la casa^e^il suo cipresso:	2 ^a	4 ^a	6 ^a	10 ^a
2	dentro^il ruscello^un lembo di giardino		4 ^a	6 ^a	10 ^a
3	si riflette^e si^attenua,^e sul sedile		3 ^a	6 ^a	10 ^a
4	di pietra che s'interna nel fogliame	2 ^a		6 ^a	10 ^a
5	tra^i coni dei cipressi come^a √ onde		2 ^a	6 ^a	10 ^a
6	passano le memorie: ^inseguo, ^al ritmo	1 ^a		6 ^a	8 ^a
7	dei profumi ch'esalano^i giacinti		3 ^a	6 ^a	10 ^a
8	freschi nei vasi, la sua veste^in fuga;	1 ^a	4 ^a		8 ^a
9	entro poi nella stanza dove^il rombo		3 ^a	6 ^a	10 ^a
10	delle mie vene^insiste come^in fondo		4 ^a	6 ^a	10 ^a
11	a conchiglie sinuose suona^il mare.		3 ^a	6 ^a	10 ^a

Tradução

Um outro jardim

1	*Na minha frente, ^a casa^e^o seu cipreste:		4 ^a	6 ^a	10 ^a
2	*no riacho, ^uma borda do jardim		3 ^a	6 ^a	10 ^a
3	se reflete^e^esvanece, ^e sobre^o banco		3 ^a	6 ^a	10 ^a
4	de pedra que se^esconde na folhagem	2 ^a		6 ^a	10 ^a
5	*entre^os cones dos ciprestes, como^ondas		3 ^a		7 ^a
6	*passam memórias: eu persigo, ^ao ritmo	1 ^a	4 ^a		8 ^a
7	dos perfumes que^exalam os jacintos		3 ^a	6 ^a	10 ^a
8	*frescos nos vasos, dela, ^a veste^em fuga;	1 ^a	4 ^a	6 ^a	8 ^a
9	*entro^eu, √ então, no quarto^onde^insiste	2 ^a	4 ^a	6 ^a	10 ^a
10	*o^estrondo das minhas veias, como^ao fundo	2 ^a			7 ^a
11	*de conchas sinuosas soa^o mar.	2 ^a		6 ^a	10 ^a

LXXII. Altro madrigale

(4º poema da seção *Altri esercizi* [Mais exercícios])

Italiano

Altro madrigale

1	Se [^] appoggio [^] alla conchiglia del tuo cuore	2 ^a		6 ^a	10 ^a
2	l'orechio [^] e l'eco di [^] ogni mio pensiero	2 ^a	4 ^a		10 ^a
3	vi [^] ascolto, spicca l'anima [^] il suo volo	2 ^a	4 ^a	6 ^a	10 ^a
4	verso la gioia come [^] un bianco [^] uccello;		4 ^a	6 ^a	8 ^a 10 ^a
5	se [^] un demone mi [^] invoglia [^] alle carezze,	2 ^a		6 ^a	10 ^a
6	tu supina ti stendi su [^] una stuoia	1 ^a	3 ^a	6 ^a	10 ^a
7	ma sormonti le spighe [^] e non abbassi		3 ^a	6 ^a	10 ^a
8	le [^] ali [^] ai pensieri [^] appollaiati [^] in alto:	1 ^a	4 ^a		8 ^a 10 ^a
9	tu sei come per le [^] infime radici	2 ^a		6 ^a	10 ^a
10	degli [^] alberi [^] il sussurro delle cime.	2 ^a		6 ^a	10 ^a

Tradução

Mais um madrigal

1	*Se [^] apoio [^] à concha do teu coração	2 ^a	4 ^a		10 ^a
2	o [^] ouvido [^] e [^] o [^] eco dos meus pensamentos	2 ^a	4 ^a		10 ^a
3	*eu [^] escuto, o seu voo [^] a [^] alma [^] exalça		3 ^a		10 ^a
4	*à [^] alegria como [^] um branco pássaro;		4 ^a		8 ^a 10 ^a
5	*se [^] um demônio [^] às carícias me convida,		3 ^a	6 ^a	10 ^a
6	tu, supina, te [^] estendes sobre [^] a [^] esteira,	1 ^a	3 ^a	6 ^a	10 ^a
7	*mas sobre [^] o trigo pairas e não fechas		4 ^a	6 ^a	10 ^a
8	*a [^] asa [^] aos pensamentos lá no céu:	2 ^a		6 ^a	10 ^a
9	*tu [^] és, como para [^] as raízes ínfimas	2 ^a			8 ^a 10 ^a
10	das árvores, do píncaro, o sussurro.	2 ^a		6 ^a	10 ^a

LXXIII. Dolce ospite

(5º poema da seção *Altri esercizi* [Mais exercícios])

Italiano

Dolce ospite

omaggio a J. R. Jiménez

1	Dolce ^ospite, che fin gi di dormire	1ª	2ª	6ª			10ª
2	per starmi piú vicino,		2ª	6ª	•	•	•
3	stendo ^un tímido manto di^ermellino	1ª	3ª	6ª			10ª
4	sul tuo libero nudo bianco ^e rosa ;		3ª	6ª	8ª		10ª
5	su te , rosa sensibile^e segreta		2ª	3ª	6ª		10ª
6	che lenta tocchi la pienezza ,^ aurora ,		2ª	4ª	6ª	8ª	10ª
7	ponente , che^i tuoi petali reclini		2ª	6ª			10ª
8	sulla mia spalla ,^e l^ anima assetata			4ª	6ª		10ª
9	di^ approdi ^ eterni ^ ormeggi ^ alla mia riva .		2ª	4ª	6ª		10ª
10	Dolce ^ospite, che fin gi di dormire	1ª	2ª	6ª			10ª
11	per starmi piú vicino,		2ª	6ª	•	•	•
12	sarai con me , varcando la suprema		2ª	4ª	6ª		10ª
13	frontiera senza rive ,^ oltre il sottile		2ª	6ª			10ª
14	contorno del tuo nudo bianco ^e rosa .		2ª	6ª	(8ª)		10ª

Tradução

Doce hóspede

homenagem a Juan Ramón Jiménez

1	* Doce ^ hóspede , tu que fin ges dormir	1ª	2ª		7ª		10ª
2	* para ^ estar ao meu lado ,			3ª	6ª	•	•
3	* estendo ^um manto tímido de^ arminho		2ª	4ª	6ª		10ª
4	sobre^o teu livre nu vermelho ^e branco ;			4ª	6ª	8ª	10ª
5	em ti , rosa sensível e^ oculta ,		2ª	3ª	6ª		10ª
6	* lenta , tocas a plenitude,^ aurora ,	1ª		3ª	6ª	8ª	10ª
7	poente ,^ e ^as tuas pétalas reclinas		2ª	6ª			10ª
8	* sobre ^os meus ombros , e^ a ^ alma sedenta			4ª	7ª		10ª
9	* de cais eternos atraca s à margem .		2ª	4ª	7ª		10ª
10	* Doce ^ hóspede , tu que fin ges dormir	1ª	2ª		7ª		10ª
11	* para ^ estar ao meu lado ,			3ª	6ª	•	•
12	* comigo tu^ estarás , cruzando ^o^ último		2ª	6ª	8ª		10ª
13	* confim sem margens , além do sutil		2ª	4ª	7ª		10ª
14	contorno do teu nu vermelho ^e branco .		2ª	6ª	8ª		10ª

LXXIV. Euridice

(6° poema da seção *Altri esercizi* [Mais exercícios])

Italiano

Euridice

1	Barca che lenta [∇] appoggia [^] alla riva ,	1 ^a	4 ^a	7 ^a	10 ^a
2	sulla mia spalla [^] ha posato [^] il suo capo		4 ^a	7 ^a	10 ^a
3	e l' ala d' angelo .	2 ^a	4 ^a	• • • • •	
4	Mesco con le sue le mie radici	1 ^a		6 ^a	8 ^a 10 ^a
5	sotto la terra , [^] e in me si fa silenzio		4 ^a	6 ^a	10 ^a
6	come quando [^] in un albero le foglie		3 ^a	6 ^a	10 ^a
7	pacifica la sera .	2 ^a		6 ^a	• • •
8	Col sorriso discreto del risveglio		3 ^a	6 ^a	10 ^a
9	torna [^] Euridice che [^] ha posato [^] il pie	1 ^a	4 ^a		8 ^a 10 ^a
10	sugli [^] asfodeli [^] eterni .		3 ^a	6 ^a	• • •

Tradução

Eurídice

1	Barca que, lenta , se [^] apoi [∇] à margem ,	1 ^a	4 ^a	7 ^a	10 ^a
2	sobre [^] os meus ombros pousou [∇] a cabeça		4 ^a	7 ^a	10 ^a
3	e [^] a asa de [∇] anjo .	2 ^a	4 ^a	• • • • •	
4	* Minhas raízes eu misturo [^] as suas	1 ^a	4 ^a		8 ^a 10 ^a
5	*sob a terra , [∇] e [^] em mim se faz silêncio		3 ^a	6 ^a	10 ^a
6	como quando , [^] em uma [^] árvore , [∇] as folhas		3 ^a	6 ^a	10 ^a
7	a noite pacífica .	2 ^a		6 ^a	• • •
8	Com o riso discreto do [^] acord		3 ^a	6 ^a	10 ^a
9	* torna [^] Eurídice , que pousou [∇] o pé	1 ^a	3 ^a		8 ^a 10 ^a
10	*sobre [^] os asfódelos eternos .		4 ^a	8 ^a	•

LXXV. Sul mare

(7º poema da seção *Altri esercizi* [Mais exercícios])

Italiano

Sul mare

a Gerardo Diego

1	Mi sciogli^i sandali con la deriva	2 ^a	4 ^a		10 ^a
2	di^un^onda: naiade^o ninfea mi^adagio	2 ^a	4 ^a	8 ^a	10 ^a
3	sopra la tua scintillante,^ondulata		4 ^a	7 ^a	10 ^a
4	capigliatura piena d^ombre,^o mare,		4 ^a	8 ^a	10 ^a
5	quasi fossi^una dea libera^e nuda,		3 ^a	6 ^a 7 ^a	10 ^a
6	senz^arpa né leggio, col seno^al vento,	2 ^a		6 ^a 8 ^a	10 ^a
7	che su talamo d^erbe^a un avvenire		3 ^a	6 ^a	10 ^a
8	di felice pigrazia si^abbandona...		3 ^a	6 ^a	10 ^a

Tradução

No mar

a Gerardo Diego

1	As sandálias me soltas com a deriva		3 ^a	6 ^a	10 ^a
2	*de^uma^onda: ninfeia^ou náide,^apoio-me		3 ^a	6 ^a 8 ^a	10 ^a
3	*sobre^os teus cintilantes, ondulados		3 ^a	6 ^a	10 ^a
4	*cabelos cheios de sombras, ó mar,	2 ^a	4 ^a	7 ^a	10 ^a
5	*quase como^uma deusa livre^e nua,	1 ^a		6 ^a 8 ^a	10 ^a
6	com peito^ao vento, sem sua^harpa^e^a pauta,	2 ^a	4 ^a	8 ^a	10 ^a
7	que, num leito de relva,^a^um futuro		3 ^a	6 ^a	10 ^a
8	de preguiça contente se^abandona...		3 ^a	6 ^a	10 ^a

LXXVI. Plenilunio

(8º poema da seção *Altri esercizi* [Mais exercícios])

Italiano

Plenilunio

1	Solo, pieno di angoscia corrosiva,	1 ^a	3 ^a	6 ^a	10 ^a
2	sospinge il mare, pigramente verde,	2 ^a	4 ^a	8 ^a	10 ^a
3	la vasta indecisione alla deriva.	2 ^a		6 ^a	10 ^a
4	A un tratto in un immenso oceano d'olio	2 ^a		6 ^a	10 ^a
5	si espande , musica e silenzio puro,	2 ^a	4 ^a	8 ^a	10 ^a
6	comosso da un indizio puntuale		3 ^a	6 ^a	10 ^a
7	di luna , cuore lucido e rotondo .	2 ^a		6 ^a	10 ^a

Tradução

Plenilúnio

1	* Só, cheio de ansiedade corrosiva,	1 ^a	2 ^a	6 ^a	10 ^a
2	o mar , de um verde preguiçoso, impele	2 ^a	4 ^a	8 ^a	10 ^a
3	a vasta indecisão para a deriva.	2 ^a		6 ^a	10 ^a
4	*De repente , num grande oceano de óleo,		3 ^a	6 ^a	10 ^a
5	* expande-se , silêncio puro ou música ,	2 ^a		6 ^a	8 ^a 10 ^a
6	* comovido por um sinal pontual		3 ^a	8 ^a	10 ^a
7	* da lua , coração redondo e lúcido .	2 ^a		6 ^a	8 ^a 10 ^a

LXXVII. Similitudine

(9º poema da seção *Altri esercizi* [Mais exercícios])

Italiano

Similitudine

a Melville

1	E poi , come un gabbiano senza rive	2 ^a		6 ^a	10 ^a
2	ripiega le ali e si lascia cullare	2 ^a	4 ^a	7 ^a	10 ^a
3	dal sonno tra le ondate , mi addormento ;	2 ^a		6 ^a	10 ^a
4	ma sotto il mio guanciale a precipizio	2 ^a		6 ^a	10 ^a
5	passano , como sotto un ormeggiata	1 ^a		6 ^a	10 ^a
6	baleniera , le mandrie dei trichechi ...		3 ^a	6 ^a	10 ^a

Tradução

Semelhança

a Melville

1	E então , como gaivota sem destino	2 ^a		6 ^a	10 ^a
2	recolhe a asa e se deixa embalar	2 ^a	4 ^a	7 ^a	10 ^a
3	pelo sono entre as ondas , eu adormeço ;	2 ^a		6 ^a	10 ^a
4	*mas a pique sob o meu travesseiro		3 ^a	7 ^a	10 ^a
5	* passa , como embaixo de um baleeiro	1 ^a		5 ^a	10 ^a
6	* ancorado , a rebanhada das morsas ...		3 ^a	7 ^a	10 ^a

LXXVIII. Sera di carnevale
(10º poema da seção *Altri esercizi* [Mais exercícios])

Italiano

Sera di carnevale

1	La stanza vuota mi fluisce [^] incontro	2 ^a	4 ^a		8 ^a	10 ^a
2	con un denso rigurgito di forme		3 ^a		6 ^a	10 ^a
3	tra gli [^] oggetti quieti [^] e sedentari;		3 ^a		6 ^a	10 ^a
4	se tento	2 ^a
5	fondermi [^] in una folla [^] o [^] un sentimento	1 ^a			6 ^a	10 ^a
6	e [^] aprirmi [^] il varco fino [^] alla piazzetta		2 ^a	4 ^a	6 ^a	10 ^a
7	cre sc	1 ^a			6 ^a	.
8	se [^] un pugno di coriandoli [^] un ragazzo		2 ^a		6 ^a	10 ^a
9	mi getta [^] in viso , bruciano [^] i miei [^] occhi		2 ^a	4 ^a	6 ^a	10 ^a
10	come sotto [^] una frusta .		3 ^a		6 ^a	.

Tradução

Noite de carnaval

1	*Vazia, [^] a sala flui [^] à minha frente	2 ^a	4 ^a	6 ^a		10 ^a
2	*com uma densa projeção de formas		4 ^a		7 ^a	10 ^a
3	entre [^] objetos quietos e [^] imóveis;		3 ^a		6 ^a	10 ^a
4	se tento	2 ^a
5	*me [^] unir a [^] um sentimento [^] ou [^] às pe soas		2 ^a		6 ^a	10 ^a
6	e [^] ir abrindo [^] espaço [^] até [^] a pracinha ,		2 ^a	4 ^a	6 ^a	10 ^a
7	cre sc	1 ^a			6 ^a	.
8	*se [^] um menino [^] um punhado de coentro		3 ^a		6 ^a	10 ^a
9	* joga na minha cara , [^] os olhos ardem ,		1 ^a		6 ^a	8 ^a
10	* como [^] uma chicotada .		2 ^a		6 ^a	.

LXXIX. All'ispirazione ritrovata (1º poema da seção *Poesie degli anni tardi* [Poemas dos anos tardios])

Italiano

All'ispirazione ritrovata

alla maniera del Dolce Stil Novo

1	Canzone, flebile d'arpe ^ argentine ,	2 ^a	4 ^a	7 ^a	10 ^a
2	la gomena tu spezza ,^ odioso verme ,	2 ^a		6 ^a	10 ^a
3	grigio serpente che^ ancorato ^ a riva	1 ^a	4 ^a	8 ^a	10 ^a
4	tiene ^ il vecchio battello ^ e la mia lingua	1 ^a	3 ^a	6 ^a	10 ^a
5	sciogli , rinata ^ all'estasi dei voli!	1 ^a	4 ^a	6 ^a	10 ^a
6	Forse ^ avverrà , mia tormentata ^ attesa	1 ^a	4 ^a	8 ^a	10 ^a
7	della tua grazia , che^ un poema ^ intero		4 ^a	8 ^a	10 ^a
8	dal mio cuore romantico germogli ,		3 ^a	6 ^a	10 ^a
9	sbocci ^ in fiorente glicine d' amore!	1 ^a	4 ^a	6 ^a	10 ^a
10	Vieni ,^ affrettati ^ a farmi priogioniera	1 ^a	3 ^a	6 ^a	10 ^a
11	dell' enigma sublime ^ a cui di nuovo		3 ^a	6 ^a	10 ^a
12	io mi^ abbandono (come^ obliqu ^ uccello		4 ^a	8 ^a	10 ^a
13	si^ abbandona ^ allo spazio)^ e la tua forma		3 ^a	6 ^a	10 ^a
14	futura tramo :^ al compito ^ il mio genio	2 ^a	4 ^a	6 ^a	10 ^a
15	tu chiamavi ,^ io non ero che silenzio!		3 ^a	6 ^a	10 ^a

Tradução

À inspiração reencontrada

à maneira do "Dolce Stil Novo"

1	*Canção plangente de ^ harpas prateadas ,	2 ^a	4 ^a	6 ^a	10 ^a
2	* solta ^ a ^ amarra ,^ esse ^ odioso verme ,	1 ^a	4 ^a	8 ^a	10 ^a
3	cinza serpente que^ ancorada ^ à margem	1 ^a	4 ^a	8 ^a	10 ^a
4	* detém o velho barco ,^ e a minha língua	2 ^a		6 ^a	10 ^a
5	* dissolve , pronta ^ ao ^ êxtase dos voos!	2 ^a	4 ^a	6 ^a	10 ^a
6	* Pode ser , da tua graça ,^ ó minha ^ espera	1 ^a	3 ^a	6 ^a	10 ^a
7	atormentada, que^ um poema ^ inteiro		4 ^a	8 ^a	10 ^a
8	do meu peito romântico germine ,		3 ^a	6 ^a	10 ^a
9	* brote ^ em vívidas glicínias de^ amor!	1 ^a	3 ^a	7 ^a	10 ^a
10	* Vem , apressa-te ^ em me fazer escrava	1 ^a	3 ^a	8 ^a	10 ^a
11	desse^ enigma sublime ^ a que ^ outra vez		3 ^a	6 ^a	10 ^a
12	eu me^ abandono (como^ oblíquo ^ pássaro		4 ^a	8 ^a	10 ^a
13	se^ abandona ^ ao ^ espaço)^ e a tua futura		3 ^a	6 ^a	10 ^a
14	* forma ^ eu tramo :^ o meu gênio tu chamavas	1 ^a	3 ^a	6 ^a	10 ^a
15	* ao trabalho ,^ e ^ eu era só silêncio!		3 ^a	8 ^a	10 ^a

LXXX. [L'anima mia che ha tristezze d'aurora] (2º poema da seção
Poesie degli anni tardi [Poemas dos anos tardios])

Italiano

1	L'anima mia che ha tristezze d'aurora	1 ^a	4 ^a	7 ^a	10 ^a
2	e di tramonto, e il gusto della morte,		4 ^a	6 ^a	10 ^a
3	non piú tenuta viva da illusioni	2 ^a		6 ^a	10 ^a
4	piange sommessa al clamoroso mare	1 ^a	4 ^a	8 ^a	10 ^a
5	come un fanciullo triste, abbandonato		4 ^a	6 ^a	10 ^a
6	senza difesa a tutti i suoi terrori.		4 ^a	6 ^a	10 ^a
7	Ma quando il sole un riso di rubini	2 ^a	4 ^a	6 ^a	10 ^a
8	mi semina tra i solchi della fronte,	2 ^a		6 ^a	10 ^a
9	spiegano i sogni un volo di gabbiani!	1 ^a	4 ^a	6 ^a	10 ^a
10	Persa in un mondo di gocce d'azzurro	1 ^a	4 ^a	7 ^a	10 ^a
11	e di freschezza verde, annego in questo		4 ^a	6 ^a	8 ^a
12	mare piú dolce dell'oblio l'angoscia	1 ^a	4 ^a		8 ^a
13	cupa degli anni tardi, in cui presente,	1 ^a	4 ^a	6 ^a	10 ^a
14	rammaricando, che il mio tempo è morto.		4 ^a	8 ^a	10 ^a

Tradução

1	*Minha alma, que da aurora e do crepúsculo	2 ^a		6 ^a	10 ^a
2	tem a tristeza, e o gosto pela morte,		4 ^a	6 ^a	10 ^a
3	*sem que ilusões ainda a sustentem,		4 ^a	6 ^a	10 ^a
4	chora submissa ao clamoroso mar,	1 ^a	4 ^a	8 ^a	10 ^a
5	como um menino triste, abandonado		4 ^a	6 ^a	10 ^a
6	*indefeso com todos seus terrores.		3 ^a	6 ^a	10 ^a
7	*Mas quando o sol vai semeando um riso	2 ^a	4 ^a	8 ^a	10 ^a
8	*de rubis na minha vincada fronte,		3 ^a	8 ^a	10 ^a
9	sonhos desdobram voo de gaiotas!	1 ^a	4 ^a	6 ^a	10 ^a
10	*Perdida em mundo de gotas azuis	2 ^a	4 ^a	7 ^a	10 ^a
11	*e de verde frescor, eu a fogo, neste		3 ^a	6 ^a	8 ^a
12	mar mais suave que o olvido, a angústia	1 ^a	4 ^a		8 ^a
13	*funda dos anos tardos, em que mostro,	1 ^a		6 ^a	10 ^a
14	*lamentando, que meu tempo está morto.		4 ^a	7 ^a	10 ^a

LXXXI. [Felice sospensione ha il mio dolore] (3º poema da seção
Poesie degli anni tardi [Poemas dos anos tardios])

Italiano

1	Felice sospensione [^] ha [^] il mio dolore	2 ^a	6 ^a	10 ^a
2	nella pausa che [^] alterna suono [^] a suono	3 ^a	6 ^a	8 ^a 10 ^a
3	in cui non si [^] ode piú, deposto il flauto,	2 ^a	6 ^a	8 ^a 10 ^a
4	la sua struggente melodia, ma quella		4 ^a	8 ^a 10 ^a
5	che sopravvive [^] al flebile strumento.		4 ^a 6 ^a	10 ^a
6	Non meno dolce [^] o meno commovente		4 ^a 6 ^a	10 ^a
7	nota [^] il cuculo [^] invia dalla lontana	1 ^a	4 ^a 6 ^a	10 ^a
8	campagna [^] a primavera. [^] E come [^] il vento	2 ^a	6 ^a	10 ^a
9	su per roseti rampicanti [^] in fiore		4 ^a	8 ^a 10 ^a
10	si [^] attarda [^] a mietere carezze, prima	2 ^a	4 ^a	8 ^a 10 ^a
11	che [^] il suo bisogno [^] estremo di compianto		4 ^a 6 ^a	10 ^a
12	lo [^] induca [^] a un folle, vano [^] imperversare:	2 ^a	4 ^a 6 ^a	10 ^a
13	cosí [^] una breve pausa ha [^] il mio dolore	2 ^a	6 ^a	10 ^a
14	se vedo sopra [^] un campanile [^] a sera	2 ^a		8 ^a 10 ^a
15	la prima stella [^] accendersi, che pare		4 ^a 6 ^a	10 ^a
16	contraddica [^] il mio pianto [^] e che sorrida.	3 ^a	6 ^a	10 ^a

Tradução

1	*A minha dor tem um feliz repouso		4 ^a	8 ^a	10 ^a
2	*na pausa que [^] entremeia som a som,	2 ^a	6 ^a	8 ^a	10 ^a
3	em que não se [^] ouve mais, deposta [^] a flauta,	2 ^a	6 ^a	8 ^a	10 ^a
4	a sua pungente melodia, só		4 ^a	8 ^a	10 ^a
5	a que perdura [^] ao débil instrumento.		4 ^a 6 ^a	10 ^a	
6	Não menos doce [^] ou menos comovente		4 ^a 6 ^a	10 ^a	
7	*é [^] o som que [^] envia [^] o cuco do distante	2 ^a	4 ^a 6 ^a	10 ^a	
8	*campo na primavera. [^] E como [^] o vento,	1 ^a	6 ^a	10 ^a	
9	*sobre rosas em flor que vão subindo,		3 ^a 6 ^a	10 ^a	
10	*demora-se [^] a ceifar carícias, antes	2 ^a	6 ^a	8 ^a	10 ^a
11	que [^] o seu desejo [^] extremo de piedade		4 ^a 6 ^a	10 ^a	
12	*o [^] induz [^] a [^] uma perfídia louca [^] e vã:	2 ^a	6 ^a	10 ^a	
13	assim a minha dor tem breve pausa,	2 ^a	6 ^a	10 ^a	
14	*se [^] à noite vejo sobre [^] um campanário	2 ^a	4 ^a	10 ^a	
15	acender-se [^] uma [^] estrela, que parece		3 ^a 6 ^a	10 ^a	
16	desmentir o meu pranto ^v e sorrir.	3 ^a	6 ^a	10 ^a	

LXXXII. Meriggio al mare (4º poema da seção *Poesie degli anni tardi* [Poemas dos anos tardios])

Italiano

Meriggio al mare

1	Da casa mia venuta [^] in comunione		4 ^a	6 ^a		10 ^a
2	col deserto del mare – [^] indugia [^] eterno		3 ^a	6 ^a		10 ^a
3	nella monotonia dell' acqua [^] il tempo ;			6 ^a	8 ^a	10 ^a
4	davanti [^] a me compongono le vele ,	(2 ^a)	4 ^a	6 ^a		10 ^a
5	mosse dal vento , musica [^] o poesia –	1 ^a	4 ^a	6 ^a		10 ^a
6	come quelle laggiú la mia non vedo		3 ^a	6 ^a		10 ^a
7	prendere [^] il largo gonfia [^] e dispiegata,	1 ^a	4 ^a	6 ^a		10 ^a
8	ma resta [^] inerte, nell' amara calma	2 ^a	4 ^a		8 ^a	10 ^a
9	di [^] un'aria morta . [^] All' urto dei pensieri		4 ^a	6 ^a		10 ^a
10	la vacuità del mare fa [^] un commento		4 ^a	6 ^a		10 ^a
11	sonoro , come [^] al sasso che, scagliato	2 ^a		6 ^a		10 ^a
12	dai fanciulli, rimbalza sul suo specchio !		3 ^a	6 ^a		10 ^a
13	Non conviene guardare né [^] al passato		3 ^a	6 ^a		10 ^a
14	né [^] al futuro [^] in quest' ora meridiana ;		3 ^a	6 ^a		10 ^a
15	meglio [^] isolarsi [^] a vivere nel tempo	1 ^a	4 ^a	6 ^a		10 ^a
16	piú veramente nostro , in interiori		4 ^a	6 ^a		10 ^a
17	colloqui che la tenebra [^] asseconda,	2 ^a		6 ^a		10 ^a
18	meglio lasciarsi [^] immobili portare	1 ^a	4 ^a	6 ^a		10 ^a
19	su [^] una fragile barca [^] all'altra riva.		3 ^a	6 ^a		10 ^a

Tradução

Meio-dia na praia

1	Da minha casa , venho com o mar		4 ^a	6 ^a		10 ^a
2	*deserto comungar – o tempo mora	2 ^a		6 ^a	8 ^a	10 ^a
3	eterno na monotonia da [^] águas;	2 ^a			8 ^a	10 ^a
4	*movidas pelo vento , [^] à minha frente ,	2 ^a		6 ^a		10 ^a
5	*compõem as velas música [^] ou poesia –	2 ^a	4 ^a	6 ^a		10 ^a
6	* mas , como [^] aqueelas, eu não vejo [^] a minha	1 ^a	4 ^a	6 ^a		10 ^a
7	lançar-se [^] ao mar , inflada [^] e [^] estendida:	2 ^a	4 ^a	6 ^a		10 ^a
8	fica [^] inerte, na [^] amarga calmaria	1 ^a	3 ^a	6 ^a		10 ^a
9	*de [^] um ar parado. [^] Aos golpes do pensar,	2 ^a	4 ^a	6 ^a		10 ^a
10	*o vazio do mar faz um comentário		3 ^a	5 ^a	6 ^a	10 ^a
11	sonoro , como [^] a pedra que [^] os meninos	2 ^a		6 ^a		10 ^a
12	atiraram, quebrando [^] aquele [^] espelho!		3 ^a	6 ^a		10 ^a
13	*Não convém, nesta [^] hora clara , [^] olhar		3 ^a	6 ^a	8 ^a	10 ^a
14	*para [^] o passado, nem para [^] o futuro;		4 ^a	6 ^a		10 ^a
15	* bom é [^] isolar-se [^] e viver no tempo	1 ^a	4 ^a		8 ^a	10 ^a
16	mais realmente nosso , em interiores		4 ^a	6 ^a		10 ^a
17	*colóquios que [^] as trevas propiciam,	2 ^a		6 ^a		10 ^a
18	* bom é deixar-se [^] carregar imóvel	1 ^a	4 ^a		8 ^a	10 ^a
19	em uma frágil barca [^] à [^] outra margem.		3 ^a	6 ^a		10 ^a

**LXXXIII. Alla malinconia (interrogazione) (5° poema da seção
Poesie degli anni tardi [Poemas dos anos tardios])**

Italiano

Alla malinconia (interrogazione)

1	Malinconia, che mi sorprende ⁱ a sera			4 ^a		8 ^a	10 ^a
2	mentre l'ultimo raggio rosseggiante	1 ^a	3 ^a		6 ^a		10 ^a
3	muore sui vetri, perché vivo ^o ancora			4 ^a		8 ^a	10 ^a
4	mi chiedo, se ⁱ il mio cibo ^o è l'amarezza		2 ^a		6 ^a	7 ^a	10 ^a
5	e ⁱ il cuore che ^o educavano ^o alla gioia		2 ^a		6 ^a		10 ^a
6	non batte ^o ormai se non per tenerezza		2 ^a	4 ^a	6 ^a		10 ^a
7	di primavera, ^e estati ^e dolci ⁱ autunni,			4 ^a	6 ^a	8 ^a	10 ^a
8	ma per gioia non più? Dalla finestra			3 ^a	6 ^a		10 ^a
9	della mia stanza spio nel plenilunio			4 ^a	6 ^a		10 ^a
10	fino ^o all'alba fissarmi ⁱ il cimitero.			3 ^a	6 ^a		10 ^a
11	Con gli ^o occhi che già nuotano nel sonno		2 ^a		6 ^a		10 ^a
12	mi chiedo con un brivido: chi sono?		2 ^a		6 ^a		10 ^a
13	Chi, per la colpa che scontai nascendo,	1 ^a		4 ^a		8 ^a	10 ^a
14	dal buio nulla ^o a ^o un attimo di luce			4 ^a	6 ^a		10 ^a
15	destinò questo corpo, ^o amato corpo,			3 ^a	6 ^a		10 ^a
16	l'oggetto che dai morti mi difende,		2 ^a		6 ^a		10 ^a
17	per poi ridurlo ^o in polvere? Risponde			4 ^a	6 ^a		10 ^a
18	all'incauta domanda ^o il vuoto ^o immenso			3 ^a	6 ^a	8 ^a	10 ^a
19	e va per la malinconia del cielo		2 ^a			8 ^a	10 ^a
20	che si ^o annerà ^o insensibile la luna.			3 ^a	6 ^a		10 ^a

Tradução

À melancolia (interrogação)

1	*Melancolia, que à noite me assombras,		4 ^a	7 ^a	10 ^a
2	quando o último raio que enrubesce	1 ^a	3 ^a	6 ^a	10 ^a
3	morre no vidro, por que vivo ainda,	1 ^a	4 ^a		8 ^a 10 ^a
4	*eu me pergunto, se o meu pasto é amargo,		4 ^a		8 ^a 10 ^a
5	*e, educado à alegria, o coração		3 ^a	6 ^a	10 ^a
6	*agora bate só pela ternura	2 ^a	4 ^a	6 ^a	10 ^a
7	*de outonos, primaveras e verões,	2 ^a	4 ^a		6 ^a 8 ^a 10 ^a
8	*mas não pela alegria? Da janela	2 ^a		6 ^a	10 ^a
9	do meu quarto, na lua cheia, espio		3 ^a	6 ^a	8 ^a 10 ^a
10	*até a manhã o cemitério a olhar-me.		4 ^a		8 ^a 10 ^a
11	*Com os olhos que nadam já no sono,		3 ^a	6 ^a	10 ^a
12	*com tremor me pergunto: quem sou eu?		3 ^a	6 ^a	10 ^a
13	Quem, pela culpa que paguei nascendo,	1 ^a	4 ^a		8 ^a 10 ^a
14	do negro nada a um átimo de luz	2 ^a	4 ^a	6 ^a	10 ^a
15	destinou este corpo, amado corpo,		3 ^a	6 ^a	10 ^a
16	o escudo que dos mortos me defende,	2 ^a		6 ^a	10 ^a
17	*para então reduzi-lo a pó? Responde		3 ^a	6 ^a	8 ^a 10 ^a
18	à incauta pergunta o vazio imenso,		3 ^a	6 ^a	8 ^a 10 ^a
19	*e, insensível, a lua vai girando		3 ^a	6 ^a	10 ^a
20	*pelo céu que escurece tristemente.		3 ^a	6 ^a	10 ^a

LXXXIV. Alla primavera (6° poema da seção *Poesie degli anni tardi*
[Poemas dos anos tardios])

Italiano

Alla primavera

1	Nelle mie vene, un tempo ebbre di vita,		4 ^a	6 ^a	7 ^a	10 ^a
2	batte con ritmo languido il risveglio	1 ^a	4 ^a	6 ^a		10 ^a
3	di primavera e accende un sentimento		4 ^a	6 ^a		10 ^a
4	in chi non vuole più se non amare	2 ^a		6 ^a		10 ^a
5	la cecità del pianto. Lunga o breve		4 ^a	6 ^a	8 ^a	10 ^a
6	tragica è questa favola che bella	1 ^a	3 ^a	6 ^a		10 ^a
7	sembrava al tempo in cui l'ineluttabile		2 ^a	6 ^a		10 ^a
8	certezza non aveva ancora offeso	2 ^a		6 ^a		10 ^a
9	l'ingenuità dei nostri cuori, illusi		4 ^a		8 ^a	10 ^a
10	di essere eterni. Eppure mi sorprendo	1 ^a	4 ^a	6 ^a		10 ^a
11	talvolta a intenerirmi quando un giglio	2 ^a		6 ^a	8 ^a	10 ^a
12	spunta a piè d'una quercia, o nel giardino	1 ^a	3 ^a	6 ^a		10 ^a
13	il mandarloro è fiorito. È una dolcezza	2 ^a		6 ^a		10 ^a
14	di memorie distende il mio dolore,		3 ^a	6 ^a		10 ^a
15	già creduto incurabile, in un riso.		3 ^a	6 ^a		10 ^a
16	Poi, quando il giorno muore nella notte,	1 ^a	2 ^a	4 ^a	6 ^a	10 ^a
17	si fa nera ogni cosa, accoglie e fonde		3 ^a	6 ^a	8 ^a	10 ^a
18	l'anima curva sotto il suo destino	1 ^a	4 ^a			10 ^a
19	questo fluire in lei di tante vite.		4 ^a	6 ^a	8 ^a	10 ^a

Tradução

À primavera

1	Nas minhas veias, já ^v ébricas de vida,		4 ^a	6 ^a	7 ^a	10 ^a
2	bate num ritmo lânguido o nascer	1 ^a	4 ^a	6 ^a		10 ^a
3	da primavera e acende um sentimento		4 ^a	6 ^a		10 ^a
4	em quem não quer mais nada, só ^v amar	2 ^a	4 ^a	6 ^a	8 ^a	10 ^a
5	*a cegueira do pranto. Longa ou breve,		3 ^a	6 ^a	8 ^a	10 ^a
6	trágica é esta fábula que bela	1 ^a	3 ^a	6 ^a		10 ^a
7	*era quando a certeza inelutável	1 ^a	3 ^a	6 ^a		10 ^a
8	ainda não havia molestado	2 ^a		6 ^a		10 ^a
9	o nosso ingênuo coração, iluso		4 ^a		8 ^a	10 ^a
10	*de eternidade. Mas me surpreende,		4 ^a	6 ^a		10 ^a
11	às vezes, a ternura, quando um lírio	2 ^a		6 ^a	8 ^a	10 ^a
12	surge ao pé de um carvalho, ou no jardim	1 ^a	3 ^a	6 ^a		10 ^a
13	floresce a amendoeira. É uma doçura	2 ^a		6 ^a		10 ^a
14	de memórias distende a minha dor,		3 ^a	6 ^a		10 ^a
15	*tida como incurável, num sorriso.	1 ^a		6 ^a		10 ^a
16	*Quando o dia na noite morre, então,	1 ^a	3 ^a	6 ^a	8 ^a	10 ^a
17	*tudo se torna obscuro, e a alma curva,	1 ^a	4 ^a	6 ^a	8 ^a	10 ^a
18	*diante de seu destino, acolhe e funde	1 ^a		6 ^a	8 ^a	10 ^a
19	este fluir em si de tantas vidas.		4 ^a	6 ^a	8 ^a	10 ^a

LXXXV. [O vento che commemori passate]

(Único poema da seção *Epilogo* [Epílogo])

Italiano

1	O vento che commemori passate	2 ^a	6 ^a	10 ^a
2	moltitudini [^] e fasti [^] inceneriti,	3 ^a	6 ^a	10 ^a
3	o tempo contro cui non c'è riparo:	2 ^a	6 ^a	10 ^a
4	mi riduco [^] al silenzio, nell'attesa	3 ^a	6 ^a	10 ^a
5	purissima dell'ombra che già stende	2 ^a	6 ^a	10 ^a
6	sui vivi [^] un lembo della notte [^] eterna.	2 ^a	4 ^a	8 ^a 10 ^a
7	Forse [^] è quest'ombra tragica sospesa	1 ^a	4 ^a	6 ^a 10 ^a
8	sul ciglio della notte che fa [^] illusi	2 ^a	6 ^a	10 ^a
9	gli [^] uomini di conoscersi [^] e di [^] amarsi,	1 ^a	6 ^a	10 ^a
10	naufraghi nel silenzio dei millenni.	1 ^a	6 ^a	10 ^a

Tradução

1	Ó vento que passadas multidões	2 ^a	6 ^a	10 ^a
2	*e [^] incinerados faustos comemoras,	4 ^a	6 ^a	10 ^a
3	ó tempo contra [^] o qual não há refúgio:	2 ^a	6 ^a	10 ^a
4	ao silêncio reduzo-me na [^] espera	3 ^a	6 ^a	10 ^a
5	puríssima da sombra que já [^] estende	2 ^a	6 ^a	10 ^a
6	*da noite [^] eterna [^] a franja sobre [^] os vivos.	2 ^a	4 ^a	6 ^a 10 ^a
7	*Será tal sombra trágica, suspensa	2 ^a	4 ^a	6 ^a 10 ^a
8	*sobre [^] a ^v orla da noite, que ^v ilude	3 ^a	6 ^a	10 ^a
9	*os homens de se [^] amar e conhecer,	2 ^a	6 ^a	10 ^a
10	náufragos no silêncio dos milênios.	1 ^a	6 ^a	10 ^a

CONSIDERAÇÕES FINAIS

É chegado o momento de tentar fazer uma avaliação do que foi dito e realizado nos três capítulos anteriores, como conclusão necessária de um percurso de reflexão sobre a poesia de Giovanna Bemporad e a proposição da tradução do seu **Exercícios antigos e novos**. Apesar da sua aparente autonomia, cada capítulo desempenhou uma função importante no conjunto, a partir de certa concepção do que pode ser a tradução poética, como reflexão teórica e, ao mesmo tempo, experiência prática do tradutor.

Hoje, os Estudos da Tradução já atingiram um patamar de discussão sofisticado: temos mais ou menos bem delineada uma história das reflexões teóricas sobre a tradução, da antiguidade aos nossos dias; temos já esboços sociológicos ou histórico-sociológicos que procuram compreender o papel social da tradução e do tradutor nos sistemas de difusão cultural e literária; temos já à disposição uma crítica a certas “ideologias da tradução” ou paradigmas vigentes em certas épocas e lugares; temos até algumas tentativas de uma possível filosofia da tradução; sem falar de todas as discussões, propostas basicamente por linguistas, com base nos aparatos descritivos e analíticos disponíveis, sobre as muitas e complexas questões implicadas na tradução. Entre tantas opções, se devesse qualificar o tipo de opção teórica e as suas derivações práticas implícitas em tudo o que foi exposto nas páginas anteriores, creio que poderia ser a da estilística linguística e literária. Uma explicitação mais abrangente e mais bem fundamentada de tal opção poderia nos encaminhar, talvez, para um esboço de uma estilística da tradução, de que a literária ou poética seria um ramo particular.

Assim, no Capítulo 1, foi exposta uma biografia sucinta da autora e uma biografia literária sumária. A ideia ali naturalmente não era a de partir da visão superada de “a vida explica a obra”, mas a de tentar compreender minimamente o ambiente cultural e literário vivido por Giovanna Bemporad e, nesta compreensão, procurar saber o quanto tais circunstâncias eventualmente condicionaram ou influenciaram, de maneira direta ou indireta, a sua atividade de tradutora e de poeta, e a elaboração e consolidação de um estilo de escrita, tanto na sua poesia autógrafa, quanto nas traduções. Ficou bastante clara, creio, apesar de a autora ter frequentado e convivido com editores, intelectuais, escritores e poetas importantes, a posição marginal que ocupou no segundo pós-guerra italiano, ao ponto mesmo de, especialmente em alguns períodos, também devido a circunstâncias puramente pessoais, quase desaparecer da cena literária. Como vimos, a sua poesia, dadas certas características

predominantes, parecia quase não ter mais lugar nas experimentações literárias do seu tempo, o que a levou a um esquecimento quase total.

Por outra parte, penso que tal situação de marginalidade derivou também de outra condição de caráter geral: a da subalternidade e secundariedade tradicionalmente imputadas à tradução e à atividade do tradutor. Aqui não há como discordar de Lawrence Venuti: até poucas décadas atrás, o tradutor realmente permanecia praticamente invisível, não obstante a existência de exímios tradutores e de excelentes traduções (podemos dizer que a situação hoje, fora dos muros das universidades e de estritos circuitos editoriais, está um pouco melhor?). Não foi diferente com a Bemporad: apesar de tão festejada como tradutora, isto não garantiu uma fama duradoura para além do círculo dos seus amigos e dos especialistas.

O Capítulo 2, por sua vez, tentou delinear, a partir de uma amostragem e de uma leitura pontual de poemas de **Exercícios**, os temas fundamentais e uma caracterização estilística geral que abrangesse o livro todo. Ali se falou de influências e de plausíveis intertextualidades, todas como componentes estruturantes de um estilo, com algumas variações e oscilações, mas também com traços e elementos predominantes. A esse respeito, afirmei que a Bemporad foi uma típica escritora novecentista, ainda que, em certa medida, com características epigonais. Exemplo disso foi o seu não descolamento da forte influência da poesia romântica e pós-romântica, e do simbolismo. O contraponto foi a visceral e permanente ligação com a poesia clássica, que deu uma feição ao conjunto da sua obra poética, por vezes, como tentei mostrar, atemporal.

Ambos os capítulos, o 1 e o 2, tiveram caráter preliminar e preparatório para a caracterização mais detalhada daquele elemento estilístico que, dada a sua importância, chamei de macroestilema, configurado essencialmente pela utilização do hendecassílabo não rimado. Na exposição do Capítulo 3, então, foi preciso recorrer a informações de caráter histórico-literário e de teoria métrica, informações que valeram depois como ferramentas de investigação dos esquemas métricos dos poemas e das respectivas traduções. Mencionei também o quanto, a par de uma possível imperícia técnica, métrica e poética de minha parte, faltasse para o trabalho de tradução de poesia metrificada como este que foi proposto aqui um melhor delineamento e documentação da história de uso efetivo do decassílabo (e também do decassílabo branco) na tradição poética luso-brasileira, e que esta falta, em grande medida, dificultasse o trabalho prático. Além desta lacuna, mencionaria agora também mais uma.

Por mais bem aparelhado que esteja idealmente o tradutor, do ponto de vista da história e da teoria literária, e também daquele que concerne aos aparatos descritivos e analíticos da estilística (e pessoalmente não posso me colocar absolutamente em tal posição), este percurso de investigação e de experiência prática foi capaz de mostrar o quanto falta à discussão sobre tradução de poesia uma teoria do ritmo e da métrica, não no sentido geral da descrição e análise dos textos, o que em larga medida já está disponível, mas no de como tais elementos fundamentais são operados e transformados pelos, digamos assim, ouvidos do tradutor.

O que quero dizer é que, numa possível estilística da tradução, a apreensão e assimilação psicolinguística (num sentido que pode incluir, inclusive, uma dimensão inconsciente) dos módulos prosódicos, rítmicos e métricos das duas línguas envolvidas na operação poderia ter um lugar importante. Isto porque me parece muito evidente que, na prática da tradução poética e nas suas tentativas de espelhamento, o tradutor tem de contar primordialmente com o seu senso de ritmo interno, a sua experiência prévia com o ritmo natural ou o artificialmente criado nas línguas com que lida, a sua capacidade de discernir entre inúmeras opções e alternativas, o seu senso de equilíbrio, entre tantos outros elementos relevantes.

É curioso que as traduções sejam julgadas justamente pelos resultados concretos que apresentam, mas tal dimensão pessoal e interna raramente é levada em consideração. De modo geral, o juízo crítico parte de avaliações comparativas, sejam elas histórico-literárias, sociológicas ou ideológicas, ou mesmo linguísticas ou estilísticas, que tomam sobretudo o texto de partida como modelo e quase nunca o modo como, afinal, cada tradutor é capaz de propor paramorfias que derivam de uma assimilação e interpretação pessoal do ritmo e da métrica na língua de chegada, na maioria dos casos, a sua língua materna. Parece-me, entretanto, que é justamente no campo concreto das formulações rítmicas e métricas que, por assim dizer, a face real do tradutor se coloca mais à mostra, às vezes de forma sutil, às vezes nem tanto, uma vez que o trato com o ritmo não é completamente controlável e racionalizável, pois sob ele pesam os automatismos do uso linguístico e as próprias restrições e preferências dos sistemas e das normas linguísticas. Estou ciente da vagueza e genericidade destas afirmações. Um tema como este, na verdade, poderia dar motivo a uma investigação mais séria.

Levando em consideração o aspecto rítmico e métrico, a que foi dado, enfim, em termos comparativos, uma posição privilegiada nas traduções propostas para os poemas, o que posso concluir, numa

avaliação dos resultados apresentados no Capítulo 3, é que haveria muito trabalho a fazer, e cada uma das oitenta e cinco traduções poderia ser aperfeiçoada ainda mais, em tantas de suas fraquezas, com vista a espelhamentos ou analogias rítmicas e métricas mais convincentes. Lembro, entretanto, que aponto tais insuficiências a partir dos pressupostos relativistas expostos no início daquele capítulo, e não das idealizações e absolutizações presentes fortemente ainda em certos preconceitos linguísticos bastante difusos e resistentes, de que o senso comum é, ao mesmo tempo, reflexo e refém.

A questão da avaliação da qualidade de uma tradução, particularmente da tradução poética, me parece demasiadamente complexa para que eu possa enfrentá-la aqui e agora. Difícil, uma vez terminado um percurso prático como o que tentei empreender, saber exatamente que princípios aplicar para avaliar os resultados e desfazer, inclusive, a sensação de incompletude que fica diante de um trabalho que, conforme creio, parece mesmo infinito.

Como uma tentativa de avaliação, escolhi, então, fazer um levantamento quantitativo do uso do hendecassílabo não rimado no livro italiano e traduzido dos **Exercícios**, sem nenhuma pretensão de atingir a precisão de um tratamento estatístico especializado, mas que pudesse traçar certos parâmetros e apontar áreas críticas ou de interesse para aperfeiçoamentos futuros. A intenção foi avaliar, sob o ponto de vista específico da utilização dos esquemas métricos e das suas frequências, qual foi o grau de aproximação que as traduções, tomadas no seu conjunto, conseguiram obter. Friso que a abordagem e os seus resultados apresentados a seguir são globais, e não são capazes, portanto, de indicar a importância e o sentido de determinado esquema métrico em cada poema, na sua realidade prosódica e rítmica específica.¹⁹⁹

¹⁹⁹ A este respeito, acrescento um comentário: embora útil para certos fins, a quantificação *in toto* dos esquemas métricos presentes em dado conjunto de poemas tem alcance relativo e pode dar, se não se toma o devido cuidado, uma imagem falseada. Isto porque cada poema apresenta uma economia métrica peculiar e em certo sentido única. Temos que levar em conta que não se trata apenas de contar sílabas métricas, mas também de como elas, aliadas a uma série de outros elementos prosódicos e fônicos, sintáticos e textuais, configuram a cadência e o andamento do verso e do poema como um todo. Deve-se levar em conta também que, por mais que se tente o máximo espelhamento na tradução, cada modificação feita no arranjo métrico de um verso, além de criar efeitos prosódicos e rítmicos novos ou não previstos, acaba também por ter efeitos em cadeia no conjunto todo e especialmente naquele dos versos

Falando em termos puramente quantitativos, se se faz uma contagem das ocorrências de tipos de verso presentes nos oitenta e cinco poemas italianos e nas correspondentes traduções, que perfazem um total de 970 versos,²⁰⁰ obtêm-se os seguintes valores (a contagem italiana aparece primeiro, seguida da contagem luso-brasileira):

contíguos. Assim, a mera apresentação de esquemas métricos de versos, isolados e descontextualizados do conjunto de que fazem parte, procedimento comum entre os metricistas, é um tipo de abstração que não pode ser tomada em termos absolutos. Seja como for, uma contagem global ajuda a visualizar melhor certas escolhas e preferências rítmicas.

²⁰⁰ Uma explicação a respeito deste número: a rigor, os versos dos oitenta e cinco poemas de **Exercícios antigos e novos** perfazem um total de 976. Entretanto, deste total, doze versos foram conjugados em pares, de modo que cada par passou a formar um verso só. Tal procedimento foi adotado por causa da lógica de distribuição dos esquemas métricos dos versos nos poemas em que aparecem e também da sua paragrafação e distribuição no espaço da página. Os doze versos conjugados se converteram, portanto, em seis hendecassílabos a pleno título. Com tais transformações, o número total passa a ser, então, de 970 versos. Os versos são os seguintes: 1. [sotto[^]altissimi cieli. / Ma sul greto] → [sob altíssimos céus. / Mas ao regato] – versos 4 e 5 de *Paesaggio* [Paisagem], 10º poema da seção *Diari* [Diários]; 2. [dell’universo. /[^]O morte nella vita] → [*ao riso do[^]universo. /[^]O morte[^]em vida,] – versos 10 e 11 de *Intarsio* [Entalhe], 14º poema da seção *Diari* [Diários]; 3. [raggi del sole. /[^]E[^]immagino che quando] → [*raios do sol. / E quando, creio[^]eu] – versos 4 e 5 de *De senectute*, 13º poema da seção *Diari* [Diários]; 4. [la mia sete di te. / Prede[^]illusorie] → [*minha sede de ti. /[^]Ilusórias presas] – versos 3 e 4 do 1º poema da seção *Aforismi* [Aforismos]; 5. [l’afa, lucenti[^]e nudi. / Noi sul greto] → [*não fere, nus e claros. / Nós, nas pedras,] – versos 4 e 5 de *Alba estiva* [Manhã de verão], 7º poema da seção *Esercizi* [Exercícios]; 6. [o notte. /[^]In solitudine confusa,] → [*ó noite. / Numa solidão confusa,] – versos 6 e 7 de *L’attesa* [A espera], 2º poema da seção *Saffiche* [Sáficas].

TIPO DE VERSO	ITAL.	%	TRAD.	%
11 - 10 sílabas	948	97,7	949	97,8
9 - 8 sílabas	0	0	1	0,1
7 - 6 sílabas	13	1,3	11	1,1
6 - 5 sílabas	3	0,3	3	0,3
5 - 4 sílabas	3	0,3	3	0,3
4 - 3 sílabas	1	0,1	1	0,1
3 - 2 sílabas	2	0,2	2	0,2
<i>TOTAL</i>	<i>970</i>	<i>100</i>	<i>970</i>	<i>100</i>

Tabela 1 – Tipos de verso

O que o levantamento mostrado na Tabela 1 confirma é que, de fato, como foi afirmado tantas vezes, o verso hendecassílabo reina praticamente absoluto no livro; por sua vez, tanto o verso de sete/seis sílabas, que é esporádico, quanto os restantes, em número praticamente insignificante, têm pouca ou nenhuma importância para a caracterização estilística tentada no Capítulo 2 e 3. Na tradução, mantive o mesmo padrão, com duas pequenas exceções, como se pode ver: um verso italiano de sete/seis sílabas foi transformado num verso de onze/dez e outro de sete/seis sílabas foi transformado num de nove/oito.²⁰¹

No que se refere ao espelhamento métrico, do conjunto total de 970, conseguiu-se chegar ao número de 479 versos traduzidos com equivalência integral de esquemas métricos, em proporção de 49,4%, quer dizer, praticamente a metade. Os 491 restantes (50,6%) foram transformados de diversas maneiras. O objetivo que esteve sempre em vista foi o de, mesmo modificando os esquemas originais, manter-se o mais próximo possível deles a partir de uma tábua de equivalências e compensações relativas ou parciais. Para melhor compreender, então, os modos de operação e os resultados práticos conseguidos, é preciso fazer um levantamento preliminar dos esquemas métricos predominantes.

O total dos 948 hendecassílabos não rimados italianos de **Exercícios** apresentaram 52 esquemas métricos diferentes, ao passo que os 949 das traduções (lembrar que foi acrescentado um hendecassílabo a mais), por sua vez, apresentaram 61 esquemas, nove a mais, portanto. Ao todo, versos italianos e traduzidos totalizaram 70 esquemas. Computados em ordem de quantidade de ocorrências, foram os seguintes:

²⁰¹ Trata-se do verso 5 de *Erotica* [Erótica], 1º poema da seção *Saffiche* [Sáficas]: [chiusa^è perfetta l'ora...] → [*encerrada na sua roda,^é perfeita...]; e do verso 10 de *Euridice* [Eurídice], 6º poema da seção *Altri esercizi* [Mais exercícios]: [sugli^asfodeli^eterni.] → [*sobre^os asfódelos eternos.].

	E.M.	ITAL.	%	TRAD.	%		E.M.	ITAL.	%	TRAD.	%
1	[3ª 6ª 10ª]	166	17,5	173	18,2	36	[3ª 8ª 10ª]	1	0,1	17	1,8
2	[2ª 6ª 10ª]	150	15,8	135	14,2	37	[1ª 3ª 8ª 10ª]	1	0,1	6	0,6
3	[4ª 6ª 10ª]	109	11,5	92	9,7	38	[2ª 5ª 7ª 10ª]	1	0,1	3	0,3
4	[1ª 4ª 6ª 10ª]	71	7,5	28	3,0	39	[1ª 3ª 6ª 8ª 10ª]	1	0,1	3	0,3
5	[4ª 8ª 10ª]	58	6,1	49	5,2	40	[3ª 6ª 9ª-10ª]	1	0,1	2	0,2
6	[1ª 4ª 8ª 10ª]	44	4,6	37	3,9	41	[2ª 5ª 10ª]	1	0,1	2	0,2
7	[2ª 4ª 6ª 10ª]	43	4,5	62	6,5	42	[4ª-5ª 7ª 10ª]	1	0,1	1	0,1
8	[2ª 4ª 8ª 10ª]	36	3,8	35	3,7	43	[3ª 5ª-6ª 10ª]	1	0,1	1	0,1
9	[3ª 6ª 8ª 10ª]	32	3,4	44	4,6	44	[2ª 4ª 8ª 9ª-10ª]	1	0,1	1	0,1
10	[2ª 6ª 8ª 10ª]	27	2,8	44	4,6	45	[6ª-7ª 10ª]	1	0,1	0	0
11	[1ª 3ª 6ª 10ª]	21	2,2	18	1,9	46	[3ª-4ª 6ª 10ª]	1	0,1	0	0
12	[1ª 4ª 7ª 10ª]	20	2,1	23	2,4	47	[2ª 4ª-5ª 8ª 10ª]	1	0,1	0	0
13	[1ª 6ª 10ª]	20	2,1	13	1,4	48	[2ª-3ª 6ª 8ª 10ª]	1	0,1	0	0
14	[2ª 4ª 7ª 10ª]	18	1,9	19	2,0	49	[1ª 8ª 10ª]	1	0,1	0	0
15	[4ª 7ª 10ª]	16	1,7	26	2,7	50	[1ª 3ª-4ª 8ª 10ª]	1	0,1	0	0
16	[4ª 6ª 8ª 10ª]	12	1,3	8	0,8	51	[1ª-2ª 4ª 6ª 10ª]	1	0,1	0	0
17	[3ª 6ª-7ª 10ª]	11	1,2	4	0,4	52	[1ª-2ª 4ª 10ª]	1	0,1	0	0
18	[2ª 6ª-7ª 10ª]	10	1,1	6	0,6	53	[1ª 3ª 7ª 10ª]	0	0	5	0,5
19	[1ª 6ª 8ª 10ª]	7	0,7	7	0,7	54	[4ª 7ª-8ª 10ª]	0	0	3	0,3
20	[2ª 4ª 10ª]	7	0,7	6	0,6	55	[3ª-4ª 8ª 10ª]	0	0	2	0,2
21	[3ª 7ª 10ª]	6	0,6	14	1,5	56	[2ª 4ª 6ª 8ª 10ª]	0	0	2	0,2
22	[2ª 8ª 10ª]	6	0,6	8	0,8	57	[1ª 5ª 8ª 10ª]	0	0	2	0,2
23	[1ª 4ª 10ª]	5	0,5	3	0,3	58	[1ª-2ª 7ª 10ª]	0	0	2	0,2
24	[6ª 10ª]	4	0,4	3	0,3	59	[3ª 5ª 7ª 10ª]	0	0	1	0,1
25	[6ª 8ª 10ª]	4	0,4	2	0,2	60	[3ª-4ª 7ª 10ª]	0	0	1	0,1
26	[4ª 6ª-7ª 10ª]	4	0,4	2	0,2	61	[3ª 10ª]	0	0	1	0,1
27	[1ª 4ª 6ª 8ª 10ª]	3	0,3	8	0,8	62	[2ª 5ª 8ª 10ª]	0	0	1	0,1
28	[2ª 6ª 9ª-10ª]	3	0,3	6	0,6	63	[2ª 4ª-5ª 10ª]	0	0	1	0,1
29	[2ª 7ª 10ª]	3	0,3	3	0,3	64	[2ª 10ª]	0	0	1	0,1
30	[1ª 6ª-7ª 10ª]	3	0,3	1	0,1	65	[1ª 5ª 7ª 10ª]	0	0	1	0,1
31	[1ª-2ª 6ª 10ª]	3	0,3	1	0,1	66	[1ª 5ª 10ª]	0	0	1	0,1
32	[1ª 3ª 6ª-7ª 10ª]	3	0,3	0	0	67	[1ª 4ª 6ª 9ª-10ª]	0	0	1	0,1
33	[2ª 5ª-6ª 10ª]	2	0,2	3	0,3	68	[1ª-2ª 5ª 10ª]	0	0	1	0,1
34	[2ª-3ª 6ª 10ª]	2	0,2	1	0,1	69	[1ª 2ª 4ª 8ª 10ª]	0	0	1	0,1
35	[1ª 4ª 6ª-7ª 10ª]	2	0,2	1	0,1	70	[1ª 5ª-6ª 10ª]	0	0	1	0,1
<i>Índice global de aproximação: 0,93 ou 93%</i>							<i>TOTAL GERAL</i>	948	100	949	100

Tabela 2 – Esquemas métricos em ordem de quantidade de ocorrências

Para aproveitar melhor os dados, tanto da Tabela 2 quanto das seguintes, foi necessário correlacionar os números apresentados nos dois conjuntos, o dos esquemas métricos dos versos italianos e o dos traduzidos. Para fazer tal correlação, adotei um procedimento de cálculo que auxilia a dar uma visão global e ao resultado obtido denominei de ‘índice global de aproximação’, ou seja, um índice que permitisse avaliar qual o grau de aproximação que o conjunto dos esquemas métricos adotados na tradução conseguiu obter em relação ao conjunto correspondente em italiano.²⁰² No caso da Tabela 2, o índice global de aproximação foi de 0,93 ou, em porcentagem, 93%, o que parece uma aproximação bastante boa.

Observando a Tabela 2 com mais cuidado, nota-se que, no conjunto dos versos traduzidos, ficaram de fora nove esquemas métricos presentes no conjunto dos versos italianos. São eles:

	E.M.	ITAL.	%	TRAD.	%
1	[1 ^a 3 ^a 6 ^a -7 ^a 10 ^a]	3	0,3	0	0
2	[6 ^a -7 ^a 10 ^a]	1	0,1	0	0
3	[3 ^a -4 ^a 6 ^a 10 ^a]	1	0,1	0	0
4	[2 ^a 4 ^a -5 ^a 8 ^a 10 ^a]	1	0,1	0	0
5	[2 ^a -3 ^a 6 ^a 8 ^a 10 ^a]	1	0,1	0	0
6	[1 ^a 8 ^a 10 ^a]	1	0,1	0	0
7	[1 ^a 3 ^a -4 ^a 8 ^a 10 ^a]	1	0,1	0	0
8	[1 ^a -2 ^a 4 ^a 6 ^a 10 ^a]	1	0,1	0	0
9	[1 ^a -2 ^a 4 ^a 10 ^a]	1	0,1	0	0
<i>TOTAL</i>		<i>11</i>	<i>1,2</i>	<i>0</i>	<i>0</i>
<i>Índice global de aproximação: 0 ou 0%</i>					

Tabela 3 – Esquemas métricos ausentes nos versos traduzidos

Por seu turno, as traduções apresentaram uma quantidade significativa de esquemas ausentes nos versos italianos, num total de dezoito, conforme segue:

²⁰² Este ‘índice global de aproximação’ foi obtido da seguinte maneira: i) foi estabelecido um peso relativo a cada esquema com base na sua porcentagem de ocorrências no conjunto dos versos italianos (por exemplo: o esquema de [2^a 6^a 10^a] apareceu em 15,8% dos casos; a ele foi atribuído, portanto, o peso relativo de 0,15; ii) atribuídos os pesos relativos a todos os esquemas, calculou-se a média ponderada de ambos os conjuntos, o dos esquemas dos versos italianos e o dos traduzidos; iii) tomando a média ponderada do conjunto dos esquemas dos versos italianos como parâmetro (ou seja, como índice 1 ou 100%), calculou-se o quanto a outra média ponderada se aproximou daquele índice.

	E.M.	ITAL.	%	TRAD.	%
1	[1 ^a 3 ^a 7 ^a 10 ^a]	0	0	5	0,5
2	[4 ^a 7 ^a -8 ^a 10 ^a]	0	0	3	0,3
3	[3 ^a -4 ^a 8 ^a 10 ^a]	0	0	2	0,2
4	[2 ^a 4 ^a 6 ^a 8 ^a 10 ^a]	0	0	2	0,2
5	[1 ^a 5 ^a 8 ^a 10 ^a]	0	0	2	0,2
6	[1 ^a -2 ^a 7 ^a 10 ^a]	0	0	2	0,2
7	[3 ^a 5 ^a 7 ^a 10 ^a]	0	0	1	0,1
8	[3 ^a -4 ^a 7 ^a 10 ^a]	0	0	1	0,1
9	[3 ^a 10 ^a]	0	0	1	0,1
10	[2 ^a 5 ^a 8 ^a 10 ^a]	0	0	1	0,1
11	[2 ^a 4 ^a -5 ^a 10 ^a]	0	0	1	0,1
12	[2 ^a 10 ^a]	0	0	1	0,1
13	[1 ^a 5 ^a 7 ^a 10 ^a]	0	0	1	0,1
14	[1 ^a 5 ^a 10 ^a]	0	0	1	0,1
15	[1 ^a 4 ^a 6 ^a 9 ^a -10 ^a]	0	0	1	0,1
16	[1 ^a -2 ^a 5 ^a 10 ^a]	0	0	1	0,1
17	[1 ^a -2 ^a 4 ^a 8 ^a 10 ^a]	0	0	1	0,1
18	[1 ^a 5 ^a -6 ^a 10 ^a]	0	0	1	0,1
TOTAL		0	0	28	3,0
<i>Índice global de aproximação: 0 ou 0%</i>					

Tabela 4 – Esquemas métricos ausentes nos versos italianos

Ainda que o tratamento dos dados aqui seja global e, portanto, não se esteja questionando *a priori* a legitimidade da presença ou ausência, na tradução, de um esquema na economia métrica de um poema específico, as diferenças apresentadas na Tabela 3 e 4 apontam para certas áreas críticas e que poderiam futuramente merecer atenção especial, com vistas a espelhamentos métricos que aproximassem mais as duas realidades textuais, a dos versos italianos e a dos versos traduzidos. Isto vale especialmente para os esquemas introduzidos na tradução que tenham estatuto menos canônico ou menos usual e que porventura tenham substituído esquemas canônicos ou mais usuais.²⁰³ Embora o número absoluto de ocorrências de cada um dos novos esquemas introduzidos não seja altíssimo (28 exemplares, ou seja, 3% do total de 949 versos), o desejável seria diminuir ao máximo tal quantidade.

Mas, para melhor compreender melhor a importância de todos estes números, reorganizo os esquemas métricos dos versos em grupos ou famílias de acordo com a sua aderência ao esquema fundamental do

²⁰³ Considerando os esquemas da Tabela 4, por razões que veremos mais adiante, penso particularmente nos esquemas em que aparece acento métrico de [5^a] ou que acumulam mais de uma sílaba em posição ímpar.

hendecassílabo, que se baseia, como já vimos (cf. Capítulo 3, parte 3.5), no arquimodelo jâmbico:²⁰⁴

	E.M.	ITAL.	%	TRAD.	%
1	[2 ^a 6 ^a 10 ^a]	150	15,8	135	14,2
2	[4 ^a 6 ^a 10 ^a]	109	11,5	92	9,7
3	[4 ^a 8 ^a 10 ^a]	58	6,1	49	5,2
4	[2 ^a 4 ^a 6 ^a 10 ^a]	43	4,5	62	6,5
5	[2 ^a 4 ^a 8 ^a 10 ^a]	36	3,8	35	3,7
6	[2 ^a 6 ^a 8 ^a 10 ^a]	27	2,8	44	4,6
7	[4 ^a 6 ^a 8 ^a 10 ^a]	12	1,3	8	0,8
8	[2 ^a 4 ^a 10 ^a]	7	0,7	6	0,6
9	[2 ^a 8 ^a 10 ^a]	6	0,6	8	0,8
10	[6 ^a 10 ^a]	4	0,4	3	0,3
11	[6 ^a 8 ^a 10 ^a]	4	0,4	2	0,2
12	[2 ^a 4 ^a 6 ^a 8 ^a 10 ^a]	0	0	2	0,2
13	[2 ^a 10 ^a]	0	0	1	0,1
TOTAL		456	48,1	447	47,1
<i>Índice global de aproximação: 0,92 ou 92%</i>					

Tabela 5 – Esquemas métricos que seguem o arquimodelo jâmbico

Como se vê na Tabela 5, no conjunto dos 456 hendecassílabos italianos de **Exercícios** que seguem mais estritamente o arquimodelo, não temos a ocorrência de um exemplar sequer que o realize plenamente (na tradução, aparecem dois exemplares). Mas isto não é de estranhar, porque é um fato comum, não só no caso da poesia de Giovanna Bemporad, que o esquema jâmbico pleno permaneça como uma virtualidade que se materializa muito esporadicamente. De qualquer maneira, o número total de ocorrências dos outros doze tipos derivados confirma uma tendência geral no uso do hendecassílabo que tem, como já foi dito, comprovação histórica indiscutível: a da exploração máxima daquela típica cadência jâmbica, em toda a sua maleabilidade e riqueza de possibilidades, que ora se apresenta mais nítida, ora mais atenuada, conforme sejam suprimidos um, dois ou três dos acentos métricos que idealmente recaem sobre as sílabas em posição par (exceção feita naturalmente ao acento de 10^a, que não pode ser suprimido).

Vemos, então, que, no conjunto total dos 948 hendecassílabos italianos, quase a metade (48,1%) demonstra a nítida preferência pelo

²⁰⁴ Meu livro de referência para a apresentação e comentários a respeito de todos os esquemas métricos é sempre: MENICHETTI, Aldo. **Metrica italiana: fondamenti metrici, prosodia, rima**. Padova: Editrice Antenore, 1993, p. 393-416.

esquema jâmbico mais estrito. A tradução, por sua vez, manteve-se, com certas diferenças no uso dos esquemas, praticamente no mesmo patamar: dos 949 hendecassílabos, 447 (47,1%) se filiam ao arquimodelo. O índice global de aproximação, no caso do conjunto dos esquemas da Tabela 5, foi de 0,92, ou seja, de 92%. Exemplifico a seguir o uso dos esquemas, apresentando o verso italiano e a correspondente tradução:

1. [2^a 6^a 10^a]

it. [la **terra**^alle mie **palpebre** **socchiuse**]

trad. [a **terra**^às minhas **pálpebras** **cerradas**]

(Verso 2 do poema da seção “Prelúdio”)

2. [4^a 6^a 10^a]

it. [come^un **insetto**^**effimero** del **maggio**.]

trad. [como^um **inseto**^**efêmero** de **maio**]

(Verso 2 do 2^o poema da seção Diari)

3. [4^a 8^a 10^a]

it. [non piú **gravate** da^un **presagio** **d’ombra**;]

trad. [não mais **gravadas** por **sinal** de **sombra**;]

(Verso 3 do poema da seção “Prelúdio”)

4. [2^a 4^a 6^a 10^a]

it. [Per **mille**^e **mille**^**autunni** sia **guanciaie**]

trad. [Por **mil** e **mais** **outonos** seja **pouso**]

(Verso 1 do poema da seção “Prelúdio”)

5. [2^a 4^a 8^a 10^a]

it. [la **rossa** **vela** che^un **felice** **riso**]

trad. [a **vela** **púrpura** que^um **riso**^**alegre**]

(Verso 4 do 6^o poema da seção *Diari*)

6. [2ª 6ª 8ª 10ª]

it. [da **spasimi**^e **sorrisi**, **sembri**^**assorta**]
 trad. [de^**espasmos** e **sorrisos**, **fique**^**absorta**]

(Verso 6 do poema da seção “Prelúdio”)

7. [4ª 6ª 8ª 10ª]

it. [questo **fluire**^in **lei** di **tante vite**.]
 trad. [este **fluir** em **si** de **tantas vidas**.]

(Verso 19 de *Alla primavera*, 6º poema da seção *Poesie degli anni tardi*)

8. [2ª 4ª 10ª]

it. [che^**oggetto** **degno** della sua **costanza**]
 trad. [que^**objeto** **digno** da sua^**atenção**]

(Verso 3 do 5º poema da seção *Aforismi*)

9. [2ª 8ª 10ª]

it. [e **fermi**, come^un **orizzonte** **puro**,]
 trad. [e^**imóveis**, como^um **horizonte** **puro**,]

(Verso 2 do 16º poema da seção *Diari*)

10. [6ª 10ª]

it. [con la sua **fioritura** sempre **nuova**]
 trad. [com a sua **florescência** sempre **nova**]

(Verso 8 do 1º poema da seção *Diari*)

11. [6ª 8ª 10ª]

it. [ma di^un^**antichità**: **parola**^**estratta**]
 trad. [mas de^uma^**antiguidade**: **voz** **colhida**]

(Verso 14 de *In riva al mare*, 9º poema da seção *Disegni*)

12. [2^a 4^a 6^a 8^a 10^a]

it. 0

trad. [em quem não quer mais nada, só ^V amar]

(Verso 4 de *Á primavera*, 6^o poema da seção “Poemas dos anos tardios”)

13. [2^a 10^a]

it. 0

trad. [*no[^]escuro, como se lhe murmurasse]

(Verso 6 do 3^o poema da seção *Disegni*)

Além dos treze tipos já apresentados, existe uma série de esquemas métricos que fazem parte da gramática do hendecassílabo que são aqueles que, relacionando-se de alguma forma com o arquimodelo jâmbico, para segui-lo parcialmente ou recusá-lo mais francamente, produzem certas modificações internas, seja no ataque, seja no centro, seja na saída do metro. É caso dos esquemas que apresentam acentos métricos em sílabas de posição ímpar.

Deste grande grupo, passo a tratar agora de alguns que, na verdade, podem ser considerados variantes interessantes da cadência jâmbica: são os que apresentam ‘contra-acentos’ ou ‘acentos rebatidos’ (quando um acento métrico se posiciona exatamente ao lado de outro).²⁰⁵ O fato é que tais acentos em posição ímpar tendem a perturbar dita cadência de variadas maneiras e introduzem um colorido a mais e uma variedade prosódica e sonora não indiferente. Temos exemplos assim nos versos de **Exercícios**, mas como o número de ocorrências deles é pequeno, não chegam a constituir sistema. Veja-se a tabela:

²⁰⁵ Para um tratamento específico de todos os casos possíveis de contra-acentos ou acentos rebatidos, cf. MENICHETTI, 1993, p. 403-406.

	E.M.	ITAL.	%	TRAD.	%
1	[2ª 6ª-7ª 10ª]	10	1,1	6	0,6
2	[4ª 6ª-7ª 10ª]	4	0,4	2	0,2
3	[2ª 6ª 9ª-10ª]	3	0,3	6	0,6
4	[1ª-2ª 6ª 10ª]	3	0,3	1	0,1
5	[2ª 5ª-6ª 10ª]	2	0,2	3	0,3
6	[2ª-3ª 6ª 10ª]	2	0,2	1	0,1
7	[2ª 4ª 8ª 9ª-10ª]	1	0,1	1	0,1
8	[6ª-7ª 10ª]	1	0,1	0	0
9	[3ª-4ª 6ª 10ª]	1	0,1	0	0
10	[2ª 4ª-5ª 8ª 10ª]	1	0,1	0	0
11	[2ª-3ª 6ª 8ª 10ª]	1	0,1	0	0
12	[1ª-2ª 4ª 6ª 10ª]	1	0,1	0	0
13	[1ª-2ª 4ª 10ª]	1	0,1	0	0
14	[4ª 7ª-8ª 10ª]	0	0	3	0,3
15	[3ª-4ª 8ª 10ª]	0	0	2	0,2
16	[2ª 4ª-5ª 10ª]	0	0	1	0,1
17	[1ª-2ª 4ª 8ª 10ª]	0	0	1	0,1
<i>TOTAL</i>		<i>31</i>	<i>3,3</i>	<i>27</i>	<i>2,8</i>
<i>Índice global de aproximação: 0,66 ou 66%</i>					

Tabela 6 – Esquemas métricos jâmbicos modificados por contra-acentos ou acentos rebatidos

Conforme a Tabela 6, a tradução manteve-se abaixo do patamar global de ocorrências, com um índice global de aproximação de 0,66 ou 66%. Como se vê, então, este grupo demandaria mais atenção e trabalho. Vejamos a seguir exemplos de versos em italiano e na tradução correspondente, quando seus esquemas são concordantes; caso não o sejam, um exemplar em cada língua que siga o mesmo esquema:

1. [2ª 6ª-7ª 10ª]

it. [disegna sul mio **viso**:^aria di **giglio**]
trad. [desenha no meu **rosto**:^ares de **lírio**]

(Verso 2 de *Crisi meridiana* [Crise meridiana], 8º poema da seção *Esercizi* [Exercícios])

2. [4ª 6ª-7ª 10ª]

it. [Nelle mie **vene**,^un **tempo**^ebbre di **vita**.]
trad. [Nas minhas **veias**, **já** ^ébricas de **vida**.]

(Verso 1 de *Alla primavera* [À primavera], 6º poema da seção *Poesie degli anni tardi* [Poemas dos anos tardios])

3. [2ª 6ª 9ª-10ª]

it. si **spoglia** dei suoi **petali**. **Tu, morta**,
trad. se **despe** das suas **pétalas**. **Tu, morta**,

(Verso 12 do 17º poema da seção *Diari* [Diários])

4. [1ª-2ª 6ª 10ª]

it. [**Bianche**^isole di **falsi paradisi**]

(Verso 5 de *Crepuscolo*, 10º poema da seção *Esercizi*)

trad. [***Só, cheio** de^ansiedade corrosiva,]

(Verso 1 de *Plenilúnio*, 8º poema da seção “Mais exercícios”)

5. [2ª 5ª-6ª 10ª]

it. [perpetue, con **folle**^impeto **pagano**]
trad. [perpétuas, com **louco**^impeto **pagão**]

(Verso 8 de *Mare d'inverno* [Mar de inverno], 10º poema da seção *Disegni* [Desenhos])

6. [2ª-3ª 6ª 10ª]

it. [su **te, rosa sensibile**^e **segreta**]
trad. [em **tí, rosa sensível** e^**oculta**,]

(Verso 5 de *Dolce ospite* [Doce hóspede], 5º poema da seção *Altri esercizi* [Mais exercícios])

7. [2ª 4ª 8ª 9ª-10ª]

it. [le **dita** **liquide**,^e su **voi, dune-onde**,]
trad. [os **dedos líquidos**, e^em **ti, duna-onda**,]

(Verso 3 *Scherzo* [*Scherzo*], 4º poema da seção *Dediche* [Dedicatórias])

8. [6^a-7^a 10^a]it. [la tua maternità **nera**^o dorata;]

trad. 0

(Verso 11 do 7º poema da seção *Dediche*)9. [3^a-4^a 6^a 10^a]

it. [fissità d'ombre^e^V alberti^e campagne,]

trad. 0

(Verso 10 do 4º poema da seção *Saffiche*)10. [2^a 4^a-5^a 8^a 10^a]it. [Perché, perché! ora non **fugge**? **Strazio**]

trad. 0

(Verso 10 do 4º poema da seção *Saffiche*)11. [2^a-3^a 6^a 8^a 10^a]it. [Vorrei perdermi^in te, con **braccia**^ardenti]

trad. 0

(Verso 7 do 4º poema da seção *Saffiche*)12. [1^a-2^a 4^a 6^a 10^a]it. [**Poi, quando**^il **giorno muore** nella **notte**,]

trad. 0

(Verso 16 de *Alla primavera*, 6º poema da seção *Poesie degli anni tardi*)13. [1^a-2^a 4^a 10^a]it. [**So – troppo tardi!** – che^il meraviglioso]

trad. 0

(Verso 7 do 11º poema da seção *Diari*)

14. [4^a 7^a-8^a 10^a]
 it. 0
 trad. [*a minha sede de^amor: **grande besta**]
 (Verso 12 de *A uma forma irmã*, 3^a poema da seção “Exercícios”)
15. [3^a-4^a 8^a 10^a]
 it. 0
 trad. [*sobre **ti^escorre^a** minha vela, **serva**]
 (Verso 9 de *Ao mar (fragmento)*, 5^o poema da seção Dedicatórias)
16. [2^a 4^a-5^a 10^a]
 it. 0
 trad. [*e **míngua^o sol**, antes que cada **gesto**]
 (Verso 5 do 3^o poema da seção “Diários”)
17. [1^a-2^a 4^a 8^a 10^a]
 it. 0
 trad. [***Só**, **gozo^a^orgia;**^o **coração^V** é **surdo**,]
 (Verso 1 de *Erótica*, 1^o poema da seção “Sáficas”)

Visto que os dezessete esquemas da Tabela 6, apesar da novidade e do colorido do contra-acento ou do acento rebatido, não deixam de se enquadrar a seu modo nos esquemas que seguem o arquimodelo jâmbico mostrados pela Tabela 5, ambas as tabelas podem ser unificadas numa só, o que dá uma noção mais abrangente da importância da cadência jâmbica no cômputo total dos versos italianos e traduzidos. Esta nova tabela fica assim:

	E.M.	IT.	%	TRAD.	%
1	[2 ^a 6 ^a 10 ^a]	150	15,8	135	14,2
2	[4 ^a 6 ^a 10 ^a]	109	11,5	92	9,7
3	[4 ^a 8 ^a 10 ^a]	58	6,1	49	5,2
4	[2 ^a 4 ^a 6 ^a 10 ^a]	43	4,5	62	6,5
5	[2 ^a 4 ^a 8 ^a 10 ^a]	36	3,8	35	3,7
6	[2 ^a 6 ^a 8 ^a 10 ^a]	27	2,8	44	4,6
7	[4 ^a 6 ^a 8 ^a 10 ^a]	12	1,3	8	0,8
8	[2 ^a 6 ^a -7 ^a 10 ^a]	10	1,1	6	0,6
9	[2 ^a 4 ^a 10 ^a]	7	0,7	6	0,6
10	[2 ^a 8 ^a 10 ^a]	6	0,6	8	0,8
11	[6 ^a 10 ^a]	4	0,4	3	0,3
12	[6 ^a 8 ^a 10 ^a]	4	0,4	2	0,2
13	[4 ^a 6 ^a -7 ^a 10 ^a]	4	0,4	2	0,2
14	[2 ^a 6 ^a 9 ^a -10 ^a]	3	0,3	6	0,6
15	[1 ^a -2 ^a 6 ^a 10 ^a]	3	0,3	1	0,1
16	[2 ^a 5 ^a -6 ^a 10 ^a]	2	0,2	3	0,3
17	[2 ^a -3 ^a 6 ^a 10 ^a]	2	0,2	1	0,1
18	[2 ^a 4 ^a 8 ^a 9 ^a -10 ^a]	1	0,1	1	0,1
19	[6 ^a -7 ^a 10 ^a]	1	0,1	0	0,0
20	[3 ^a -4 ^a 6 ^a 10 ^a]	1	0,1	0	0,0
21	[2 ^a 4 ^a -5 ^a 8 ^a 10 ^a]	1	0,1	0	0,0
22	[2 ^a -3 ^a 6 ^a 8 ^a 10 ^a]	1	0,1	0	0,0
23	[1 ^a -2 ^a 4 ^a 6 ^a 10 ^a]	1	0,1	0	0,0
24	[1 ^a -2 ^a 4 ^a 10 ^a]	1	0,1	0	0,0
25	[2 ^a 4 ^a 6 ^a 8 ^a 10 ^a]	0	0,0	2	0,2
26	[2 ^a 10 ^a]	0	0,0	1	0,1
27	[4 ^a 7 ^a -8 ^a 10 ^a]	0	0,0	3	0,3
28	[3 ^a -4 ^a 8 ^a 10 ^a]	0	0,0	2	0,2
29	[2 ^a 4 ^a -5 ^a 10 ^a]	0	0,0	1	0,1
30	[1 ^a -2 ^a 4 ^a 8 ^a 10 ^a]	0	0,0	1	0,1
	<i>TOTAL</i>	<i>487</i>	<i>51,4</i>	<i>474</i>	<i>49,9</i>
<i>Índice global de aproximação: 0,92 ou 92 %</i>					

Tabela 7 – Esquemas jâmbicos com ou sem contra-acentos ou acentos rebatidos

No caso da Tabela 7, o índice global de aproximação de 0,92 se repetiu (cf. Tabela 5), ou seja, no que concerne à utilização dos esquemas jâmbicos, com ou sem contra-acentos ou acentos rebatidos, o conjunto dos esquemas dos versos traduzidos atingiu 92% de aproximação em relação ao conjunto correspondente italiano, o que em termos globais parece bastante bom também.

Dos esquemas com acentos em posição ímpar que modificam o arquimodelo jâmbico, certamente um grupo de altíssima frequência é o que desloca à esquerda o típico acento métrico de [2^a] para a primeira posição (em função independente e não como contra-acento), o que pode configurar, por exemplo, um ataque de tipo trocaico (cf. parte 3.5

do Capítulo 3), datílico²⁰⁶ ou de outro tipo. De modo geral, tal inversão rítmica tende a dar mais ênfase e, em certos casos, acaba por ter efeitos sobre o ritmo global do verso. Vejamos uma nova tabela de frequência (com a inclusão dos esquemas modificados com acentos rebatidos e que tenham o acento de [1ª] independente):

	E. M.	ITAL.	%	TRAD.	%
1	[1ª 4ª 6ª 10ª]	71	7,5	28	3,0
2	[1ª 4ª 8ª 10ª]	44	4,6	37	3,9
3	[1ª 6ª 10ª]	20	2,1	13	1,4
4	[1ª 6ª 8ª 10ª]	7	0,7	7	0,7
5	[1ª 4ª 10ª]	5	0,5	3	0,3
6	[1ª 4ª 6ª 8ª 10ª]	3	0,3	8	0,8
7	[1ª 6ª-7ª 10ª]	3	0,3	1	0,1
8	[1ª 4ª 6ª-7ª 10ª]	2	0,2	1	0,1
9	[1ª 8ª 10ª]	1	0,1	0	0
10	[1ª 3ª-4ª 8ª 10ª]	1	0,1	0	0
11	[1ª 4ª 6ª 9ª-10ª]	0	0	1	0,1
12	[1ª 5ª-6ª 10ª]	0	0	1	0,1
<i>TOTAL</i>		<i>157</i>	<i>16,6</i>	<i>100</i>	<i>10,5</i>
<i>Índice global de aproximação: 0,53 ou 53%</i>					

Tabela 8 – Esquemas métricos com acento métrico de [1ª] independente com ou sem contra-acentos ou acentos rebatidos

Os números da Tabela 8 mostram bem que, no grupo dos de acento métrico de [1ª] independente, as traduções tiveram um número de ocorrências em termos absolutos significativamente menor e um índice global de aproximação de 0,53, ou seja, apenas 53%. Esta certamente é uma das áreas que demandaria mais cuidado, especialmente o primeiro esquema da lista, o de [1ª 4ª 6ª 10ª]. Exemplifico a seguir os esquemas:

1. [1ª 4ª 6ª 10ª]

it. [álberi, campi^e strade. Pensierosa,]

trad. [árvore, campo^e^estrada. Pensativa,]

(Verso 3 do 12º poema da seção *Diari* [Diários])

²⁰⁶ O ‘dátilo’ é o pé métrico composto de três sílabas, a primeira longa seguida de duas breves; na métrica silábico-acentuativa, a primeira sílaba é forte e as outras duas, fracas. Em notação: [˘˘˘]. Cf. BELTRAMI, Pietro G. *La metrica italiana*. 5. ed. Bologna: il Mulino, 2010, p. 381.

2. [1^a 4^a 8^a 10^a]²⁰⁷

it. [vengono[^]e vanno.[^]In cosí dolce sera]

trad. [passam e voltam. Em tão doce noite,]

(Verso 11 do 5º poema da seção *Diari* [Diários])

3. [1^a 6^a 10^a]

it. [naufraghi nel silenzio dei millenni.]

trad. [náufragos no silêncio dos milênios.]

(Verso 10 poema da seção *Epilogo* [Epílogo])

4. [1^a 6^a 8^a 10^a]

it. [mobile di baleni[^]accosto[^]il labbro]

trad. [móvel e[^] irisado,[^] encosto[^]os lábios,]

(Verso 8 de *Madrigale* [Madrigal], 2º poema da seção *Esercizi* [Exercícios])

5. [1^a 4^a 10^a]

it. [d'ore mietute come da[^]un inverno]

trad. [de[^]horas ceifadas como pelo[^]inverno]

(Verso 13 de *La passeggiata* [O passeio], 6º poema da seção *Disegni* [Desenhos])

6. [1^a 4^a 6^a 8^a 10^a]

it. [vuota la mente[^]e vola[^]in schegge[^]il mondo!]

(Verso 3 de *Erotica*, 1º poema da seção *Saffiche*)

²⁰⁷ Conforme vimos no Capítulo 3, parte 3.5, o esquema de [4^a 8^a 10^a] é um hendecassílabo *a minori* que, na tradição da teoria métrica luso-brasileira, foi chamado de 'sáfico'. No esquema de [1^a 4^a 8^a 10^a] – que pode ser considerado, na verdade, uma modificação do esquema jâmbico de [2^a 4^a 8^a 10^a], com o deslocamento à esquerda do acento de [2^a] –, o acento métrico de [1^a] dá um caráter mais enfático ao decassílabo sáfico tradicional.

trad. [***Quero perder-me**^em **ti**, com **braços cálidos**]

(Verso 7 do 4º poema da seção “Sáficas”)

7. [1ª 6ª-7ª 10ª]

it. [**sfioro** con **disarmati**^**occhi**^**indolenti**.]

(Verso 17 de *Ex-voto*, 4º poema da seção *Esercizi*)

trad. [***Enche-se**^o **coraçãode**^**asas** que **batem**,]

(Verso 9 de *Ex-voto*, 4º poema da seção “Exercícios”)

8. [1ª 4ª 6ª-7ª 10ª]

it. [**Vento** di^**antiche**^**et**^**à**sale dal **mare**]

(Verso 7 do 6º poema da seção *Diari* [Diários])

trad. [***tu**, com o **ritmo solto**,^**entras ligeira**,]

(Verso 2 do 1º poema da seção “Exercícios”)

9. [1ª 8ª 10ª]

it. [**angolo**, come se per **lui languisse**]

trad. 0

(Verso 6 de *Cuscini*, 3º poema da seção *Disegni*)

10. [1ª 3ª-4ª 8ª 10]

it. [**Viva**^in **me**gime la tua **carne**, **palpita**]

trad. 0

(Verso 1 do 4º poema da seção *Saffiche*)

11. [1ª 4ª 6ª 9ª-10ª]

it. 0

trad. [***Ai**, para **mim ruim** não será, **quando**]

(Verso 10 do 2º poema da seção “Diários”)

12. [1ª 5ª-6ª 10ª]²⁰⁸

it. 0

trad. [***Fronte de cetim, curva sobre^esfinges**]

(Verso 1 de *Para uma frente*, 6º poema da seção “Dedicatórias”)

Depois do grupo dos esquemas mais estritamente jâmbicos, que, como vimos na Tabela 7, tem o maior número absoluto de ocorrências e a maior proporção no conjunto total, outro merece atenção especial: o dos que apresentam acento métrico de [3ª] independente. A tabela abaixo mostra o grupo todo e as suas ocorrências:

	E. M.	ITAL.	%	TRAD.	%
1	[3ª 6ª 10ª]	166	17,5	173	18,2
2	[3ª 6ª 8ª 10ª]	32	3,4	44	4,6
3	[1ª 3ª 6ª 10ª]	21	2,2	18	1,9
4	[3ª 6ª-7ª 10ª]	11	1,2	4	0,4
5	[1ª 3ª 6ª-7ª 10ª]	3	0,3	0	0
6	[3ª 8ª 10ª]	1	0,1	17	1,8
7	[1ª 3ª 8ª 10ª]	1	0,1	6	0,6
8	[1ª 3ª 6ª 8ª 10ª]	1	0,1	3	0,3
9	[3ª 6ª 9ª-10ª]	1	0,1	2	0,2
10	[3ª 5ª-6ª 10ª]	1	0,1	1	0,1
11	[3ª-4ª 8ª 10ª]	0	0	2	0,2
12	[3ª 10ª]	0	0	1	0,1
<i>TOTAL</i>		<i>239</i>	<i>25,2</i>	<i>271</i>	<i>28,6</i>
<i>Índice global de aproximação: 1,05 ou 105%</i>					

Tabela 9 – Esquemas métricos com acento métrico de [3ª] independente com ou sem contra-acentos ou acentos rebatidos

Conforme mostra a Tabela 9, encabeça o grupo o esquema de [3ª 6ª 10ª], o ‘hendecassílabo melódico’ dos tratadistas antigos, sem dúvida nenhuma, um dos esquemas mais célebres (cf. Cap. 3, parte 3.5). É, em números absolutos, o de maior frequência dentre todos os 948 hendecassílabos de **Exercícios**, o que mostra seguramente a preferência da Bemporad por um esquema totalmente consagrado e altamente apreciado pelos poetas em toda a história de uso do metro.

²⁰⁸ Este esquema, ainda que não tenha aparecido nos versos italianos, chama a atenção: dada a dupla de acentos métricos de [5ª-6ª], o decassílabo é claramente dividido em dois hemistíquios pentassilábicos (do tipo 5+5; deprezando-se a [11ª] átona), com cesura clara entre os dois acentos contíguos, que faz de ambos um cópia métrica do outro [1ª 5ª] + [6ª 10].

O que a Tabela 9 também mostra é que, nas traduções, com frequência recorreu-se a este grupo para compensar a dificuldade na obtenção de equivalências integrais de esquemas de outros tipos, fossem eles menos ou mais frequentes. Por isso, o seu maior número absoluto total de exemplares (32 a mais, ou seja, 13% a mais em comparação com o total de exemplares italianos) e maior proporção no conjunto total dos 949 hendecassílabos (28,6% contra os 25,2% dos italianos). Logicamente, neste grupo, o índice global de aproximação ultrapassou os 100% ou o índice 1; ele foi de 1,05 ou 105%. Vamos aos exemplos:

1. [3^a 6^a 10^a]

it. [nel **sepulcro**^in **preludi** di^**orazioni**];
trad. [no **sepulcro**^em **prelúdios** de^**orações**];

(Verso 7 do poema da seção “Prelúdio”)

2. [3^a 6^a 8^a 10^a]

it. [l'impudenza del **giorno** **lascia**^a **riva**]
trad. [a^insolência do **dia** **deixa**^à **margem**]

(Verso 2 do 1^o poema da seção *Diari* [Diários])

3. [1^a 3^a 6^a 10^a]

it. [**Caldo**, **roseo** crepuscolo di **giugno**]
trad. [**Quente**, **róseo** crepúsculo de **junho**]

(Verso 1 de *Figura* [Figura], 3^o poema da seção *Dediche* [Dedicatórias])

4. [3^a 6^a-7^a 10^a]

it. [dal tuo **pie**de d'**avorio**,^**arida** **morte**.]
trad. [por teu **pé** de **marfim**, **árida** **morte**.]

(Verso 15 de *L'ossessione* [A obsessão], 1^o poema da seção *Altri esercizi* [Mais exercícios])

5. [1ª 3ª 6ª-7ª 10ª]

it. [mentre^un **chiaro soprano**^isola^il **luogo**:]

trad. 0

(Verso 5 de *Domenica di Pasqua*, 6º poema da seção *Esercizi*)

6. [3ª 8ª 10ª]

it. [solo **quando**^alla tua **certezza giova**]

(Verso 6 do 4º poema da seção *Diari*)

trad. [*em **opacas e silenciosas ondas**,]

(Verso 6 de *Crepúscolo*, 10º poema da seção “Exercícios”)

7. [1ª 3ª 8ª 10ª]

it. [**sabbie**^ **amare**, **profondità feconde**]

(Verso 6 de *Scherzo*, 4º poema da seção *Dediche*)

trad. [***Vem**, **apressa-te**^em me **fazer escrava**]

(Verso 10 de *À inspiração reencontrada*, 1º poema da seção “Poemas dos anos tardios”)

8. [1ª 3ª 6ª 8ª 10ª]

it. [**O** per **me non sarebbe male**, **quando**]

(Verso 10 do 2º poema da seção *Diari* [Diários])

trad. [***Quando**^o **dia** na **noite morre**,^**então**,]

(Verso 16 de *À primavera*, 6º poema da seção “Poesia dos anos tardios”)

9. [3ª 6ª 9ª-10ª]

it. [ch'eri **qui** poco **fa**, dove **sei** ^Vora?]

(Verso 15 do 17º poema da seção *Diari*)

trad. [*sobre^o **mar** do crepúsculo, **doce**^água]

(Verso 2 de *Crepúsculo*, 10º poema da seção “Exercícios”)

10. [3ª 5ª-6ª 10ª]

it. [²della **morte**,^{av}rògioia dagli **spazi**?]

(Verso 3 do 7º poema da seção *Diari* [Diários])

trad. [*o **vazio** do **marfaz** um comentário]

(Verso 10 de *Meio-dia na praia*, 4º poema da seção “Poemas dos anos tardios”)

11. [3ª-4ª 8ª 10ª]

it. 0

trad. [*sobre **ti**^{escorre}a minha **vela**, **serva**]

(Verso 9 de *Ao mar (fragmento)*, 5º poema da seção “Dedicatórias”)

12. [3ª 10ª]

it. 0

trad. [*Como **chama**, sobre^{os} meus **pensamentos**]

(Verso 5 de *A fênix amorosa*, 11º poema da seção “Exercícios”)

Dentre os esquemas com acentos métricos de sílaba ímpar, os de [7ª] independente, isto é, que não tem a função de contra-acento ou acento rebatido, chamam a atenção por uma característica peculiar e que os distingue nitidamente dos esquemas jâmbicos conhecidos: além de muitas vezes serem utilizados de modo expressivo como acento

alternativo aos exemplares *a maiori* (para lembrar, aqueles que têm a [6ª] como obrigatória e que, por isso mesmo, com frequência possuem marcada cesura entre a 7ª e 8ª sílabas), é comum apresentarem ritmo datílico, se não em toda a sua extensão, pelo menos em parte dela.²⁰⁹ Vejamos a tabela de ocorrências:

	E. M.	ITAL.	%	TRAD.	%
1	[1ª 4ª 7ª 10ª]	20	2,1	23	2,4
2	[2ª 4ª 7ª 10ª]	18	1,9	19	2,0
3	[4ª 7ª 10ª]	16	1,7	26	2,7
4	[3ª 7ª 10ª]	6	0,6	14	1,5
5	[2ª 7ª 10ª]	3	0,3	3	0,3
6	[4ª-5ª 7ª 10ª]	1	0,1	1	0,1
7	[1ª 3ª 7ª 10ª]	0	0	5	0,5
8	[1ª-2ª 7ª 10ª]	0	0	2	0,2
9	[3ª-4ª 7ª 10ª]	0	0	1	0,1
	TOTAL	64	6,8	94	9,9
<i>Índice global de aproximação: 1,28 ou 128%</i>					

Tabela 10 – Esquemas métricos com acento métrico de [7ª] independente com ou sem contra-acentos ou acentos rebatidos

Os dois totais de ocorrências da Tabela 9 demonstram que fiz largo uso dos esquemas de [7ª] independente: trinta exemplares a mais do que o total de versos italianos, isto é, em proporção de 47% a mais, o que resultou num índice global de aproximação de valor alto: 1,28 ou 128%. Isto se deveu, em parte, a maior dificuldade de propor sinalefas em final de palavras, já que o índice de frequência de palavras portuguesas que terminam com consoante é maior que o índice das italianas (só um exemplo gramatical já indica o grau de dificuldade: a diferente forma de formação da flexão de número dos substantivos e adjetivos). Evidentemente tal afirmação deveria encontrar confirmação em estudo mais pormenorizado para comprovar se de fato, num tipo de tradução mais parelha à estrutura morfossintática dos versos italianos, tais diferenças lexicais causariam realmente deslocamentos de acentos frequentes e também se o fenômeno não incidiria com igual intensidade sobre outros esquemas com acento métrico de sílaba ímpar, que é o que

²⁰⁹ Cf. MENICETTI, 1993, p. 400-402. Para citar um exemplo famoso de um típico hendecassílabo datílico, temos, na *Vida nova* (Capítulo XIX) de Dante, uma canção que começa com um verso de esquema [1ª 4ª 7ª 10ª] ([*Donne ch'avete^intelletto d'amore,*]), que pode ter a notação assim: [˘ ~ ~ ˘ ~ ~ ˘ ~ ~ ˘ ~]. Não podemos esquecer que o hendecassílabo é sempre cataléptico, portanto, o segmento final fica interrompido também aqui.

a experiência prática me faz supor. Seja como for, ainda que os esquemas com acento métrico de [7ª] tenham tido a sua fortuna histórica e não sejam considerados pelos metricistas exatamente como não canônicos, esta foi uma das áreas em que mais foram propostas modificações, em números absolutos, em todo o conjunto dos versos de **Exercícios**. Por isto mesmo, tal grupo mereceria maior atenção e trabalho suplementar. Vamos aos exemplos:

1. [1ª 4ª 7ª 10ª]

it. [L'aria mi filtra[^]il fruscio della seta]
trad. [O[^]ar vai filtrando[^]os sussurros da seda,]

(Verso 9 de *Figura* [Figura], 3º poema da seção *Dedicche* [Dedicatórias])

2. [2ª 4ª 7ª 10ª]

it. [cammina, l'ombra che[^]il chiaro di luna]
trad. [caminha,[^]a sombra que[^]a luz do luar]

(Verso 6 de *Arco de ponte*, 8º poema da seção *Disegni* [Desenhos])

3. [4ª 7ª 10ª]

it. [che[^]in vigilanza d'amore mi tieni,]
trad. [que[^]em vigilância de[^]amor me proteges,]

(Verso 4 de *A una rosa* [A uma rosa], 4º poema da seção *Disegni* [Desenhos])

4. [3ª 7ª 10ª]

it. [che[^]irragiunto si fa dolce memoria.]
trad. [que,[^]intangido, se faz doce memória.]

(Verso 11 do 11º poema da seção *Diari* [Diários])

5. [2ª 7ª 10ª]

it. [la luna; [^]e tra le pause del vento]
trad. [a lua; [^]e dentre[^]as pausas do vento]

(Verso 2 do 5º poema da seção *Diari* [Diários])

6. [4^a-5^a 7^a 10^a]

it. [la sepoltura.^Oh vertigini d'ombre!]

trad. [a sepultura.^Oh, vertigens de sombras!]

(Verso 10 do 12^o poema da seção *Diari* [Diários])

7. [1^a 3^a 7^a 10^a]

it. 0

trad. [*brote^em vívidas glicínias de^amor!]

(Verso 9 de *À inspiração reencontrada*, 1^o poema da seção “Poemas dos anos tardios”)

8. [1^a-2^a 7^a 10^a]

it. 0

trad. [*Doce^hóspede, tu que finges dormir]

(Verso 10 de *Doce hóspede*, 5^o poema da seção “Mais exercícios”)

9. [3^a-4^a 7^a 10^a]

it. 0

trad. [*estaçõesde^ódio^e de^amor, a dureza]

(Verso 23 de *A ninfa e o hermafrodita*, 5^o poema da seção “Exercícios”)

Deixei o acento métrico de [5^a] independente por último por uma razão fundamental: tal acento em posição isolada desde sempre foi considerado o menos canônico e o menos recomendável pelos tratadistas antigos e condenado na prática por muitos poetas – o que não significa que não tenha sido utilizado com alguma frequência.²¹⁰ Ele aparece nos esquemas seguintes:

²¹⁰ Cf. MENICHETTI, 1993, p. 406-412. De todo modo, como vimos na Tabela 6, o acento de [5^a] funciona muito bem como contra-acento ou acento rebatido no interior de um esquema canônico. No exemplo dado do esquema de [2^a 4^a-5^a 8^a 10^a], o verso [Perché, perché l'ora non fugge? Strazio], inclusive, a dupla de acentos de [4^a-5^a] ajuda a carregá-lo de uma ênfase emocional digna de nota.

	E. M.	ITAL.	%	TRAD.	%
1	[2 ^a 5 ^a 7 ^a 10 ^a]	1	0,1	3	0,3
2	[2 ^a 5 ^a 10 ^a]	1	0,1	2	0,2
3	[3 ^a 5 ^a 7 ^a 10 ^a]	0	0	1	0,1
4	[2 ^a 5 ^a 8 ^a 10 ^a]	0	0	1	0,1
5	[1 ^a 5 ^a 7 ^a 10 ^a]	0	0	1	0,1
6	[1 ^a 5 ^a 10 ^a]	0	0	1	0,1
7	[1 ^a -2 ^a 5 ^a 10 ^a]	0	0	1	0,1
	<i>TOTAL</i>	2	0,2	10	1,1
	<i>Índice global de aproximação: 2,50 ou 250%</i>				

Tabela 11 – Esquemas métricos com acento métrico de [5^a] independente com ou sem contra-acentos ou acentos rebatidos

Ao lado do grupo dos esquemas de [7^a], o grupo dos de [5^a] também configura uma área sensível no conjunto dos versos traduzidos. O índice global de aproximação foi bastante alto: 2,50 ou 250%. Teoricamente, portanto, este grupo mereceria bastante atenção. De qualquer maneira, no conjunto total das traduções, tem importância pequena, porque o número absoluto de ocorrências na tradução foi de apenas 10 exemplares, ou seja, 1,1% dos 949 versos traduzidos. Ainda assim, o desejável seria conseguir diminuir ou se aproximar mais da proporção dos versos italianos, que é praticamente desprezível. Vamos aos exemplos:

1. [2^a 5^a 7^a 10^a]

it. [Conduci[^]al convegno **quella** ch'io ^Vamo]

trad. [Conduz ao ^Vencontro[^]aque**la** que[^]eu ^Vamo,]

(Verso 4 de *L'attesa* [A espera], 2º poema da seção *Saffiche* [Sáficas])

2. [2^a 5^a 10^a]

it. [che **pende**[^]all'orecchio di[^]una fanciulla.]

trad. [que **pende** da[^]ore**l**ha de[^]uma men**in**a.]

(Verso 4 do 9º poema da seção *Esercizi* [Exercícios])

3. [3ª 5ª 7ª 10ª]

it. 0

trad. [*apertar-te^exangue, flor que^entre flores]

(Verso 8 do 4º poema da seção *Saffiche* [Sáficas])

4. [2ª 5ª 8ª 10ª]

it. 0

trad. [*em mim, exaurida, renasce tímida]

(Verso 10 do 13º poema da seção “Diários”)

5. [1ª 5ª 7ª 10ª]

it. 0

trad. [*grossa, cada veia.^Aspiro^o teu ^hálito]

(Verso 2 do 4º poema da seção “Sáficas”)

6. [1ª 5ª 10ª]

it. 0

trad. [*passa, como^embaixo de^um baleeiro]

(Verso 5 de *Semelhança*, 9º poema da seção “Mais exercícios”)

7. [1ª-2ª 5ª 10ª]

it. 0

trad. [*Sei – tarde demais! – que^o maravilhoso]

(Verso 7 do 11º poema da seção “Diários”)

Para finalizar este levantamento quantitativo, apresento uma última tabela em que, sintetizando os valores apresentados nas tabelas anteriores (da 7 à 11), é possível ter uma visão de conjunto e do grau de aproximação global dos versos traduzidos em relação aos versos italianos:

	ESQUEMAS MÉTRICOS	ITAL.	%	TRAD.	%
1	Esquemas jámbicos	487	51,4	474	49,9
2	Acento métrico de [3 ^a] independente	238	25,1	271	28,6
3	Acento métrico de [1 ^a] independente	157	16,6	100	10,5
4	Acento métrico de [7 ^a] independente	64	6,8	94	9,9
5	Acento métrico de [5 ^a] independente	2	0,2	10	1,1
	<i>TOTAL</i>	<i>948</i>	<i>100</i>	<i>949</i>	<i>100</i>
<i>Índice global de aproximação: 0,98 ou 98%</i>					

Tabela 12 – Esquemas métricos por grupos

A Tabela 12 confirma com números uma pressuposição assumida desde o começo: a de que a poesia de Giovanna Bemporad, pelo menos do ponto de vista métrico, manteve-se completamente obediente à ortodoxia da gramática tradicional do hendecassílabo. Mesmo no interior de cada um dos grupos apresentados, o uso de esquemas considerados historicamente menos frequentes também tiveram números de ocorrências bastante baixos ou mesmo insignificantes.²¹¹

Por sua vez, no que concerne às traduções, aponte algumas áreas críticas e mais sensíveis que demandariam um pouco mais de trabalho e modificações. Apesar disso, é possível ver que, tomando de forma isolada cada um dos 52 esquemas métricos encontrados no conjunto dos 948 hendecassílabos italianos, o índice global de aproximação das traduções à frequência de ocorrências em italiano é de 0,93, ou seja, 93% (cf. a Tabela 2). Já os grupos métricos tiveram, no conjunto dos versos traduzidos, um índice global de aproximação bastante alto: 0,98 ou 98% (cf. Tabela 12).

Como já disse, tenho consciência da unilateralidade e insuficiência de uma abordagem quantitativa como a que foi exposta aqui, afinal, a frequência de certos esquemas métricos num conjunto de poemas pode ter relevância menor ou maior, conforme o caso, mas certamente não é o único elemento a ter importância quando se interpreta, analisa ou traduz. Seja como for, estou seguro de que, pelo menos no que diz respeito a este aspecto formal, os números permitiram fazer uma avaliação interessante e útil das traduções, e acabaram por revelar certos elementos do conjunto, dada a expressiva quantidade de versos, para os quais talvez não se atinasse. Além disso, estabeleceram uma boa base para aperfeiçoamentos futuros.

²¹¹ Para um tratamento dos esquemas métricos menos frequentes e não canônicos, cf. MENICHETTI, 1993, p. 406-414.

BIBLIOGRAFIA

- ALIGHIERI, Dante. **Tutte le opere**. A cura di Luigi Blasucci. Traduzioni di Luigi Blasucci. Milano: Bompiani, 1993.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. **Poesia completa**. Vol. único. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 2002.
- BAUSI, Francesco; MARTELLI, Mario. **La metrica italiana**: teoria e storia. Firenze: Le Lettere, 2010.
- BECHARA, Evanildo. **Moderna gramática portuguesa**. Ed. rev. e ampl. Rio de Janeiro: Editora Lucerna, 2000.
- BELTRAMI, Pietro G. **La metrica italiana**. 5. ed. Bologna: il Mulino, 2010.
- BEMPORAD, Giovanna. **Dall'Eneide**. Introduzione di Luca Canali. Milano: Rusconi, 1983.
- _____. **Dall'Eneide**. Introduzione di Luca Canali. Roma: Edizioni FORCOM, 2000.
- _____. **Esercizi**: poesie e traduzioni. Milano: Garzanti, 1980.
- _____. **Esercizi**: poesie e traduzioni. Venezia: Urbani e Pettenello, 1948.
- _____. **Esercizi vecchi e nuovi**. A cura di Valentina Russi. Bologna: Luca Sossella, 2011.
- _____. **Esercizi vecchi e nuovi**. Milano: Edizioni Archivio Dedalus, 2010.
- BERARDINELLI, Alfonso. La religione poetica dell'endecassillabo: <<Esercizi vecchi e nuovi>> di Bemporad. **Corriere della Sera**, 2012. Disponivel em:
<http://www.corriere.it/cultura/libri/12_febbraio_08/elzeviro-berardinelli-religione-poetica_393b6f08-525c-11e1-9430-803241dfdaad.shtml#>. Acesso em: 20 maio 2012.

BILAC, Olavo. **A poesia no Brasil**. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 1905.

BOSI, Alfredo. **O ser e o tempo da poesia**. São Paulo: Cultrix, 1995.

BRACCESI, Lorenzo (a cura di). **Gli eroi**: antologia dell'epica per la scuola media. Con le nuovissime traduzioni dai poemi classici di Giovanna Bemporad. Bologna: Edizioni scolastiche Patron, 1965.

CANDIDO, Antonio. **Formação da literatura brasileira**. Vol. II. 5ª ed. Belo Horizonte: Editora Itatiaia; Edusp, 1975.

CANTICO dei cantici. Traduzione di Giovanna Bemporad; introduzione di Daniele Garrone. Brescia: Morcelliana, 2006.

CARVALHO, Affonso de. **A poética de Olavo Bilac**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1934.

CARVALHO, Gerson. **A obra poética de Antonio Porta**: análises de poemas e traduções comentadas. 2007. 152f. Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão, Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução. Defesa: Florianópolis, 2007.

CHOCIAY, Rogério. **Teoria do verso**. São Paulo: McGraw-Hill do Brasil, 1974.

CINTI, Federico. Sul 'Virgilio' di Annibal Caro. **Bibliomanie**: ricerca filologica e orientamento bibliografico. N° 37, settembre/dicembre 2014. Disponível em: <http://www.bibliomanie.it/virgilio_annibal_caro_cinti.htm>. Acesso em: 3 fevereiro 2015.

CIROLLA, Andrea. "Giovanna Bemporad", *in*: **Nuovi argomenti**. Disponível em: <<http://www.nuoviargomenti.net/poesie/giovanna-bemporad/>>. Acesso em: 20 fevereiro 2014.

DARDANO, Maurizio; TRIFONE, Pietro. **Grammatica italiana**: con nozioni di linguistica. 3. ed. Bologna: Zanichelli, 1995.

DIDIER, Souiller; TROUBETZKOY, Wladimir. **Letteratura comparata**. Vol. 3: Per una letteratura mondiale. Roma: Armando Editore, 2002.

ECO, Umberto. **Dire quasi la stessa cosa**. 2. ed. Milano: Bompiani, 2010.

FOWLER, Roger. **Crítica lingüística**. Tradução de Maria Luísa Falcão e Isabel Mealha. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1994.

HOFMANNSTHAL, Hugo. **Elettra**. Introduzione di Gabriella Benci; traduzione di Giovanna Bemporad. Milano: Garzanti: 1981.

IZZO, Carlo. **Lettere a Giovanna Bemporad: 1940-1943**. Milano: Archivio Dedalus, 2013.

L'Eneide di Virgilio volgarizzata da Annibal Caro. Firenze: G. Barbera editore, 1892. Disponível em: <[http://it.wikisource.org/wiki/Eneide_\(Caro\)](http://it.wikisource.org/wiki/Eneide_(Caro))>. Acesso em: 30 janeiro 2015.

LAFONT, Aimé. **Paul Valéry: l'homme et l'œuvre**. Avec une lettre de M. Paul Valéry, de l'Académie française et des illustrations de Jean Texcier. Marseille: Jean Vigneau, 1943.

MALAGAMBA, Andrea. La rappresentazione dell'io tra voce e spazio interiore. Pascoli, Montale, Primo Levi. **Chaos e Kosmos. Rivista online a periodicità annuale**, XI, 2010. Disponível em: <http://www.chaosekosmos.it/pdf/2010_07.pdf>. Acesso: 16 abril 2014.

MATOS, Maria Vitalina Leal de. 3.ed. **Introdução à poesia de Luís Camões**. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1992.

MELCZER, William. Towards of The Dignification of Vulgar Tongues. **Canadian Review of Comparative Literature/Revue Canadienne de Littérature Comparée**, Spring/Printemps, 1981,p. 256-271.

MENICHETTI, Aldo. **Metrica italiana: fondamenti metrici, prosodia, rima**. Padova: Editrice Antenore, 1993.

NERGAARD, Siri (a cura di). **La teoria della traduzione nella storia:** testi di Cicerone, San Gerolamo, Bruni, Lutero, Goethe, von Humboldt, Schleiermacher, Ortega y Gasset, Croce, Benjamin. Milano: Bompiani, 1993.

NOVALIS. **Inni alla notte. Canti spirituali.** Introduzione di Ferruccio Masini; traduzione di Giovanna Bemporad. Milano: Garzanti, 1986.

_____. **Inni alla notte.** Introduzione di Ridolfo Paoli; traduzione di Giovanna Bemporad. Brescia: Morcelliana, 1952.

OMERO. **Odissea.** Versione di Giovanna Bemporad, prefazione di Giovanni Battista Pighi, sceneggiatura e dialoghi di Giampiero Bona, Vittorio Bonicelli, Fabio Carpi, Luciano Codignola, Mario Prosperi, Renzo Rosso per la coproduzione televisiva RAI, Ortf, Bavaria e Dino De Laurentis. Torino: ERI, 1968.

_____. **Odissea.** Versione di Giovanna Bemporad; prefazione di Umberto Albini. Torino: ERI, 1970.

_____. **Odissea:** canti e frammenti. Versione poetica di Giovanna Bemporad. Introduzione di Maurizio Perugi. Firenze: Le Lettere, 2005.

PAES, José Paulo. **Tradução:** a ponte necessária. São Paulo, Ática, 1990.

PASOLINI, Pier Paolo. **La meglio gioventù.** A cura di Antonia Arveda. Roma: Salerno editrice, 1998.

_____. **Ragazzi di vita.** Milano: Garzanti, 1976.

PEZZELLA, Vincenzo. **Giovanna Bemporad:** a una forma sorella. Intervista e videoritratto. Milano: Archivio Dedalus, 2011.

PINCHERA, Antonio. **La metrica.** Milano: Paravia Bruno Mondadori Editori, 2000.

RIBEIRO JR., Wilson A. "Safo", *in*: **Portal Graecia Antiqua.** Disponível em: <<http://greciantiga.org/arquivo.asp?num=0201>>. Acesso em: 14 agosto 2013.

SERVA, Anna Benucci (a cura di). **Cara Giovanna:** lettere di Camillo Sbarbaro e Giovanna Bemporad (1952-1964). Milano: Edizioni Archivio del '900, 2004.

SICILIANO, Enzo. **Vita di Pasolini.** Milano: Mondadori, 2005.

SORRENTINO, Luigia. “Giovanna Bemporad, poeta controcorrente”. Disponível em: <http://poesia.blog.rainews.it/2013/01/16/giovanna-bemporad-poeta-controcorrente/>. Acesso em: 20 janeiro 2014.

TERZAGHI, Nicola. “Albini, Giuseppe”. **Dizionario biografico degli italiani.** Volume 2 (1960). Disponível em: http://www.treccani.it/enciclopedia/giuseppe-albini_%28Dizionario_Biografico%29/. Acesso em: 9 fevereiro 2015.

TRAVERSO, Leone (a cura di). **Opere di Hugo von Hofmannsthal.** Firenze: Attilio Vallecchi, 1956.

VALÉRY, Paul. **Œuvres.** Vol. I. Paris: Éditions Gallimard, 1957.

VENUTI, Lawrence. A invisibilidade do tradutor. (tradução de Carolina Alfaro). **PALAVRA 3** (1996), p. 111-134.

VIRGILIO. **Eneide.** Cura e versione di Mario Scaffidi Abbate. Roma: Newton, 1994.

_____. **L'Eneide.** Traduzione di Giuseppe Albini. Bologna: Zanichelli editore, 1963.

WITTGENTEIN, Ludwig. **Investigações filosóficas.** Tradução de José Carlos Bruni. São Paulo: Nova Cultural, 1991.

DICIONÁRIOS, ENCICLOPÉDIAS, OBRAS E SÍTIOS DE REFERÊNCIA

Aulete digital. Disponível em: <http://www.aulete.com.br/>.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionários de símbolos.** 6. ed. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1992.

Dicio: dicionário online de português. Disponível em:

<<http://www.dicio.com.br/>>.

Dicionário de sinônimos. Disponível em:

<<http://www.sinonimos.com.br/>>.

Dicionário Houaiss da língua portuguesa. 1. ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

Dicionário Martins Fontes: italiano-português. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

Dicionário Priberam da língua portuguesa. Disponível em:

<<http://www.priberam.pt/dlpo/Default.aspx>>.

Dictionary.com. Disponível em: <<http://dictionary.reference.com/>>.

Dizionario biografico degli italiani. Volume 38, 1990. Disponível em:

<<http://www.treccani.it/biografico/>>.

Dizionario Garzanti: sinonimi e contrari. Milano: Garzanti, 1994.

Encyclopédie Larousse. Disponível em:

<<http://www.larousse.fr/encyclopedie>>.

Il Sabatini-Colletti: dizionario della língua italiana. Disponível em:

<http://dizionari.corriere.it/dizionario_italiano/>.

Infopédia: dicionários Porto Editora. Disponível em:

<<http://www.infopedia.pt/>>.

Léxico: dicionário de português online. Disponível em:

<<http://www.lexico.pt/>>.

MICHAELIS: dicionário de português online. Disponível em:

<<http://michaelis.uol.com.br/moderno/portugues/index.php>>.

MOISÉS, Massaud. **Dicionário de termos literários.** 12. ed. rev. e ampl. São Paulo: Cultrix, 2004.

Portal Graecia Antiqua. Disponível em:
<<http://greciantiga.org/arquivo.asp?num=0201>>.

Sapere.it. Disponível em: <<http://www.sapere.it/sapere.html>>.

Sensagent – Dictionary. Disponível em: <<http://www.sensagent.com/>>.

Thesaurus.com. Disponível em: <<http://www.thesaurus.com/>>.

Treccani.it: l'enciclopedia italiana. Disponível em:
<<http://www.treccani.it/enciclopedia/>>.

Wikipedia: l'enciclopedia libera.
<https://it.wikipedia.org/wiki/Pagina_principale>

APÊNDICE VARIANTES E VERSÕES

Neste Apêndice são apresentadas, num quadro comparativo, as diferentes variantes versões dos poemas de **Esercizi vecchi e nuovi** [Exercícios antigos e novos] que constam das quatro edições do livro, que são:

- 1ª. BEMPORAD, Giovanna. **Esercizi**: poesie e traduzioni. Venezia: Urbani e Pettenello, 1948;
- 2ª. BEMPORAD, Giovanna. **Esercizi**: poesie e traduzioni. Milano: Garzanti, 1980;
- 3ª. BEMPORAD, Giovanna. **Esercizi vecchi e nuovi**. Milano: Archivio Dedalus, 2010;
- 4ª. BEMPORAD, Giovanna. **Esercizi vecchi e nuovi**. Bologna: Luca Sossella, 2011.

No quadro comparativo, foi usado o negrito para chamar a atenção das diferenças e variantes das versões. Para melhor visualização, diferenças de pontuação foram colocadas entre colchetes. Imediatamente abaixo do quadro comparativo, em alguns casos aparece a observação de alguma informação relevante no que se refere à posição do poema nas diversas edições. Logo em seguida, é apresentada a tradução do poema. Todas as traduções apresentadas foram fundamentalmente baseadas na edição de Luca Sossella (2011), ainda que, eventualmente, alguma sugestão das versões anteriores possa ter sido aproveitada.

Edição de referência para comparação: Giovanna Bemporad.
Esercizi vecchi e nuovi. Luca Sossella editore, 2011.

I. Único poema da seção *Preludio* [Prelúdio]

1948, p. 13.	1980, p.13.
<p>Per mille e mille autunni un origliere di timo le mie palpebre sostenga non piú gravate da un presagio d'ombra;</p> <p>non disfiolata e smorta la mia bocca e agli angoli cadente, già sforzata da spasimi e sorrisi, sembri assorta</p> <p>nel sepolcro in preludi di orazioni; e non scolpita immortalmente vegli la mia maschera, chiusa in un cristallo.</p> <p>(1946)</p>	<p>Per mille e mille autunni sia guanciaie la terra alle mie palpebre socchiuse non piú gravate da un presagio d'ombra;</p> <p>non disfiolata e smorta la mia bocca e agli angoli cadente, già sforzata da spasimi e sorrisi, sembri assorta</p> <p>nel sepolcro in preludi di orazioni; e non scolpita immortalmente vegli la mia maschera, chiusa in un cristallo.</p>
2010, p.19.	2011, p. 9.
<p>Per mille e mille autunni sia guanciaie la terra alle mie palpebre socchiuse non piú gravate da un presagio d'ombra;</p> <p>né la mia bocca, smorta, disfiolata e agli angoli cadente, già sforzata da spasimi e sorrisi, sembri assorta</p> <p>nel sepolcro in preludi di orazioni; e non sul plinto immortalmente vegli la mia maschera, chiusa in un cristallo.</p>	<p>Per mille e mille autunni sia guanciaie la terra alle mie palpebre socchiuse non piú gravate da un presagio d'ombra;</p> <p>non la mia bocca disfiolata, smorta e agli angoli cadente, già sforzata da spasimi e sorrisi, sembri assorta</p> <p>nel sepolcro in preludi di orazioni; e non sul plinto immortalmente vegli la mia maschera, chiusa in un cristallo.</p>

Obs.: Diferentemente da edição de 1980 e seguintes, na edição de 1948, este poema aparece numa seção denominada *Introduzione* [Introdução].

*Por mil e mais outonos seja pouso
a terraàs minhas pálpebras cerradas
não mais gravadas por sinal de sombra;*

*nem minha boca desflorada, pálida
e de cadentes cantos, já cansada
deespasmos e sorrisos, fiqueabsorta*

*no sepulcroem prelúdios deorações;
nem sobre o plinto imortalmente vele
minha máscara, presanum cristal.*

II. 1º poema da seção *Diari* [Diários]

1948, p. 17.	1980, p. 17.
<p>Già la mia vela, in signoria dell'ombra, l'impudenza del giorno lascia a riva seguita da un corteo di morte foglie. E lacrime si adunano negli occhi sommesse, irrevocabili. O mia dolce gioventù, la tua favola è finita e l'autunno m'è sopra. Io mio scontento per la tua bella fioritura intatta su lucenti capelli ad ogni aprile tanto mi strugge che vorrei morire.</p> <p>(1943)</p>	<p>Versão 1948</p>
2010, p. 23.	2011, p. 13.
<p>Già la mia vela, in signoria dell'ombra, l'impudenza del giorno lascia a riva col suo lungo corteo di foglie morte. E lacrime si adunano negli occhi sommesse, irrevocabili. O mia dolce gioventù, la tua favola è finita e l'autunno m'è sopra. Il mondo intorno con la sua fioritura sempre nuova di lucenti capelli ad ogni aprile tanto mi offende che vorrei morire.</p>	<p>Versão 2010</p>

*Agora a minha vela sob a sombra
a insolência do dia deixa à margem
com a sua procissão de folhas mortas.
E lágrimas se juntam nos meus olhos
tão dóceis e fatais. Ai, minha doce
juventude, a tua fábula acabou
e me toma o outono. O mundo em volta,
com a sua florescência sempre nova
de esplendentes cabelos abrilinos,
tanto me ofende que morrer eu quero.*

III. 2º poema da seção *Diari* [Diários]

1948, p.18.

Veramente io dovrò dunque morire
come un insetto effimero del maggio
e sentirò nell'aria calda e piena
gelare a poco a poco la mia guancia?
Piú vera morte è separarsi in pianto
dai cara amici, per non **mai** tornare,
e accomiarsi a forza dalla celia
giovanile e dal riso, mentre indora
con tenerezza il paesaggio aprile.
O per me non sarebbe **tanto** male,
se fosse il cuore **veramente** morto,
smarrirmi in questa dolce alba lunare
come s'infrange un'onda nella calma.
(1943)

2010, p. 19

Versão 1980

1980, p. 18.

Veramente io dovrò dunque morire
come un insetto effimero del maggio
e sentirò nell'aria calda e piena
gelare a poco a poco la mia guancia?
Piú vera morte è separarsi in pianto
da amate compagnie, per non tornare,
e accomiarsi a forza dalla celia
giovanile e dal riso, mentre indora
con tenerezza il paesaggio aprile.
O per me non sarebbe male, **quando**
fosse il **mio** cuore **interamente** morto,
smarrirmi in questa dolce alba lunare
come s'infrange un'onda nella calma.

2011, p. 14.

Versão 1980

*Terei então de morrer realmente
como um inseto efêmero de maio
e terei de sentir, no ar quente e pleno,
gelar-se pouco a pouco minha face?
Morte veraz é separar-se em pranto
de amadas companhias, sem voltar,
e despedir-se à força dos brinquedos
juvenis e do riso, enquanto abril
vai dourando a paisagem com ternura.
Ai, para mim ruim não será, quando
meu coração morrer inteiramente,
perder-me nesta doce luz da lua
como uma onda ao rebentar no mar.*

IV. 3º poema da seção *Diari* [Diários]

<p>1948, p. 20.</p> <p>Mia compagna implacabile la morte persuade a taciturne intimità per un tramite d'ombra e di silenzi. Ma non so che inquietudine febbrile fa ingombro a questo dolce accoglimento[,] calando il sole, prima che ogni gesto si traduca in memoria e che ogni voce s'impigli nel silenzio. Forse il vento porta come un rammarico del tempo che non è piú, trascina per le strade ombre di moltitudini a me care. E biancheggia una immagine tra i gigli di giovane assopita nel suo riso.</p> <p>(1944)</p>	<p>1980, p.19.</p> <p>Mia compagna implacabile la morte persuade a taciturne intimità per un tramite d'ombra e di silenzi. Ma non so che inquietudine febbrile fa ingombro a questo dolce accoglimento calando il sole, prima che ogni gesto si traduca in memoria e che ogni voce s'impigli nel silenzio. Forse il vento porta come un rammarico del tempo che non è piú, trascina per le strade ombre di moltitudini a me care. E biancheggia una immagine tra i gigli di giovane assopita nel suo riso.</p>
<p>2010, p. 27.</p> <p>Mia compagna implacabile la morte persuade a lunghe veglie taciturne; ----- ma non so che inquietudine febbrile si oppone a questo dolce accoglimento calando il sole, prima che ogni gesto si traduca in memoria e che ogni voce s'impigli nel silenzio. Forse il vento porta come un rammarico del tempo che non è piú, trascina per le strade deserte una fiumana d'ombre care. E biancheggia un'immagine tra i gigli di giovane assopita nel suo riso.</p>	<p>2011, p. 15.</p> <p>Mia compagna implacabile[,] la morte persuade a lunghe veglie taciturne; ----- ma non so che inquietudine febbrile fa ingombro a questo dolce accoglimento calando il sole, prima che ogni gesto si traduca in memoria e che ogni voce s'impigli nel silenzio. Forse il vento porta come un rammarico del tempo che non è piú, trascina per le strade deserte una fiumana d'ombre care. E biancheggia un'immagine tra i gigli di giovane assopita nel suo riso.</p>

Obs.: Na edição de 1948, este poema aparece como o 4º da seção *Diario* [Diários], logo depois do poema [Già comincia a segnare luci e ombre].

*Minha implacável companheira, a morte,
leva a longas vigílias taciturnas;
mas não sei qual febril inquietude
se interpõe a este doce acolhimento
e minguá o sol, antes que cada gesto
se traduza em memória e cada voz
se enrede no silêncio. Assim o vento
um remorso do tempo que se extingue
vai carregando e arrasta pela estrada
erma torrente de queridas sombras.
E lampeja uma imagem entre os lírios
de jovem esvaecida no seu riso.*

V. 4º poema da seção *Diari* [Diários]

1948	1980, p. 20.
<p style="text-align: center;">∅</p>	<p><i>Variatione su tasto obbligato</i></p> <p>Non domare, implacabile, il mio riso mentre il fiore del melo incanutisce; non recidermi a un tratto i miei pensieri ma se intendi accordarmi un privilegio lascia che dagli inganni io mi separi solo quando alla tua certezza giova sacrificare il nostro dubbio stato; quando non amerò che il mio dolore tu chiamerai meno importuna al nulla: e con la fronte smemorata io l'orma seguirò del tuo piede, e questo arcano insondabile azzurro andrà dissolto come il sogno di un'alba.</p>
2010, p. 29.	2011, p. 16.
<p><i>Variatione su tasto obbligato</i></p> <p>Non domare, implacabile, il mio riso mentre il fiore del melo incanutisce; non recidermi il filo dei pensieri d'un tratto, ma da sogni e disinganni lascia che docilmente io mi separi solo quando alla tua certezza giova sacrificare il nostro dubbio stato; quando non amerò che il mio dolore tu chiamerai meno importuna al nulla: io con la fronte smemorata l'orma seguirò del tuo piede, e questo arcano insondabile azzurro andrà dissolto come il sogno di un'alba.</p>	<p style="text-align: center;">Versão 2010</p>

Variação sobre motivo fixo

*Não domes, implacável, o meu riso
enquanto murcha a flor da macieira;
não me talhes o fio dos pensamentos
de golpe; mas de sonho e desengano
deixa que docilmente eu me separe
só quando favoreça à tua certeza
sacrificar o nosso dúbio estado;
quando eu amar tão só a minha dor,
tu vais chamar, menos molesta, ao nada:
eu, com a fronte inêmore, as pegadas
do teu pé vou seguir; e este insondável
azul arcano vai se desfazer
como um sonho de aurora.*

VI. 5º poema da seção *Diari* [Diários]

1948, 19.	1980, p. 21
<p>Già comincia a segnare luci e ombre la luna; e tra le pause del vento rara si allunga qualche voce umana, e fanciulle ridenti in un candore di gelsomini avvivano le rose; mentre all'oscurità via via la sera si risolve, indugiando con materna malinconia tra vesti colorate. Perché, se l'aria odora di viole tanto rincresce all'anima il passato? E le memorie, con un passo e un fiato di cose vive, freddamente a sera vengono e vanno. In così dolce sera non altro si vorrebbe che morire.</p> <p>(1943)</p>	<p>Già comincia a segnare luci e ombre la luna; e tra le pause del vento rara si allunga qualche voce umana, ----- mentre all'oscurità cede la sera lentamente, indugiando con materna malinconia tra vesti colorate. Perché, se l'aria odora di viole tanto rincresce all'anima il passato? E le memorie, con un passo e un fiato di cose vive, freddamente a sera vengono e vanno. In così dolce sera non altro si vorrebbe che morire.</p>
2010, p. 31.	2011, p. 17
Versão 1980	Versão 1980

Obs.: Na edição de 1948, este poema aparece como o 3º da seção *Diari* [Diários], logo depois do poema [Veramente io dovrò dunque morire].

*Já começa acenando luz e sombra
a lua; e dentre as pausas do vento
rara ressoa alguma voz humana,
enquanto a noite cede à escuridão
lentamente, hesitando com materno
desalento entre vestes coloridas.
Por que, se o ar recende a violetas,
tanto reprova a alma ao passado?
E as memórias, com passo e com alento
de coisas vivas, friamente à noite
passam e voltam. Em tão doce noite,
nada se quer que deixar-se morrer.*

VII. 6º poema da seção *Diari* [Diários]

<p>1948, p. 21.</p> <p>Non soccorre all'eclissi vespertina la falce della luna, un po' velata[,] e naviga in un mare di silenzio la rossa vela che un felice riso e un fantastico grido lascia indietro[,] prossima o luna a convertirsi in bianca. Vento d'antiche età sale dal mare nell'ora del distacco, e morte foglie suscita a riva, un cinguettio discreto d'uccelli e odore fievole di acanti. E un poco risentita va la bianca vela a smarrirsi in una selva d'ombre, malcerta di approdare a un'altra riva.</p> <p>(1944)</p>	<p>1980, p. 22.</p> <p>Non soccorre all'eclissi vespertina la falce della luna, un po' velata[;] e naviga in un mare di silenzio la rossa vela che un felice riso e un fantastico grido lascia indietro[,] prossima[,] o luna[,] a convertirsi in bianca. Vento di antiche età sale dal mare nell'ora del distacco, e morte foglie suscita a riva, un cinguettio discreto d'uccelli e odore fievole di acanti. E un poco risentita va la bianca vela a smarrirsi in una selva d'ombre, malcerta di approdare a un'altra riva.</p>
<p>2010, p. 33.</p> <p>Non soccorre all'eclissi vespertina la falce della luna, un po' velata[;] scivola in acque cupe e silenziose la rossa vela che un felice riso e un fantastico grido lascia indietro prossima[,] o luna[,] a convertirsi in bianca. Vento di antiche età sale dal mare nell'ora del distacco, e foglie morte suscita a riva, un cinguettio discreto d'uccelli e odore fievole di acanti. E un poco risentita va la bianca vela a smarrirsi in una selva d'ombre, malcerta di approdare a un'altra riva.</p>	<p>2011, p. 18.</p> <p style="text-align: center;">Versão 2010</p>

Obs.: Na edição de 1948, este poema aparece como o 5º da seção **Diario** [Diários], logo depois do poema [Veramente io dovrò dunque morire].

*Não socorre ao eclipse vespertino
a lua crescente, meio velada;
desliza em águas turvas e silentes
a vela púrpura que um riso alegre
e um fantástico grito deixa lá,
próxima, ó lua, a converter-se em branca.
Vento de antigas eras vem do mar
na hora da partida, e folhas mortas
suscita, à margem, um discreto canto
de pássaros e um leve odor de acantos.
E um pouco ressentida a branca vela
numa selva de sombras se extravia,
incerta de atracar em outra margem.*

VIII. 7º poema da seção *Diari* [Diários]

1948	1980, p. 23.
∅	Dolore, che mi seguiti immortale e indomabile fino al limitare della morte, avrò gioia dagli spazi? Forse è saggezza a te sacrificare l'età febbrile, per serbarsi ad una maturità gloriosa, o forse è male se la mia gioventú, non spenta ancora, va inconsumata a perdersi nel tempo che non perdona. L'unica certezza pende su me, tra questa indecisione, con piú sgomento. Solo che talvolta, nell'alta pace della sera, io sento sfiorarmi il petto un'ariosa calma.
2010, p. 35.	2011, p. 19.
Versão 1980	Versão 1980

*Ó dor, que me persegues imortal
e indomável até o limiar
da morte, serei feliz nos espaços?
Sábio será sacrificar a idade
febril a ti, para guardar-se a uma
gloriosa madurez; ou não será,
se a minha juventude inacabada
for, inconsumpta, se perder no tempo,
que não perdoa. Nesta indecisão
com mais espanto, pende sobre mim
a única certeza. Mas, às vezes,
na alta paz da noite, eu vou sentindo
roçar-me o peito luminosa calma.*

IX. 8º poema da seção *Diari* [Diários]

1948	1980, p. 24
<p style="text-align: center;">∅</p>	<p>Non farmi così sola come il vento che si dispera in questa notte fonda fino a morirme, interiormente sola non farmi, come già sono da viva, sotto la volta immensa dove è nulla la nostra pena. In punto di lasciare questa mia fragile vicenda, tutte le mie dolci abitudini, e la gioia che spesso segue all’urto del dolore, voglio adagiarmi su una zolla d’erba nell’inerzia, supina. E avrò più cara la morte se in un attimo, decisa, piano verrà, toccandomi una spalla.</p>
2010, p. 37.	2011, p. 20.
<p>Non farmi così sola come il vento che si dispera in questa notte fonda fino a morirme, eternamente sola non farmi, come già sono da viva, sotto la volta immensa ch’è misura del nostro nulla. In punto di lasciare questa mia fragile vicenda, tutte le mie dolci abitudini, e la gioia che spesso segue all’urto del dolore, voglio adagiarmi su una zolla d’erba nell’inerzia, supina. E avrò più cara la morte se in un attimo, decisa, piano verrà, toccandomi una spalla.</p>	<p style="text-align: center;">Versão 2010</p>

*Não me tornes sozinha como o vento,
que se atormenta nesta noite funda
até extinguir-se; eternamente só
não me tornes, como já sou na vida,
sob a abóbada imensa que é a medida
do nosso nada. Quando terminar
esta jornada e todos os meus doces
hábitos, mais aquela alegria
que ao golpe da dor segue tantas vezes,
quero pousar sobre um torrão de relva,
supina e inerte. E mais eu vou amar
a morte, se num átimo, segura,
lenta, chegar, tocando nos meus ombros.*

X. 9º poema da seção *Diari* [Diários]

1948	1980, p. 25
<p style="text-align: center;">Ø</p>	<p>Vorrei gettare ciecamente al nulla la mia stanchezza, come fosse pietra che precipita in fondo all'acqua buia. Ma la pace che insiste sugli estivi campi assolati in cui non odo insulto dell'uomo, solo un canto di cicale monotono assordante, fa che al male che già sembrava estremo io sopravviva; toccato il fondo, l'intima oppressione si converte in sopore e cede all'afa che il mio pensiero dominante annulla nel sonno non dissimile alla morte.</p>
2010, p. 39.	2011, p. 21.
<p>Vorrei gettare ciecamente al nulla la mia stanchezza, come fosse pietra che precipita in fondo all'acqua buia. Ma la pace che aleggia sugli erbosi campi assolati in cui non odo insulto dell'uomo, solo un canto di cicale monotono assordante, fa che al male che già sembrava estremo io sopravviva; giunta al suo colmo, l'intima oppressione si converte in sopore e cede all'afa che il mio pensiero dominante annulla nel sonno non dissimile alla morte.</p>	<p>Vorrei gettare ciecamente al nulla la mia stanchezza, come fosse pietra che precipita in fondo all'acqua buia. Ma la pace che insiste sugli estivi campi assolati in cui non odo insulto dell'uomo, solo un canto di cicale monotono assordante, fa che al male che già sembrava estremo io sopravviva; giunta al suo colmo, l'intima oppressione si converte in sopore e cede all'afa che il mio pensiero dominante annulla nel sonno non dissimile alla morte.</p>

*Lançar eu quero, cegamente, ao nada
o meu cansaço, tal como uma pedra
que se arroja no fundo da água escura.
Mas a paz que persiste sobre o estivo
campo assolado onde não ouço insulto
humano, tão só um canto de cigarra
monótono e estridente, faz que ao mal,
que extremo parecia, eu sobreviva;
alçada ao ápice, a íntima opressão
se transmuta em torpor e ao calor cede,
que o meu cuidado dominante anula,
no sono não dessemelhante à morte.*

XI. 10º poema da seção *Diari* [Diários]

1948	1980, p. 26.
<p style="text-align: center;">∅</p>	<p>Paesaggio</p> <p>L'immagine di un'acqua fresca e viva domina la mia sete. Non più gaie rincorse, non più giochi strepitosi sotto altissimi cieli.</p> <p style="text-align: center;">Ma sul greto le donne ancora lavano lenzuola (e ne riflette i gesti l'acqua chiara come uno specchio); con movenze liete vanno ragazze a stendere le tele.</p> <p>Tutto fa ch'io ritorni come allora quando era dolce abbandonarsi al riso con leggerezza estrema, e non la smania di comporre l'ignoto in forma certa l'ingenuità del cuore aveva offeso.</p>
2010, p. 41	2011, p. 22.
<p>Paesaggio</p> <p>L'immagine di un'acqua fresca e viva domina la mia sete. Non più gaie rincorse, non più giochi strepitosi sotto altissimi cieli.</p> <p style="text-align: center;">Ma sul greto le donne ancora lavano le vesti (e ne riflette i gesti l'acqua chiara come uno specchio); con movenze liete vanno ragazze a stenderle cantando.</p> <p>Tutto fa ch'io ritorni come allora quando era dolce abbandonarsi al riso con leggerezza estrema, e non la smania di comporre l'ignoto in forma certa l'ingenuità del cuore aveva offeso.</p>	<p style="text-align: center;">Versão 2010</p>

Paisagem

*A imagem de uma água fresca e viva
domina minha sede. Não mais gaios
impulsos, não mais jogos barulhentos
sob altíssimos céus.*

*Mas ao regato
ainda lavam roupas as mulheres
(seus gestos se refletem na água clara
como um espelho), que logo as meninas
vão estendendo com um alegre canto.*

*Tudo faz que eu retorne àquele tempo
em que era doce abandonar-se ao riso
tão levemente, e não ao frenesi
de compor com a forma certa o ignoto,
que ao ingênuo coração tinha ofendido.*

XII. 11º poema da seção *Diari* [Diários]

1948	1980, p. 27.
<p style="text-align: center;">∅</p>	<p>Malinconica immagine, è su tutto la luna; come un flauto accorato si duole il vento, rude nel sereno già quasi estivo. E il battere dell'ora coi suoi rintocchi mi riporta l'eco di un'altra estate immobile nel tempo So – troppo tardi! – che il meraviglioso mi è passato insensibile sugli occhi: bello appare il presente solo quando cinto d'aureola splende in un domani che irragiunto si fa dolce memoria. Se il vento mi rimanda a lungo l'eco di un'altra estate, cantano fanciulle e batte l'ora dalla torre, è tardi piú che non dica il semplice rintocco.</p>
2010, p. 43.	2011, p. 23.
<p>Malinconica immagine, è su tutto la luna; come un flauto accorato si duole il vento, rude nel sereno già quasi estivo. E il battere dell'ora coi suoi rintocchi mi riporta l'eco di un'altra estate ardente sotto il cielo. So – troppo tardi! – che il meraviglioso mi è passato invisibile sugli occhi: bello appare il presente solo quando s'illumina d'aureola in un domani che irragiunto si fa dolce memoria. Se il vento mi rimanda a lungo l'eco di un'altra estate, cantano fanciulle e batte l'ora dalla torre, è tardi piú che non dica il semplice rintocco.</p>	<p style="text-align: center;">Versão 2010</p>

*Melancólica imagem, entre todas
é a lua; como flauta entristecida,
condói-seo vento, rude no sereno
quase estival. E o rebater das horas
com os seus sinos reevocam o eco
de outro verão ardente sob o céu.
Sei – tarde demais! – que o maravilhoso
invisível passou sob os meus olhos:
o presente só é bonito quando
se ilumina de um halo, num futuro
que, intangido, se faz doce memória.
Se o vento rememora ainda o eco
daquele outro verão, meninas cantam
e lá da torre a hora bate: é tarde,
até mais do que o diga o simples sino.*

XIII. 12º poema da seção *Diari* [Diários]

1948	1980, p. 28.
∅	<p style="text-align: center;"><i>a Leopardi</i></p> <p>La bianchissima luna alta è salita, dopo l'addio del giorno, a consolare alberi, campi e strade. Pensierosa, con qualche primula sfiorita in mano, va una giovane bruna alla sua casa. L'aria è tutta armonia: sarebbe dolce svanire in questa immensità serena; batte a rintocchi lenti una campana, tra un poco d'erba io vedo spalancarsi la sepoltura. Oh vertigini d'ombre! La luna va calando all'orizzonte dove si perde la pianura, e dice che trapassare al nulla non è male.</p>
2010, p. 45.	2011, p. 24.
Versão 1980	Versão 1980

a Leopardi

*A branquíssima lua alta subiu,
depois do adeus do dia, a consolar
árvore, campo e estrada. Pensativa,
com primaveras murchas nas suas mãos,
uma jovem morena volta à casa.
O ar é só harmonia: seria doce
esvaeecer nesta imensidão serena;
bate com lentos repiques um sino;
entre um pouco de relva, vejo abrir-se
a sepultura. Oh, vertigens de sombras!
A lua vai caindo no horizonte
onde se perde a planície, e diz
que penetrar no nada não é mau.*

XIV. 13º poema da seção *Diari* [Diários]

1948	1980, p. 29.
∅	Nasce la luna come rossa aurora pianamente; rischiara illimitate fissità d'ombre e alberi e campagne, pura, dai globi elettrici respinta, questa accorata solitaria. E sale bianchissima, tra azzurre trasparenze, l'arco del cielo, ritessendo il velo delle illusioni lacerato in terra. Nella sua grande luce meridiana timidamente in me stanca rinasce l'ingannevole attesa di un prodigio.
2010, p. 47.	2011, p. 25.
Versão 1980	Versão 1980

*A lua nasce como roxa aurora
lentamente; ilumina ilimitadas,
imóveis sombras e árvores e campos;
pura, expulsa pela luz elétrica,
vai pesarosa e solitária. E sobe,
alvíssima, entre a transparência anil,
o arco celeste, retecendo o véu
das ilusões dilacerado em terra.
Na sua grande luz meridiana,
em mim, exaurida, renasce tímida
a ilusória esperança de um prodígio.*

XV. 14º poema da seção *Diari* [Diários]

1948	1980, p. 30.
<p style="text-align: center;">∅</p>	<p>Intarsio</p> <p>----- ----- -----</p> <p>Torna memoria in me degli svaniti mesi di maggio, quando s'impigliava spensierato il mio riso nel silenzio della vasta terrazza (già canora di passeri, fiammante di gerani...)</p> <p>e un silenzio infinito è sopra il riso dell'universo.</p> <p style="text-align: center;">O morte nella vita la certezza che usurpa in noi da vivi quanto sia vano esistere. Che spero se il presente sarà più presto andato che non raggiunto, e più vicina l'ora?</p>
2010, p. 49.	2011, p. 26.
<p>Intarsio</p> <p>Lontana teoria di voci stanche, già votate al silenzio, è nella sera e un profumo indistinto di viola.</p> <p>Torna memoria in me degli svaniti mesi di maggio, quando s'impigliava spensierato il mio riso nel silenzio della vasta terrazza (già canora di passeri, fiammante di gerani...)</p> <p>e un silenzio infinito è sopra il riso dell'universo.</p> <p style="text-align: center;">O morte nella vita la certezza che insinua in noi da vivi quanto sia vano esistere. Che spero se il presente sarà più presto andato che non raggiunto, e più vicina l'ora?</p>	<p style="text-align: center;">Versão 2010</p>

Entalhe

*Distante procissão de vozes lansas,
já votada ao silêncio, habita a noite
e um perfume indistinto de violetas.*

*Volta em mim a memória dos perdidos
meses de maio, quando se enredava
descuidado o meu riso no silêncio
da amplidão do terraço (já canoro
de pássaros, flamante de gerânios...),*

*e um silêncio sem fim se sobrepõe
ao riso do universo.*

*Ó morte em vida,
a certeza que insinua aos que vivem
quanto é vão existir. O que esperar,
se o presente, mesmo intocado, logo
será passado, e a hora se aproxima?*

XVI. 15º poema da seção *Diari* [Diários]

1948	1980, p. 31.
∅	<p>Improvviso</p> <p>Sull'acqua morta dei passati inganni galleggio come un naufrago perduto nella bonaccia, e un argine al dolore non trovo, mentre seguita a brillare la luce che fa giovani, e mi strappa contro mia voglia dalle labbra un canto. Poi la vita implacabile, febbrile riprende in me[,] con insistenza irosa.</p>
2010, p. 51.	2011, p. 27.
Versão 1980	<p>Improvviso</p> <p>Sull'acqua morta dei passati inganni galleggio come un naufrago perduto nella bonaccia, e un argine al dolore non trovo, mentre seguita a brillare la luce che fa giovani, e mi strappa contro mia voglia dalle labbra un canto. Poi la vita implacabile, febbrile riprende in me con insistenza irosa.</p>

Improviso

*Sobre a água morta dos passados erros
flutuo como um naufrago perdido
na calmaria, e não encontro um cais
ao sofrimento, enquanto ainda brilha
a luz que nos remoça e que arrebatada
do meu lábio, contrariado, um canto.
A vida, então, febril e inexorável,
reflui em mim, com insistência e ira.*

XVII. 16º poema da seção *Diari* [Diários]

<p>1948</p> <p style="text-align: center;">∅</p>	<p>1980, p. 32.</p> <p style="text-align: right;"><i>a mia madre</i></p> <p>Da un golfo d'ombra guardano clementi e fermi, come un orizzonte puro, gli occhi materni, solo ch'io ritrovi sulla pagina scritta il filo d'erba che vi metteva, a consolarne il peso.</p> <p>S'aprono in me, tentata di fissarmi per sempre in questa sordità di pietra da quando non so piú, troppo matura, comporre un'illusione al mio dolore.</p> <p>Ma negli occhi materni con struggente rammarico ritrovo il tempo andato, e le durissime evidenze e l'ombra della morte io dimentico, ch'è sopra.</p>
<p>2010, p. 53.</p> <p style="text-align: right;"><i>a mia madre</i></p> <p>Da un golfo d'ombra guardano clementi e fermi, come un orizzonte puro, gli occhi materni, solo ch'io rinvenga sulla pagina scritta il filo d'erba che vi metteva, a consolarne il peso.</p> <p>S'aprono in me, tentata di fissarmi per sempre in questa sordità di pietra da che non posso piú, troppo matura, comporre un'illusione al mio dolore.</p> <p>Ma negli occhi materni con struggente rammarico ritrovo il tempo andato, e le durissime evidenze e l'ombra della morte io dimentico, ch'è sopra.</p>	<p>2011, p. 28.</p> <p style="text-align: center;">Versão 2010</p>

à minha mãe

*De uma ilha de sombras olham brandos
e imóveis, como um horizonte puro,
os olhos maternos, basta que encontre
sobre a página escrita, o fio de relva
que ela dispunha, a consolar o peso.*

*Abrem-se em mim, que tento me aferrar
para sempre nesta surdez de pedra,
de que não posso mais, já tão madura,
compor uma ilusão à minha dor.*

*Mas nos olhos maternos, com pungente
lamento, reencontro o meu passado
e me esqueço das duras evidências
da morte e da sua sombra, que flutua.*

XVIII. 17° poema da seção *Diari* [Diários]

1948	1980, p. 33.
<p style="text-align: center;">∅</p>	<p><i>in memoria</i></p> <p>Non tentare con lacrime il silenzio dimenticato del suo cuore, immune da debolezza e immobile nel tempo, che con tremore ha disertato il giogo. Non piú costretta a simulare il riso da profonde inquietudini, non sente che già nell'aria turbina l'annuncio di primavera. Ma se anch'io dovrò per sempre in questa cecità fissarmi, meglio piegarsi a immagine di un fiore che docilmente all'urto dell'inverno si spoglia dei suoi petali. Tu morta da me distante piú ch'io possa dire di lontananza umana, e che parlavi, ch'eri qui poco fa, dove sei ora?</p>
2010, p. 55.	2011, p. 29.
<p style="text-align: center;"><i>in memoria</i></p> <p>Non tentare con lacrime il silenzio dimenticato del suo cuore, immune da debolezza e immobile nel tempo, che con tremore ha disertato il giogo. Non piú costretta a simulare il riso da profonde inquietudini, non sente che già nell'aria turbina l'annuncio di primavera. Ma se anch'io dovrò per sempre in questa cecità fissarmi, meglio piegarsi a immagine di un fiore che docilmente all'urto dell'inverno reclina il capo. Tu[,] morta fanciulla[,] da me distante piú ch'io possa dire di lontananza umana, e che parlavi, ch'eri qui poco fa, dove sei ora?</p>	<p style="text-align: center;"><i>in memoria</i></p> <p>Non tentare con lacrime il silenzio dimenticato del suo cuore, immune da debolezza e immobile nel tempo, che con tremore ha disertato il giogo. Non piú costretta a simulare il riso da profonde inquietudini, non sente che già nell'aria turbina l'annuncio di primavera. Ma se anch'io dovrò per sempre in questa cecità fissarmi, meglio piegarsi a immagine di un fiore che docilmente all'urto dell'inverno si spoglia dei suoi petali. Tu[,] morta[,] da me distante piú ch'io possa dire di lontananza umana, e che parlavi, ch'eri qui poco fa, dove sei ora?</p>

in memoriam

*Não procures, com lágrima, o silêncio
esquecido daquele coração,
no tempo, imóvel, e à fraqueza, imune,
que com tremores desertou do jugo.
Profundas inquietudes não o obrigam
mais a fingir o riso, nem sentir
que já no vento remoinha o anúncio
da primavera. Mas se vou também
atar-me para sempre à escuridão,
melhor eu me dobrar como uma flor
que, ao golpe do inverno, docilmente
se despe das suas pétalas. Tu, morta,
de mim distante mais que o meu dizer
das distâncias humanas, tu falavas,
aqui estavas, onde estás agora?*

XIX. 18º poema da seção *Diari* [Diários]

1948	1980, p. 34.
∅	<p><i>alla pittrice Maria Lupieri</i></p> <p>Rassegnata al pensiero che ogni giorno può splendere per ultimo, non trovi piú suprema saggezza che la morte ti sorprenda a dipingere tarocchi noncurante del tuo gesto interrotto.</p> <p>Ma un tempo incalcolabile supina ti stenderà la sua presenza assidua, non potrai né dormire né sognare dolcezze tra la smania del risveglio né piangere per nulla. E non sentirti stretta da amaro pentimento a questa fuga del tempo che non sembra andare.</p>
2010, p. 57.	2011, p. 30.
Versão 1980	Versão 1980

à pintora Maria Lupieri

*Submissa à ideia de que cada dia
 pode brilhar por último, não achas
 maior sabedoria do que a morte
 poder flagrar-te a pintar baralhos,
 indiferente ao teu gesto suspenso.*

*Mas um tempo incontável, ela, dócil,
 vai te estender a sua presença assídua;
 não vais poder dormir, nem vais sonhar
 doçuras na iminência do acordar,
 nem vais chorar por nada. E não te sintas
 presa pelo áspero arrependimento
 a esta fuga do tempo que não passa.*

XX. 19º poema da seção *Diari* [Diários]

1948	1980
∅	∅
2010, p. 59.	2011, p. 31.
<p>Ch'io muoia all'esaurirsi delle risa quando piú non sopporto una stanchezza già scontata all'estremo; e sia d'autunno mentre l'orecchio intendo estesamente per la quiete, e soffochi il mio canto una foglia che cade; o sia d'estate quando tra rose rosse e gelsomini ferve la guerra. Già da tempo estranea a questa sinfonia d'estati e inverni, non entrerò nei pallidi domini con purpurei tumulti dentro il cuore; e al commento inesausto degli insetti tra l'erba, al loro giubilo sonoro che indietro mi richiama, io sarò sorda.</p>	<p>Versão 2010</p>

*Que eu morra na consumação dos risos,
pois que não mais suporto este cansaço
já sofrido ao extremo; quer no outono,
enquanto o ouvido estendo extensamente
no silêncio, e ao meu canto vai abafando
uma folha que cai; quer no verão,
quando, entre jasmineiros e roseiras,
ferve a guerra. Faz tempo já alheia
a este coro de verões e invernos,
não entrarei nos pálidos domínios
com purpúreos tumultos no meu peito;
e ao discurso inexausto dos insetos
na relva, ao seu júbilo sonoro
que atrás vai me chamando, serei surda.*

XXI. 1º poema da seção *Aforismi* [Aforismos]

1948	1980, p. 39.
∅	Gioventù, mio rammarico inesausto, spegnerla non potrò se non morendo la mia sete di te. Prede illusorie di gioventù, partitevi da un cuore perduto per la gioia.
2010, p. 63.	2011, p. 34.
Versão 1980	Versão 1980

*Ó lamento inexausto, a juventude,
não a posso apagar se não morrer
minha sede de ti.*

*Ilusórias presas
da juventude, escapai de meu peito
perdido de alegria.*

XXII. 2º poema da seção *Aforismi* [Aforismos]

1948	1980, p. 40.
∅	<p>È forse un gioco di venti nella polvere di un prato senza confini, l'ansietà dei vivi...</p> <p>E al nome della giovinezza io sento stringersi il cuore come ad una fiamma che si risolve in cenere.</p>
2010, p. 65.	2011, p. 35.
<p>È come un gioco di venti nella polvere di un prato senza confini, l'ansietà dei vivi...</p> <p>E al nome della giovinezza io sento stringersi il cuore come ad una fiamma che si risolve in cenere.</p>	Versão 1980

*É como um jogo
de ventos na poeira de uma estepe
sem fim, a ansiedade dos viventes...*

*E ao nomear-se a juventude, eu sinto
o peito que se aperta, como chama
que se resolve em cinzas.*

XXIII. 3º poema da seção *Aforismi* [Aforismos]

1948	1980, p. 41.
∅	All'adolescenza O età regale che seduci a impotenti ribellioni meglio quando sarai da me lontana.
2010, p. 67.	2011, p. 36.
Versão 1980	Versão 1980

À adolescência

*Ó idade régia,
que seduzes a débeis rebeliões,
melhor quando estiveres bem distante.*

XXIV. 4º poema da seção *Aforismi* [Aforismos]

1948	1980, p. 42.
∅	Nega un divieto acerbo di tornare sulla tua soglia a noi che mortalmente godiamo, o giovinezza, del tuo fiore.
2010, p. 69.	2011, p. 37.
Versão 1980	Versão 1980

*Nega um austero código o retorno
à tua porta, a nós que mortalmente
gozamos, juventude, da tua flor.*

XXV. 5º poema da seção *Aforismi* [Aforismos]

1948	1980, p. 43.
∅	<i>alla luna</i> Non sei stanca di errare in solitudine mutando sempre come l'occhio triste che oggetto degno della sua costanza non trova in terra?
2010, p. 71.	2011, p. 38.
Versão 1980	Versão 1980

à lua

*Tu não cansaste de vagar sozinha,
mudando sempre, como um olho triste
que objeto digno da sua atenção
não acha em terra?*

XXVI. 6º poema da seção *Aforismi* [Aforismos]

1948	1980
∅	∅
2010, p. 73.	2011, p. 39.
O adolescenza con le tue trionfanti primavere, la giovinezza triste in fondo al cuore non mi dà le tue pure esaltazioni.	Versão 2010

*Ó adolescência,
com as tuas triunfantes primaveras,
a juventude triste aqui no peito
não me dá os teus êxtases mais puros.*

XXVII. 7º poema da seção *Aforismi* [Aforismos]

1948	1980
∅	∅
2010	2011, p. 40.
∅	Il bacio Come una foresta, come una foglia mormora il mio bacio sopra il suo labbro, sulla mano nuda che gli fa schermo; e in succo di delizie si scioglie il cuore come un frutto molle.

O beijo

*Como uma floresta,
como uma folha, murmurejo um beijo,
sobre o seu lábio, sobre a nua mão
que faz de escudo; e em suco de delicias
derrete o peito como fruta mole.*

XXVIII. 8º poema da seção *Aforismi* [Aforismos]

1948	1980
∅	∅
2010, p. 75.	2011, p. 41.
A una stella marina Lungo l'arco sinuoso delle rive l'esatta simmetria di una galassia caduta qui dai ricchi firmamenti tiene ancora le braccia orientate verso invisibili ancore del cielo.	Versão 2010

A uma estrela marinha

*Ao longo do arco curvo da enseada,
com simetria exata de galáxia,
caiu aqui dos ricos firmamentos;
tem ainda seus braços orientados
para invisíveis âncoras do céu.*

XXIX. 9º poema da seção *Aforismi* [Aforismos]

1948	1980
∅	∅
2010, p. 87.	2011, p. 42.
Se vivo di nulla non si fa questo universo ma inerente al suo stato è l'illusione.	Versão 2010

Obs.: Na edição (2010), este poema aparece como o 13º da seção *Aforismi*[Aforismos].

*Se eu vivo,
de nada este universo não é feito,
mas é inerente a ele a ilusão.*

XXX. 10º poema da seção *Aforismi* [Aforismos]

1948	1980
∅	∅
2010, p. 83.	2011, p. 43.
Ogni passione spenta, anche più vano sarà questo levarsi ogni mattina per nulla. Odiosa intanto si avvicina la morte: vento che da innamorati capelli strappa fazzoletti e fiori.	Versão 2010

Obs.: Na edição (2010), este poema aparece como o 11º da seção *Aforismi* [Aforismos].

*Toda paixão extinta, ainda mais
vão será acordar cada manhã
para nada. Odiável, vai chegando,
no entanto, a morte: vento que arrebatava
de amorosos cabelos, lenço e flor.*

XXXI. 11º poema da seção *Aforismi* [Aforismos]

1948	1980
∅	∅
2010, p. 89.	2011, p. 44.
Perché vivo ancora se più non rende suono tra le dita col sole o con la pioggia, col pianto o il riso la mia vecchia lira?	Versão 2010

Obs.: Na edição (2010), este poema aparece como o 14º (o último) da seção *Aforismi* [Aforismos].

*Por que ainda vivo,
se em minhas mãos não mais emite som,
com chuva ou com sol,
com choro ou riso, minha velha lira?*

XXXII.12º poema da seção *Aforismi* [Aforismos]

1948	1980
∅	∅
2010, p. 81.	2011, p. 45.
<p>Chi scende e chi sale</p> <p>Ah, rotolano gli anni per le scale, nostro destino è scendere o salire e con un carro di frantumi andare per strade oblique a perderci nel nulla.</p> <p>Siede sull'ultimo gradino un vecchio con le mani posate sui ginocchi e col mento sul petto; e dalla soglia viene il rumore eguale di una culla e di una nenia a conciliargli il sonno col suo ritmo monotono e immortale.</p>	<p>Versão 2010</p>

Obs.: Na edição (2010), este poema aparece como o 10º da seção *Aforismi* [Aforismos].

Um sobe, outro desce

*Ah, vão rolando os anos pela escada,
e subir ou descer é obrigatório,
e num carro de escombros nós seguimos
por vias tortas a lugar nenhum.*

*Sentado no último degrau, há um velho
com as mãos colocadas sobre as pernas
e o queixo sobre o peito; e da soleira
soa o barulho sempre igual de um berço
e de uma nênia a conciliar-lhe o sono
com seu ritmo monótono e imortal.*

XXXIII. 13º poema da seção *Aforismi* [Aforismos]

1948	1980
∅	∅
2010, p. 85.	2011, p. 45.
De senectute Col passare degli anni – io mi figuro – trascineremo passo passo il piede sul bastoncello, a confortarci ai tiepidi raggi del sole. E immagino che quando la morte a noi verrà, non ci dorremo se si ricorderanno i cari amici di noi, parlando, e ci ameranno ancora.	Versão 2010

Obs.: Na edição (2010), este poema aparece como o 12º da seção *Aforismi* [Aforismos].

De senectute

*Com o passar dos anos, imagino,
arrastaremos devagar os pés
com a bengala, em direção aos mornos
raios do sol.*

*E quando, creio eu
chegar a morte, nós não sofreremos,
se os amigos queridos se lembrarem
de nós, falando, e ainda nos amarem.*

XXXIV. 1º poema da seção *Disegni* [Desenhos]

1948	1980
∅	∅
2010.	2011, p. 49.
∅	Le statue C'è nell'aria tranquilla come un brulichio d'insetti e stanno in veglia all'angolo dei muri le statue, muti e freddi simulacri.

As estátuas

*Paira no ar
tranquilo uma concentração de insetos
e, em vigília nos cantos das paredes,
há estátuas, frios e mudos simulacros.*

XXXV. 2º poema da seção *Disegni* [Desenhos]

1948	1980
∅	∅
2010.	2011, p. 50.
∅	<p>La domenica di una bambina morta</p> <p>È domenica, e incendia rosse rose l'ultimo addio del sole; ma la guancia della bambina morta non s'infiama nella chiesa deserta: irrompe un coro di chierichetti, e l'organo accompagna lei che veste il santuario di candore lasciando in terra la sua rosea carne.</p>

O domingo de uma menina morta

*É domingo, e incendeia rubras rosas
o último adeus do sol; contudo o rosto
não se enrubesce, da menina morta,
na capela deserta: irrompe um coro
de coroinhas, e o órgão acompanha
ela que orna o santuário de candura
deixando em terra a sua rósea carne.*

XXXVI. 3º poema da seção *Disegni* [Desenhos]

1948, p. 25.	1980, p. 47.
<p>I cuscini</p> <p><i>da un motivo di G. Krklec</i></p> <p>Tutta la stanza all'alba era coperta con drappi cerei: tristi i suoi colori come pensieri quando a gocce gravi batte la pioggia torbida sui vetri.</p> <p>Stava lo specchio cenere nel cupo angolo, come se per lui languisse l'ultimo rosa in morte lontananze.</p> <p>Solo cantare udivo sopra un bianco corpo di donna morbidi i cuscini.</p> <p>(1943)</p>	<p>Cuscini</p> <p>-----</p> <p>Tutta la stanza all'alba era coperta con drappi cerei: tristi i suoi colori come pensieri quando a gocce gravi batte la pioggia torbida sui vetri.</p> <p>Stava lo specchio cenere nel cupo angolo, quasi che per lui languisse l'ultimo rosa in morte lontananze.</p> <p>Solo cantare udivo sopra un bianco corpo di donna morbidi i cuscini.</p>
2010, p. 93.	2011, p. 51.
<p>Versão 1980</p>	<p>Cuscini</p> <p>-----</p> <p>Tutta la stanza all'alba era coperta con drappi cerei: tristi i suoi colori come pensieri quando a gocce gravi batte la pioggia torbida sui vetri.</p> <p>Stava lo specchio cenere nel cupo angolo, come se per lui languisse l'ultimo rosa in morte lontananze.</p> <p>Solo cantare udivo sopra un bianco corpo di donna morbidi i cuscini.</p>

Obs.: A versão 2011 é igual a de 1948, com exceção da pequena diferença do título e da menção, na de 1948, a G. Krklec.

Travesseiros

*O quarto se vestia de manhã
de panos pálidos: de cores tristes,
como uma cisma, se com gotas graves
bate sobre a vidraça a chuva turva.*

*O espelho prateado se escondia
no escuro, como se lhe murmurasse
o último rosa de uma era extinta.
Roçando o branco corpo de mulher,
só os moles travesseiros eu ouvia.*

∅. 2º poema da seção *Disegni* [Desenhos]; aparece somente na edição de 1948.

1948, p. 26.	1980
La rosa Rosa, che lenta tocchi la pienezza, maturità gloriosa offerta al rogo, pudore non ti veste, anima spoglia. Vedo fanciulli stanchi, taciturni sedere intorno a grandi fuochi accesi o tra bambole infrante – eroi crudeli. Rosa, e tuo dolce strazio è l’usignolo, se vuota di profumi esali assenzio. (1943)	∅
2010	2011
∅	∅

A rosa

*Rosa, que lentas tu tocas o pleno,
madureza gloriosa dada ao fogo,
o pudor não te veste, alma desnuda.*

*Vejo meninos que sentam, cansados,
quietos, ao redor de grandes fogueiras
ou rotas bonecas – heróis cruéis.*

*Rosa, o rouxinol é um suplicio doce,
se, sem perfumes, tu exalas absinto.*

XXXVII. 4º poema da seção *Disegni* [Desenhos]

1948, p. 27.	1980, p. 48.
<p>Altra rosa</p> <p>China sul margine del tuo segreto, o rosa in veste diafana, mollezza di corpo ignudo, incrollabile tempio che in vigilanza d'amore mi tieni, non so di che rilievi si componga la tua bellezza. E all'onda dei profumi che col ritmo di un alito tu esali misuro il tuo pallore e il mio languore. Mi tenta ogni tuo petalo concluso nel giro di una linea sensitiva, mollemente incurvato e pieno d'ombra.</p> <p>(1943)</p>	<p>Versão 1948</p>
2010, p. 95.	2011, p. 52.
Versão 1948	Versão 1948

Obs.: A partir da edição (1980), o poema passa-se a chamar *A uma rosa*. Na edição (1948), este é o 3º poema.

A uma rosa

*Curvada sobre as margens de um segredo,
ó rosa em veste diáfana, moleza
de corpo nu, indestrutível templo
que em vigilância de amor me proteges,
não sei de que relevos se compõe
a tua beleza. E na onda dos perfumes
que no ritmo de um hálito tu exalas,
pondero o meu langor e a tua brancura.
Atrai-me cada pétala a fechar-se
na volta de uma linha sensitiva,
molemente encurvada e ensombreada.*

2010, p. 97.	2011, p. 53.
<p>La vergine del lago</p> <p style="text-align: center;"><i>da un motivo di Blok</i></p> <p>-----</p> <p>-----</p> <p>-----</p> <p>-----</p> <p>-----</p> <p>-----</p> <p>O fanciulla, tu guardi oltre le brume, protesa, oltre gli abeti e le colline, lontano, non sai dove, in un lontano dove non sai che ti raggiungerà. Se sul cetaceo verde di un'altura la tua bellezza acquatica contemplo, tu resti muta, e sboccia nel mio cuore per la tua grazia un'estasi improvvisa; e in sogno a te protendere le braccia tentando, almeno in sogno, risentita tra le notturne trame degli abeti tu, mia favola, tremi in fondo al lago che insensibile attira a sé le brume.</p>	<p style="text-align: center;">Versão 2010</p>

A virgem do lago

a partir de um motivo de Blok

*Tu olhas, ó menina, além das brumas,
adiante, além de montes e de abetos,
longe, não sabes onde, mas tão longe,
que não podes saber o que te espera.
Se sobre a crista verde de uma onda
a tua beleza aquática contemplo,
tu ficas muda, e brota no meu peito,
pela tua graça, um êxtase imprevisto;
e em sonho vou tentando te estender
a mão, em sonho ao menos, ressentida
entre as noturnas tramas dos abetos;
tu, ó fábula, tremes tu ao fundo
do lago, que, impiedoso, atrai as brumas.*

XXXIX. 6º poema da seção *Disegni* [Desenhos]

1948, p. 30.	1980, p. 50.
<p>La passeggiata</p> <p>Sotto frequenti, tiepide alluvioni – pioggia su noi gocciolava, non ombra dagli alberi – andavamo; e per la mano ci guidava il passeggio a un monumento druidico, un boschetto, un chiaro stagno.</p> <p>Sacre ramosità, come ali o braccia, tremavano, alla brezza calda e piena, di un’agonia che fu fatale al cervo quando impigliò le sue corna in liane.</p> <p>Parole, cerchi magici d’arena</p> <p>-----</p> <p>lasciammo indietro, e le piccole morti d’ore mietute come da un inverno sulle panchine immobili al passeggio.</p> <p>(1946)</p>	<p>La passeggiata</p> <p>Sotto frequenti, tiepide alluvioni – pioggia su noi gocciolava, non ombra dagli alberi – andavamo; e per la mano ci guidava il passeggio a un monumento votivo, ad un boschetto, un chiaro stagno.</p> <p>Sacre ramosità, come ali o braccia, tremavano, alla brezza dolce e piena, di un’ansietà che ci obbligava, cuori troppo esitanti, ad appagarci in sogno.</p> <p>Parole – cerchi magici d’arena –</p> <p>-----</p> <p>lasciammo indietro, e le piccole morti d’ore mietute come da un inverno sulle panchine immobili al passeggio.</p>
2010, p. 99.	2011, p. 54.
<p>La passeggiata</p> <p>Sotto frequenti, tiepide alluvioni – pioggia su noi gocciolava, non ombra dagli alberi – andavamo; e per la mano ci guidava il passeggio a un monumento votivo, ad un boschetto, un chiaro stagno.</p> <p>Lunghie ramosità, come ali o braccia, tremavano, alla brezza dolce e piena, di un’ansietà che ci obbligava, cuori troppo esitanti, ad appagarci in sogno.</p> <p>Parole estratte da maree, derive di sogni – cerchi magici d’arena – lasciammo indietro, e le piccole morti d’ore mietute come da un inverno sulle panchine immobili al passeggio.</p>	<p>Versão 2010</p>

O passeio

*Sob frequentes e tépidas torrentes –
a chuva em nós gotejava, sem sombra
de árvores – íamos; e pela mão
nos guiava o caminho a um monumento
votivo, a um bosque, a um claro espelho d'água.*

*Longas ramagens, como braços ou asas,
tremiam, com a brisa doce e plena,
de ânsia que impelia, corações
hesitantes, a nos saciar no sonho.*

*Falas tiradas das marés, derivas
de sonhos – mágicos anéis de areia –
abandonamos, e as ínfimas mortes
de horas ceifadas como pelo inverno
sobre os bancos imóveis do caminho.*

XL. 7º poema da seção *Disegni* [Desenhos]

1948	1980
∅	∅
2010, p. 79.	2011, p. 55.
<p>Cimitero campestre</p> <p>Stanno le foglie immobili sui rami nel giardino murato, aride stanno nell'aria ferma. Stanca di guardare di là dal muro, senza un grido, morte, fa' ch'io ti guardi un attimo negli occhi e incontro al nulla guidami la fronte.</p>	<p>Cimitero campestre</p> <p>Stanno le foglie immobili sui rami nel giardino murato, aride stanno nell'aria ferma. Stanca di guardare di là dal muro, senza un grido, morte, fa' che nei tuoi si specchino i miei occhi e incontro al nulla guidami la fronte.</p>

Obs.: Na edição *Archivio Dedalus* (2010), o poema aparece na seção *Aforismi* [Aforismos].

Cemitério campestre

As folhas, no jardim cercado, estão imóveis nos seus ramos, ressequidas no ar parado. Cansada de observar de lá do muro, sem um grito, ó morte, faz que nos teus se espelhem os meus olhos e, em face ao nada, guia a minha fronte.

<p>1948, p. 30.</p> <p>Arco di ponte</p> <p>Verso il deserto orienta i miei passi non so che stella fissa o calamita; l'ombra non pesa, incinta di una perla che trae bianchezza vergine dall'acqua.</p> <p>L'ombra respingo che il chiaro di luna mi adagia ai piedi e il silenzio senza'eco che mi aggredisce, fuori dal fogliame e all'anima bisbiglia la sua assenza.</p> <p>Lungo le mura grigie di salnitro, sotto i fanali scivolo e mi attardo sopra l'arco fantastico di un ponte come acrobata assiso su un trapezio;</p> <p>ma un'orchestra di negri mi respinge nel grembo degli iddii, verso il deserto.</p> <p>(1946)</p>	<p>1980, p. 51.</p> <p>Arco di ponte</p> <p>Verso il deserto orienta i miei passi non so che stella fissa o calamita; l'ombra non pesa, incinta di una perla che trae bianchezza vergine dall'acqua.</p> <p>Separarmi da quella che al mio fianco cammina, l'ombra che il chiaro di luna mi adagia ai piedi, rompere il silenzio che mi aggredisce entrando nel fogliame!</p> <p>Lungo le mura grigie di salnitro, sotto i fanali scivolo e mi attardo sopra l'arco fantastico di un ponte come acrobata assiso su un trapezio;</p> <p>ma un'orchestra di negri mi respinge nel grembo degli iddii, verso il deserto.</p>
<p>2010, p. 101.</p> <p>Arco di ponte</p> <p>Verso il deserto orienta i miei passi non so che stella fissa o calamita; l'ombra non pesa, incinta di una perla che trae bianchezza vergine dall'acqua.</p> <p>Mi adagia ai piedi e stampa la mia ombra sui muri il chiaro di luna: potessi separarla da me, dara un'impronta più tenace ai miei passi sulla terra!</p> <p>Lungo le mura grigie di salnitro, sotto i fanali scivolo e mi attardo sopra l'arco fantastico di un ponte come acrobata assiso su un trapezio;</p> <p>ma un'orchestra di negri mi respinge nel grembo degli iddii, verso il deserto.</p>	<p>2011, p. 56.</p> <p>Versão 1980</p>

Arco de ponte

*Rumo ao deserto orienta os meus passos
não sei que imã ou que estrela fixa;
não pesa a sombra, preenhe de uma pérola
que da água extrai uma brancura virgem.*

*Separar-me daquela que ao meu lado
caminha, a sombra que a luz do luar
depõe aos pés, romper com o silêncio
que me agride ao passar pelo folhame!*

*Rente aos muros cinzentos de salitre,
sob as luzes deslizo e me demoro
sobre o arco fantástico de uma ponte
como acróbata assente num trapézio;*

*e uma orquestra de negros me conduz,
rumo ao deserto, no colo dos deuses.*

XLII. 9º poema da seção *Disegni* [Desenhos]

<p>1948, p. 32.</p> <p>In riva al mare</p> <p>Dalla mia fronte io esco in riva al mare dove destreggia sommessai suoi baci l'onda[,] e conchiglie, imbuti del rumore, mi ascoltano pudiche e indifferenti.</p> <p>Davanti a me si rinnova il suo giuoco di animale veloce che ai miei piedi si stende per piacermi e mi incoraggia con carezze di ciglia; anima preda di polipi e di granchi[,] io ti respingo, votata al clima immobile degli astri.</p> <p>Su me sospende il cielo la sua curva larga, ariosa[,] e modella i miei passi non di un'età, non di un attimo, un'ora[,] ma di un'antichità: parola estratta dalla tua pausa o mare fronte colma.</p> <p>(1946)</p>	<p>1980, p. 52.</p> <p>In riva al mare</p> <p>Dalla mia fronte io esco in riva al mare dove destreggia sommessai suoi baci l'onda e conchiglie, imbuti del rumore, mi ascoltano pudiche e indifferenti.</p> <p>Davanti a me si rinnova il suo gioco di animale veloce che ai miei piedi si stende per piacermi e mi incoraggia con battiti di ciglia; anima preda di polipi e di granchi io ti respingo, votata al clima immobile degli astri.</p> <p>Su me sospende il cielo la sua curva larga, ariosa[,] e modella i miei passi non di un'età, non di un attimo, un'ora ma di un'antichità: parola estratta dalla tua pausa[,] o mare[,] fronte colma.</p>
<p>2010, p. 103.</p> <p>In riva al mare</p> <p>Dalla mia fronte io esco in riva al mare dove sommessai mormora i suoi baci l'onda[;] e conchiglie, imbuti del rumore, mi ascoltano pudiche e indifferenti.</p> <p>Davanti a me si rinnova il suo gioco di animale veloce che ai miei piedi si stende per piacermi e mi incoraggia con battiti di ciglia; anima preda di polipi e di granchi io ti respingo, votata al clima immobile degli astri.</p> <p>Su me sospende il cielo la sua curva larga, ariosa[;] e modella i miei passi non di un'età, non di un attimo, un'ora ma di un'antichità: parola estratta dalla tua pausa[,] o mare[,] fronte colma.</p>	<p>2011, p. 57.</p> <p style="text-align: center;">Versão 2010</p>

À praia

*Os meus olhos se lançam rumo à praia,
onde murmura dócil os seus beijos
a onda; e as conchas, filtros do barulho,
vão me escutando castas e distantes.*

*Diante de mim se renova o seu jogo
de veloz animal que aos pés se estende
para me dar prazer e me encoraja
com piscares de cílios; alma presa
de polvos e crustáceos, eu te afasto,
voltada ao clima estático dos astros.*

*Sobre mim a sua curva o céu suspende,
larga, arejada; e modela os meus passos
não de uma idade, um momento, uma hora,
mas de uma antiguidade: voz colhida
do teu repouso, ó mar, cheios os olhos.*

XLIII. 10º poema da seção *Disegni* [Desenhos]

1948	1980
∅	∅
2010, p. 105.	2011, p. 58.
<p>Mare d'inverno</p> <p>Bianco, volante cuore dell'inverno la neve ruota sul mio cuore triste e si stampa ai miei passi come foglia tenace più di questa grigia arena che il mare a ondate modula di canti.</p> <p>Giovane mare, intimità distesa dove nuotano antiche onde, recenti, perpetue, con folle impeto pagano rompi in brani di canti questa sabbia mortuaria, ondulata, estendi l'aula della tua risonanza a queste tombe scolpite in pura neve, che ai miei occhi giorni anonimi edificano in pietra, morti segrete o abbandoni del cielo.</p>	<p>Mare d'inverno</p> <p>Bianco, volante cuore dell'inverno la neve ruota sul mio cuore triste e si stampa ai miei passi come foglia piú tenace delle orme sull'arena che il mare a ondate modula di canti.</p> <p>Giovane mare, intimità distesa dove nuotano antiche onde, recenti, perpetue, con folle impeto pagano rompi in brani di canti questa sabbia mortuaria, ondulata, estendi l'aula della tua risonanza a queste tombe scolpite in pura neve, che ai miei occhi giorni anonimi edificano in pietra, morti segrete o abbandoni del cielo.</p>

Mar de inverno

*Branco, esvoaçante coração do inverno,
a neve gira no meu peito triste
e firma nos meus passos feito folha
mais tenaz que as pegadas sobre a areia,
que o mar em ondas modula de cantos.*

*Jovem mar, intimidade estendida
onde nadam antigas ondas, novas,
perpétuas, com louco ímpeto pagão
rompe em cacos de cantos esta areia
mortuária, ondulada, expande o teatro
da tua ressonância a estas tumbas
feitas de pura neve, que aos meus olhos
dias anônimos – mortes secretas
ou abandonos do céu – constroem em pedra.*

XLIV. 11º poema da seção *Disegni* [Desenhos]

1948	1980
∅	∅
2010, p. 107.	2011, p. 59.
<p>Vendemmia</p> <p>Quando l'estate muore e l'uva è rossa, soffoca tra i profumi l'erba asciutta e per amore langue il girasole col giallo viso morto e il cuore bruno,</p> <p>dal monotono addio delle cicale l'ora aggravata indugia sul quadrante; le uve mature esprimono una sorta di ebbrezza aerea: è tempo di vendemmia!</p>	<p>Versão 2010</p>

Colheita

*Quando morre o verão e a uva é roxa,
sufoca entre os perfumes a erva seca
e por amor estiola o girassol
de cara morta e coração moreno;*

*desde o adeus maçante das cigarras
demora no quadrante a hora grave;
madura, a uva um tipo configura
de enlevo aéreo: é tempo de colheita!*

XLV. 12º poema da seção *Disegni* [Desenhos]

1948	1980
∅	∅
2010, p. 77.	2011, p. 60.
<p>Sera festiva</p> <p>Porta ogni bimba tra i capelli un fiore, pende all'orecchio un vezzo come fiamma, se l'organetto suona, il ritmo inebria e tra i balli rosseggia il dolce vino.</p> <p>Viene la morte, ogni canzone tace e nel cielo festivo arde la luna senza fiori ai capelli e senza suoni, perduta amante, sola e dolorosa.</p>	<p>Canzonetta</p> <p>Porta ogni bimba tra i capelli un fiore, pende all'orecchio un vezzo come fiamma, se l'organetto suona, il ritmo inebria e tra i balli rosseggia il dolce vino.</p> <p>Viene la morte, ogni canzone tace e nel cielo festivo arde la luna senza fiori ai capelli e senza suoni, perduta amante, sola e dolorosa.</p>

Obs.: Na edição *Archivio Dedalus* (2010), este poema aparece como o 8º da seção *Aforismi* [Aforismos].

Canção

*Cada menina, uma flor no cabelo,
em cada orelha, um brinco vai brilhando,
se o órgão soa, o ritmo inebria,
e entre danças vermelha o doce vinho.*

*A morte chega, a canção se cala,
vai a lua, no céu festivo, ardendo,
sem flores no cabelo, emudecida,
perdida amante, só e dolorosa.*

XLVI. 1º poema da seção *Esercizi* [Exercícios]

1948, p. 35	1980, p. 55
<p>Quartine</p> <p><i>da un motivo di Antonio Machado</i></p> <p>Se appena il cuore io dimentico aperto, come libero ritmo entri leggera[:] presente ti assicurano i tuoi passi e il lampo della tua nera pupilla.</p> <p>Bagnante che sparpaglia al sole estivo le sue vesti, talvolta a un'avventura di diluvio, alle sabbie di un deserto mi strappi, o fuori da un tetro universo.</p> <p>Talvolta alle vetrate dei miei occhi ti affacci come sole o come luna polverosa di ottobre, e che pareti di gridi infrangi contro la mia nebbia!</p> <p>e sali come aroma o come forma su dal mio cuore, assente eppure certa, fedele finché getta il corpo un'ombra e si apprenda ai miei sandali l'arena.</p> <p>(1947)</p>	<p>Quartine</p> <p><i>da un motivo di Antonio Machado</i></p> <p>Se appena il cuore io dimentico aperto, tu con libero ritmo entri leggera[;] presente ti assicurano i tuoi passi e il lampo della tua nera pupilla.</p> <p>Bagnante che sparpaglia al sole estivo le sue vesti, talvolta a un'avventura di diluvio, alle sabbie di un deserto mi strappi, o fuori da un tetro universo.</p> <p>Talvolta alle vetrate dei miei occhi ti affacci come sole o come luna polverosa di ottobre, e che pareti di gridi infrangi contro la mia nebbia!</p> <p>E sali come aroma o come forma su dal mio cuore, assente eppure certa, fedele finché getta il corpo un'ombra e si apprende ai miei sandali l'arena.</p>
2010, p. 111.	2011, p. 62.
Versão 1980	Versão 1980

Quartetos

a partir de um motivo de Antonio Machado

*Se só o coração esqueço aberto,
tu, com o ritmo solto, entras ligeira;
presente te garantem os teus passos
e o brilhante da tua negra pupila.*

*Banhista que dispensa ao sol estivo
as suas roupas, às vezes, nas areias
de um deserto, no acaso de um de dilúvio
ou lá de um mundo escuro, tu me roubas.*

*Às vezes às vidraças dos meus olhos
pareces como sol ou como lua
nebulosa de outubro, e que paredes
de gritos quebras contra a minha névoa!*

*E sobes como aroma ou como forma
lá do meu peito, ausente mas exata,
fiel até que o corpo faça sombra
e as areias se prendam aos meus pés.*

XLVII. 2º poema da seção *Esercizi* [Exercícios]

<p>1948, p. 36.</p>	<p>1980, p. 56.</p>
<p>Madrigale</p> <p>Padiglione di mandorli nel biondo colore di febbraio è la campagna; e al rapido infittirsi dei germogli che traboccano o in punto d'incarnarsi, la voluttà mi afferra senza braccia. L'immagine di lei si acciglia e ride sotto un giuoco di rondini, al suo collo mobile di baleni accosto il labbro e alla sua bocca, foglia di sibilla. Ma insiste per i campi un assiuolo l'armonia di velluto e fa un profumo dal suo bruno languore misurato la viola; io ripenso le sue dita rosse all'estremità, petali intinti di porpora, tracciare sulla sabbia dei millenni il mio nome all'infinito.</p> <p>(1945)</p>	<p>Madrigale</p> <p>Padiglione di mandorli nel biondo colore di febbraio è la campagna; e al rapido infittirsi dei germogli che traboccano[,] o in punto d'incarnarsi, la voluttà mi afferra senza braccia. L'immagine di lei si acciglia e ride sotto un gioco di rondini, al suo collo mobile di baleni accosto il labbro e alla sua bocca, foglia di sibilla. Ma insiste per i campi un assiuolo l'armonia di velluto[,] e fa un profumo dal suo bruno languore misurato la viola; io ripenso le sue dita rosse all'estremità, petali intinti di porpora, tracciare sulla sabbia dei millenni il mio nome all'infinito.</p>
<p>2010, p. 113.</p>	<p>2011, p. 63.</p>
<p>Madrigale</p> <p>Padiglione di mandorli nel biondo colore di febbraio è la campagna; e al rapido infittirsi dei germogli che traboccano[,] o in punto d'incarnarsi, la voluttà mi afferra senza braccia. L'immagine di lei si acciglia e ride sotto un gioco di rondini, al suo collo mobile di baleni accosto il labbro e alla sua bocca, foglia di sibilla. Ma spande per i campi un usignolo l'armonia di velluto[,] e fa un profumo dal suo bruno languore misurato la viola; io ripenso le sue dita rosse all'estremità, petali intinti di porpora, tracciare sulla sabbia dei millenni il mio nome all'infinito.</p>	<p>Versão 2010</p>

Madrigal

*O campo é um pavilhão de amendoeiras
no dourado matiz de fevereiro;
e ao veloz crescimento dos rebentos
que transbordam ou logo se avermelham,
a volúpia me aferra sem os braços.*

*A imagem dela se contrai e ri
onde andorinhas brincam, e no peito
móvel e irisado, encosto os lábios,
e na sua boca, folha de sibila.*

*Um rouxinol expande pelos campos
veludosa harmonia, e a violeta,
de seu moreno e medido abandono,
faz perfume; e seus dedos eu imagino
roxos nas pontas, pétalas tingidas
de púrpura, traçando sobre a areia
dos milênios meu nome ao infinito.*

XLVIII. 3° poema da seção *Esercizi* [Exercícios]

<p>1948, p. 37.</p>	<p>1980, p. 57.</p>
<p>A una forma sorella</p> <p>-----</p> <p>Non si svela il mio astro che alle risa dei tuoi occhi, azalea, forma sorella splendente come giada, che ti specchi nel ruscello di seta e il piede esiguo come conchiglia d'ostrica vi immergi.</p> <p>La gioia m'incorona, o il mio pensiero sopra il filo translucido dei sogni si distende e s'allevia come un cirro se coi draghi di bronzo e i liocorni dei tuoi capelli scherzo un po' sdegnosa?</p> <p>Strofina il fianco contro la tua spalla come una lunga levriera di seta la mia brama d'amore: grande bestia che si allunga sul tuo collo e accarezza la tua guancia con cadenza di sonno, con la marea della notte negli occhi.</p> <p>(1946)</p>	<p>A una forma sorella</p> <p><i>da una stampa cinese</i></p> <p>Non si svela il mio astro che alle risa dei tuoi occhi, azalea, forma sorella splendente come giada, che ti specchi nel ruscello di seta e il piede esiguo chiuso in conchiglia d'ostrica vi immergi.</p> <p>La gioia m'incorona, o il mio pensiero sopra il filo translucido dei sogni si distende e s'allevia come un cirro se coi draghi di bronzo e i liocorni dei tuoi capelli scherzo un po' sdegnosa?</p> <p>Strofina il fianco contro la tua spalla</p> <p>-----</p> <p>la mia sete d'amore: grande bestia che si allunga sul tuo collo e accarezza la tua guancia con cadenza di sonno, con la marea della notte negli occhi.</p>

2010, p. 115.	2011, p. 64.
<p>A una forma sorella</p> <p style="text-align: center;"><i>da una stampa cinese</i></p> <p>Non si svela il mio astro che alle risa dei tuoi occhi, azalea, forma sorella splendente come giada, che ti specchi nel ruscello di seta e il piede esiguo come conchiglia d'ostrica vi immergi.</p> <p>La gioia m'incorona, o il mio pensiero sopra il filo translucido dei sogni si distende e s'allevia come un cirro se coi draghi di bronzo e i liocorni</p> <p>dei tuoi capelli scherzo un po' sdegnosa? Strofina il fianco contro la tua spalla ----- la mia sete d'amore: grande bestia che si allunga sul tuo collo e accarezza la tua guancia con cadenza di sonno, con la marea della notte negli occhi.</p>	<p style="text-align: center;">Versão 2010</p>

A uma forma irmã

a partir de uma gravura chinesa

*A minha estrela se desvela ao riso
dos teus olhos, azálea, forma irmã
radiante como jade, que te espelhas
no rio de seda onde o pé exíguo,
como uma concha de ostra, tu mergulhas.*

*Coroa-me a alegria ou o pensar,
rente à linha translúcida dos sonhos,
se distende e aligeira feito nuvem,
se com dragões de bronze e unicórnios
dos teus cabelos brinco desdenhosa?*

*Resvala o flanco contra as tuas costas
a minha sede de amor: grande besta
que se estende sobre o teu colo e afaga
a tua face com cadência de sono,
com as marés da noite nos seus olhos.*

XLIX. 4º poema da seção *Esercizi* [Exercícios]

1948, p. 38-39.	1980, p. 58.
<p>Ex-voto</p> <p>Dea velata di marmo e di silenzio, casta, racchiusa nel perpetuo inganno del tuo corpo ideale, anima impura materiata di azzurro e di carminio, sento alitarmi un sonno di belletti dalle tue ciglia nere; e tra le labbra[,] mobili, umide labbra pigmentate dove il pennello l'auroraha pianto petali rossi, ravvivarsi l'ambra dei tuoi denti al trastullo delle risa. Si colma il cuore di un battito d'ali quando tu accosti la crescente luna delle tue ciglia alla nuvola ombrosa dei miei capelli[:]; o ninfa, o baiadera, quando il tuo piede di cerva oscillante come un respiro m'insegue e la coda mobile dei tuoi occhi gazzella, non che adirarmi col vento d'amore sospendo ai tuoi squillanti braccialetti e alle tue lunghe mani una bianchezza di mute solitudini[:]; e il tuo collo di madreperla e il raso delle braccia sogno com pecorini occhi indolenti.</p> <p>(1946)</p>	<p>Ex-voto</p> <p>Dea velata di marmo e di silenzio, casta, racchiusa nel perpetuo inganno del tuo corpo ideale, anima impura [-]</p> <p>-----</p> <p>sento alitarmi un sonno di belletti dalle tue ciglia[----]; [-] vedo tra le labbra</p> <p>-----</p> <p>dove il pennello[,] non l'aurora[,] ha pianto petali rossi, ravvivarsi l'ambra dei tuoi denti all'assalto delle risa. Si colma il cuore di un battito d'ali quando tu accosti la crescente luna delle tue ciglia alla nuvola ombrosa dei miei capelli[:]; o ninfa, o baiadera,</p> <p>-----</p> <p>-----</p> <p>non che adirarmi col vento d'amore sospendo ai tuoi squillanti braccialetti e alle tue lunghe mani una bianchezza di mute solitudini[,] e il tuo collo</p> <p>-----</p> <p>sfioro con disarmati occhi indolenti.</p>
2010, p. 117.	2011, p. 65.
Versão 1980	Versão 1980

Obs.: Com exceção de uma pequena diferença de pontuação na edição 2010 (uma [,] ao invés de um [-] depois de [anima impura]), as versões 1980, 2010 e 2011 são idênticas.

Ex-voto

*Deusa velada de pedra e silêncio,
casta, encerrada no perpétuo engano
deste teu corpo ideal, alma impura –
sinto soprar-me um sono de arrebique
dos teus cílios; percebo, nos teus lábios,
onde o pincel, não a aurora, chorou
pétalas roxas, reavivar-se o âmbar
dos teus dentes ao assalto das risadas.
Enche-se o coração de asas que batem,
quando tu unes a crescente lua
dos teus cílios à sombreada nuvem
dos meus cabelos: ninfa dançarina,
sem tirar-me com o vento de amor;
elevo aos teus brilhantes braceletes
e às tuas compridas mãos uma brancura
de mudas solitudes, e o teu colo
roço com um olhar inerme e inerte.*

<p>1948, p. 40-41.</p>	<p>1980, p. 59.</p>
<p>La ninfa e l'ermafrodito</p> <p>Chiusi i suoi grandi occhi insufficienti dove essenze d'aurora e d'ideale galleggiano, ha disteso il fianco ambrato tra pioppi ed olmi anelanti all'altezza l'ermafrodito; ha disteso il suo corpo sull'erba, a lato dal meriggio fulvo che impone una consegna di silenzio e una riserva d'ombra ad ogni fronda sospesa al dolce incanto del suo sonno. Sono strali nel fianco e nel mio cuore le linee del suo corpo, orlate o lisce[,] che tramano arabeschi ai suoi capelli giganti e verdi draghi addormentati. Col suo belletto aereo forse ha tinto queste labbra l'aurora, dolci e gonfie come un frutto dei tropici. Il suo riso che ride alle ninfee mi intesse il velo di una trapunta gelosia; mi apprendo come un'ape al suo labbro materiato di piacere e di sonno[,] e vi suggello solitudini lunghe e incontri rari, stagioni d'odio e d'amore e l'asprezza della morte essenziale, e mi allontano sull'ala ebbra e inquieta del pudore.</p> <p>(1946)</p>	<p>La ninfa e l'ermafrodito</p> <p>Chiusi i suoi grandi occhi insufficienti dove essenze d'aurora e d'ideale galleggiano, ha disteso il fianco ambrato tra pioppi ed olmi anelanti all'altezza l'ermafrodito; ha disteso il suo corpo sull'erba, vinto dal meriggio fulvo che impone una consegna di silenzio e una riserva d'ombra ad ogni fronda sospesa al dolce incanto del suo sonno. Sono strali nel fianco e nel mio cuore le linee del suo corpo, chiare, lisce fino ai capelli, attorti in arabeschi simili a verdi draghi addormentati. Forse il belletto aereo dell'aurora ha tinto questa bocca, molle e gonfia come un frutto dei tropici. Il suo riso che ride alle ninfee mi intesse il velo di una trapunta gelosia; mi apprendo come un'ape al suo labbro materiato di piacere e di tedio[,] e vi suggello solitudini lunghe e incontri rari, stagioni d'odio e d'amore[,] l'asprezza della morte essenziale, e mi allontano sull'ala ebbra e inquieta del pudore.</p>

2010, p. 119-20.	2011, p. 66-67.
<p>La ninfa e l'ermafrodito</p> <p>Chiusi i suoi grandi occhi indifferenti dove le essenze labili dei sogni galleggiano, ha disteso il fianco ambrato tra pioppi ed olmi anelanti all'altezza l'ermafrodito; ha disteso il suo corpo sull'erba, vinto dal meriggio fulvo che impone una consegna di silenzio e una riserva d'ombra ad ogni fronda sospesa al dolce incanto del suo sonno. Sono strali nel fianco e nel mio cuore le linee del suo corpo, chiare, lisce fino ai capelli, attorti in arabeschi simili a verdi draghi addormentati.</p> <p>Forse il belletto aereo dell'aurora ha tinto questa bocca, molle e gonfia come un frutto dei tropici. Il suo riso che seduce ninfee mi intesse il velo di una trapunta gelosia; mi apprendo come un'ape al suo labbro materiato di piacere e di tedio[;] vi suggello solitudini lunghe e incontri rari, stagioni d'odio e d'amore[;] l'asprezza della morte essenziale, e mi allontanano sull'ala ebbra e inquieta del pudore.</p>	<p>La ninfa e l'ermafrodito</p> <p>Chiusi i suoi grandi occhi insufficienti dove essenze d'aurora e d'ideale galleggiano, ha disteso il fianco ambrato tra pioppi ed olmi anelanti all'altezza l'ermafrodito; ha disteso il suo corpo sull'erba, vinto dal meriggio fulvo che impone una consegna di silenzio e una riserva d'ombra ad ogni fronda sospesa al dolce incanto del suo sonno. Sono strali nel fianco e nel mio cuore le linee del suo corpo, chiare, lisce fino ai capelli, attorti in arabeschi simili a verdi draghi addormentati.</p> <p>Forse il belletto aereo dell'aurora ha tinto questa bocca, molle e gonfia come un frutto dei tropici. Il suo riso che seduce ninfee mi intesse il velo di una trapunta gelosia; mi apprendo come un'ape al suo labbro materiato di piacere e di tedio[;] vi suggello solitudini lunghe e incontri rari, stagioni d'odio e d'amore[;] l'asprezza della morte essenziale, e mi allontanano sull'ala ebbra e inquieta del pudore.</p>

A ninfa e o hermafrodita

*Fechando os olhos grandes e carentes,
onde essências de aurora e de ideal
flutuam, o moreno flanco pousa,
entre ulmeiros e choupos altaneiros,
o hermafrodita; pousa sobre a relva
o seu corpo, no fulvo meio-dia,
que uma dádiva de silêncio impõe,
e uma reserva de sombras, à fronde
suspensa ao doce encanto do seu sono.
São dardos no meu flanco e no meu peito
as linhas do seu corpo, claras, lisas
até os cabelos, tão entrelaçados
como verdes dragões adormecidos.
Talvez, da aurora, o carmesim aéreo
tenha pintado a boca, mole e túrgida
como fruta do trópico. O seu riso,
que ninfeias seduz, me tece o véu
bordado de ciúmes; eu me agarro
como abelha aos seus lábios modelados
de prazer e de tédio; ali eu selo
extensas solidões e encontros raros,
estações de ódio e de amor; a dureza
da morte essencial, e assim me afasto,
na ébria e inquieta asa do pudor.*

LI. 6º poema da seção *Esercizi* [Exercícios]

1948, p. 40-41.	1980, p. 59.
<p>Frammento</p> <p>Da impercettibile fruscio di fata sento sfiorarmi ai capelli, alla nuca passando ombra indecisa, tra i ricami e i mobili interstizi delle foglie, mentre un chiaro soprano isola il luogo:</p> <p>dolce e fresco rintocco claustrale di campane anteriori al mio silenzio che la domenica mi evoca, bianche contro l'azzurro, tra il cuore volante sbocciato in gioia di uccelli pasquali!</p> <p>(1947)</p>	<p>Momento</p> <p>Da impercettibile fruscio di fata sento sfiorarmi ai capelli, alla nuca passando [,] ombra indecisa, tra i ricami e i mobili interstizi delle foglie, mentre un chiaro soprano isola il luogo:</p> <p>dolce e fresco rintocco claustrale di campane anteriori al mio silenzio che la domenica mi evoca, bianche contro l'azzurro, tra il cuore volante sbocciato in gioia di uccelli pasquali!</p>
2010, p. 121.	2011, p. 68.
<p>Domenica di Pasqua</p> <p>Da impercettibile fruscio di fata sento sfiorarmi ai capelli, alla nuca passando[,] ombra indistinta, tra i ricami e i mobili interstizi delle foglie, mentre un chiaro soprano isola il luogo:</p> <p>dolce e fresco rintocco claustrale di campane anteriori al mio silenzio che la domenica mi evoca, bianche contro l'azzurro, tra il cuore volante sbocciato in gioia di uccelli pasquali!</p>	<p>Domenica di Pasqua</p> <p>Da impercettibile fruscio di fata sento sfiorarmi ai capelli, alla nuca passando[,] ombra indecisa, tra i ricami e i mobili interstizi delle foglie, mentre un chiaro soprano isola il luogo:</p> <p>dolce e fresco rintocco claustrale di campane anteriori al mio silenzio che la domenica mi evoca, bianche contro l'azzurro, tra il cuore volante sbocciato in gioia di uccelli pasquali!</p>

Domingo de Páscoa

*Com inaudível sussurro de fada,
sinto roçar-me os cabelos, passando
à nuca, sombra indecisa, entre a trama
das folhas e seus móveis interstícios,
quando um claro soprano o espaço isola:*

*doces e frescos repiques claustrais
de sinos que antecedem meu silêncio
e o domingo me reevoca, brancos
contra o azul, no coração, que alegre
revoa com os pássaros da Páscoa!*

LII. 7º poema da seção *Esercizi* [Exercícios]

1948	1980
∅	∅
2010	2011, p. 69.
∅	<p>Alba estiva</p> <p>L'alba è disfatta e soffoca nel sole l'uva matura. Ma nel fiume i bimbi bagnano i corpi brevi, e non li tocca l'afa, lucenti e nudi.</p> <p style="text-align: center;">Noi sul greto punge l'ansia del giorno.</p> <p>Come la rosa all'alba è fresca e viva, ci è dato per lo spazio di un mattino lieti e ingenui abitare sulla terra.</p>

Manhã de verão

*A aurora se desfaz e ao sol sufoca
a uva madura. As crianças no rio
banham os corpos breves, e o calor
não fere, nus e claros.*

Nós, nas pedras,
punge a ânsia do dia.

*Como a rosa na aurora é fresca e viva,
no espaço da manhã a nós é dado,
gaios e ingênuos, habitar a terra.*

LIII. 8º poema da seção *Esercizi* [Exercícios]

1948	1980
∅	∅
2010	2011, p. 70.
∅	<p>Crisi meridiana</p> <p>La mestizia una maschera d'ancella disegna sul mio viso: aria di giglio che pensa mi incorona; sento il vuoto assumere ai miei occhi forma umana. Ah, facilmente lo schiavo s'impiglia nella catena che infranse a fatica! Saggio è chi resta libero, e non cede neppure al dio che invoglia alle carezze quando trafitti da spade d'amore gli occhi ottusi cavalcano nei sogni sopra l'azzurro amplissimo dei cieli! Non sottomessa ma ribelle al fascino dispotico che emana il dio fanciullo, dolcemente scherzando con la maschera di mestizia stampata sul mio viso, mi accomiato dal mondo e da me stessa con un gesto somnesso di distacco.</p>

Crise meridiana

*A tristeza uma máscara de serva
desenha no meu rosto: ares de lírio
que pensa coroar-me; sinto o vácuo
assumir aos meus olhos forma humana.
Ah, facilmente, o escravo se enreda
na corrente que com custo ele rompe!
Sábio é aquele que é livre, e não cede
nem mesmo ao deus que convida às carícias,
quando, feridos por lanças de amor,
olhos obtusos cavalgam nos sonhos
sobre os amplísimos azuis do céu!
Não refêm mas rebelde a tal fascínio
despótico que flui do deus menino,
docemente brincando com a máscara
de tristeza estampada no meu rosto,
eu me aparto do mundo e de mim mesma
com um gesto sereno de recusa.*

LIV. 9º poema da seção *Esercizi* [Exercícios]

1948	1980
∅	∅
2010	2011, p. 71.
∅	<p><i>Variazione sul medesimo tema</i></p> <p>Matura, immersa nel fuoco, la vigna soffoca al sole, mentre sulla guancia riposa l'ombra del monile d'oro che pende all'orecchio di una fanciulla. Ah, facilmente lo schiavo s'impiglia nella catena che infranse a fatica! Libera devo restare, ma un'ansia cupa mi assale; non voglio in quest'ora meridiana guardare avanti o indietro, solo lasciarmi cullare dagli occhi come da un'onda che corre alla riva.</p>

Variação sobre o mesmo tema

*Madura, imersa no fogo, a videira
sufoca ao sol, enquanto sobre a face
repousa a sombra do pingente de ouro
que pende da orelha de uma menina.
Ah, facilmente, o escravo se enreda
na corrente que com custo ele rompe!
Livre devo ficar, mas uma ânsia
triste me assalta; não quero nesta hora
meridiana olhar à frente ou atrás,
só me deixar embalar pelos olhos
como por onda que chega até a praia.*

LV. 10º poema da seção *Esercizi* [Exercícios]

1948	1980
∅	∅
2010, p. 123.	2011, p. 72.
<p>Crepuscolo</p> <p>La tristezza si espande con grandi ali sul mare del crepuscolo, dolce acqua che sostiene il mio corpo abbandonato.</p> <p>Bianche isole di falsi paradisi chiamano a scaturire dai miei occhi lacrime in onde opache e silenziose</p> <p>che ad una ad una colano nel cavo del mio rotondo cuore tormentato, finché un'ultima stilla lo seduce a una quieta accoglienza della morte.</p>	Versão 2010

Crepúsculo

*A tristeza se expande a grandes asas
sobre o mar do crepúsculo, doce água
que sustenta o meu corpo abandonado.*

*Branças ilhas de falsos paraísos
lágrimas dos meus olhos vão clamando
em opacas e silenciosas ondas,*

*que escoam, uma a uma, para dentro
do meu curvo coração atormentado,
até que a última gota o seduz
a uma serena aceitação da morte.*

LVI. 11º poema da seção *Esercizi* [Exercícios]

1948	1980
∅	∅
2010, p. 125.	2011, p. 73.
<p>L'amorosa fenice</p> <p>L'amorosa fenice, che ai miei occhi prestava i suoi paesaggi, è lontana: non ho per afferrarla mani ladre se non quelle invisibili dei sogni.</p> <p>Come una fiamma, in cima ai miei pensieri che crescono in rossore, alta, oscillante ti elevi, o perfida come una luna d'agosto, con lunghi occhi di malizia;</p> <p>e con mani solcate dai miei baci strazi una rosa e in mezzo ai suoi disfatti petali mi sorridi, mentre in fila sul ramo del tuo braccio, sotto l'ombra delle tue ciglia dormono i miei sogni con una dolce inclinazione d'ali.</p>	<p>Versão 2010</p>

A fênix amorosa

*A fênix amorosa, que aos meus olhos
doava as suas paisagens, está longe:
mas eu não tenho mãos para roubá-la
que não as invisíveis dos meus sonhos.*

*Como chama, sobre os meus pensamentos
que se avermelham, alta, oscilante,
pérfida, tu te elevas, como lua
de agosto, com malícia nos teus olhos;*

*e, com a mão marcada por um beijo,
uma rosa destróis e em meio às pétalas
desfeitas me sorris, enquanto em fila
no ramo do teu braço, sob a sombra
dos teus cílios, cochilam os meus sonhos
com uma doce inclinação das asas.*

LVII. 12º poema da seção *Esercizi* [Exercícios]

1948	1980
∅	∅
2010, p. 125.	2011, p. 73.
<p>Epitalamio</p> <p>Donna lucente che non getti ombra sopra la sabbia, come pesce arreso nella rete dei sogni, un bacio brilla sopra il mio labbro; mormora in segreto, calma fontana, il mio cuore all'orecchio del tuo che sta in ascolto, e vi zampilla come nel cielo azzurro un getto bianco.</p> <p>Sei vestita di lino e d'innocenza come un'agnella offerta al tosatore; ma sul tuo seno pallido, ape casta su giglio in fiore, cerco il luogo sacro dove posò l'Apostolo il suo capo, non il bacio che infiamma adami ebbri, non diluvio, ma pioggia di silenzio e di grazia in cui bevo l'Assoluto.</p>	<p>Versão 2010</p>

Epitalâmio

*Dama luzente, que não lanças sombra
sobre a areia, como peixe preso
numa rede de sonhos, brilha um beijo
sobre o meu lábio; murmura em segredo,
calma fonte, o meu coração no ouvido
do teu, que está na escuta, e nele esparge,
como no céu azul, um jorro branco.*

*Vestida estás de linho e de inocência
como uma ovelha dada ao tosador;
mas no teu seio branco, abelha casta
na flor-de-lis, eu busco o sacro nicho
onde pousou o Apóstolo a cabeça,
não o beijo que inflama um ébrio adão,
não dilúvio, mas chuva de silêncio
e de graça onde bebo o Absoluto.*

LVIII. 1º poema da seção *Saffiche* [Sáficas]

1948	1980
∅	∅
2010	2011, p. 76.
∅	<p>Erotica</p> <p>L'orgia consumo sola; il cuore è sordo, sussulta il labbro livido, vacilla vuota la mente e vola in schegge il mondo! Guardo il crollo impietrita. Nel suo giro chiusa è perfetta l'ora...</p>

Erótica

*Só, gozo a orgia; o coração é surdo,
o lábio treme lívido, vacila
vazia a mente, e o mundo se estilhaça!
Imóvel, a ruína eu olho. A hora,
encerrada na sua roda, é perfeita...*

LIX. 2º poema da seção *Saffiche* [Sáficas]

1948, p.45.	1980, p. 63.
<p>L'attesa</p> <p>-----</p> <p>È quasi l'ora e io esco all'aperto. Dolce notte! perché dunque mi struggo? E come il cielo è purissimo e calmo!</p> <p>Conduci al convegno quella ch'io amo[,] e non trapassi inconsumata l'ora[,] o notte.</p> <p>In solitudine confusa dimentico tra me ch'ella è partita e al luogo del convegno aspetto sola.</p> <p>(1943)</p>	<p>L'attesa</p> <p style="text-align: center;"><i>a Saffo</i></p> <p>È quasi l'ora, e io esco all'aperto. Dolce notte! perché dunque mi struggo? E come il cielo è purissimo e calmo!</p> <p>Conduci al convegno quella ch'io amo e non trapassi inconsumata l'ora o notte.</p> <p>In solitudine confusa, dimentico tra me ch'ella è partita e al luogo del convegno aspetto sola.</p>
2010, p. 131.	2011, p. 77.
Versão 1980	Versão 1980

Obs.: Nas edições Urbani e Pettenello (1948) e Garzanti (1980), o poema *L'attesa* fazia parte da seção *Dediche* [Dedicatórias].

A espera

*A hora se aproxima, e eu saio ao fresco.
Doce noite! por que então me atormento?
E como o céu é puríssimo e calmo!*

*Conduz ao encontro aquela que eu amo,
e a nossa hora não passe inconsumpta,
ó noite.*

*Numa solidão confusa,
eu me esqueço que ela já foi embora
e no lugar do encontro, só, eu espero.*

LX. 3º poema da seção *Saffiche* [Sáficas]

1948	1980
∅	∅
2010, p. 133.	2011, p. 78.
<p>Sogno vince realtà</p> <p>Piú non sorga il domani: eterna e chiara sia questa notte; in me dilaga il sole. È sogno o realtà l'ombra che illumina la stanza vuota? Lenta batte l'ora sull'estasi notturna. Aspetto insonne che il giorno la sua immagine mi porti mentre dalle mie braccia fugge timida quasi del primo albore, assecondando il sogno di chi muore ebbro di luce.</p>	<p>Versão 2010</p>

O sonho vence a realidade

*Que o amanhã não mais nasça: eterna e clara
seja esta noite; o sol transborda em mim.
É real ou sonho a sombra que ilumina
o vão do quarto? Lenta, bate a hora
ao êxtase noturno. Insonne, espero
o dia me trazer a sua imagem,
enquanto dos meus braços foge tímida
quase de manhãzinha, secundando
o sonho de quem morre ébrio de luz.*

LXI. 4º poema da seção *Saffiche* [Sáficas]

1948	1980
∅	∅
2010, p. 135.	2011, p. 79.
<p>Viva in me geme la tua carne, palpita gonfia ogni vena. Il tuo fiato respiro come l'ombra il silenzio. Azzurro cielo è nelle tue carezze, o donna; e mani che il sudore non sanno e i vili abbracci porto al giardino chiuso del mio cuore. Vorrei perdermi in te, con braccia ardenti stringerti esangue, fiore che tra i fiori recisi dei suoi petali si spoglia. Perché, perché l'ora non fugge? Strazio non voglio fare del tuo corpo, o donna; ma forse piace al tuo candore il sangue.</p>	<p>Versão 2010</p>

*Viva em mim, a tua carne geme; pulsa,
 grossa, cada veia. Aspiro o teu hálito
 como a sombra o silêncio. O azul do céu
 está, mulher; nas tuas carícias; mãos
 sem sinais de suor e vis abraços
 levo ao jardim fechado do meu peito.
 Quero perder-me em ti, com braços cálidos
 apertar-te exangue, flor que entre flores
 de pétalas cortadas se desnuda.
 Por que não foge a hora? Eu não quero,
 mulher, fazer suplício do teu corpo;
 talvez agrade à tua candura o sangue.*

LXII. 1º poema da seção *Dediche* [Dedicatórias]

1948, p. 46.	1980, p. 64.
<p>Giardino</p> <p>Giardino modulato dal mio flauto – melodia che si spazia tra il suo mento e le sue dita – mentre l’aria è piena di migrazioni e ritorni, i tuoi occhi mi fioriscono turchini e profondi da una riva lontana; ah!, si è richiuso dietro a me lacerandomi il cancello[,] como se in mezzo ai cardini frangesse ghiaccio rappreso. E chi mi accende in fuga sul viale le lucciole? o il suo riso discreto nel riverbero del vespro? Sotto la gronda il grido della prima rondine è certo, e il giglio col giacinto mi riconduce, non la tua presenza, fiore arreso alle reti dei miei sogni.</p> <p>(1945)</p>	<p>Giardino</p> <p>Giardino modulato dal mio flauto – melodia che si spazia tra il suo mento e le sue dita – mentre l’aria è piena di migrazioni e ritorni, i tuoi occhi mi fioriscono turchini e profondi da una riva lontana; ah!, si è richiuso dietro a me lacerandomi il cancello como se in mezzo ai cardini frangesse ghiaccio rappreso. E chi mi accende in fuga sul viale le lucciole? o il suo riso discreto nel riverbero del vespro? Sotto la gronda il grido della prima rondine è certo, e il giglio col giacinto mi riconduce, non la tua presenza, fiore arreso alle reti dei miei sogni.</p>
2010, p. 139.	2011, p. 82.
<p>Versão 1980</p>	<p>Giardino</p> <p>Giardino modulato dal mio flauto – melodia che si spazia tra il suo labbro e le sue dita – mentre l’aria è piena di migrazioni e ritorni, i tuoi occhi mi fioriscono turchini e profondi da una riva lontana; ah!, si è richiuso dietro a me lacerandomi il cancello como se in mezzo ai cardini frangesse ghiaccio rappreso. E chi mi accende in fuga sul viale le lucciole? o il suo riso discreto nel riverbero del vespro? Sotto la gronda il grido della prima rondine è certo, e il giglio col giacinto mi riconduce, non la tua presenza, fiore arreso alle reti dei miei sogni.</p>

Jardim

*Minha flauta ao jardim dá uma harmonia –
melodia que erra entre seus lábios
e seus dedos – enquanto o ar é pleno
de migrações e retornos, teus olhos
me reflorescem azuis e profundos
desde a margem distante; ai, fechou-se
atrás de mim, quebrando-me, o portão,
como se estilhaçasse entre seus gonzos
neve gelada. E quem me acende em fuga
na rua os vaga-lumes ou seu riso
discreto no crepúsculo brilhante?
Sob o beiral, o grito da andorinha
que chega é certo, e o lírio me conduz
com o jacinto, não tua presença,
uma flor presa às redes de meus sonhos.*

LXIII. 2° poema da seção *Dediche* [Dedicatórias]

<p>1948, p. 47-48.</p>	<p>1980, p. 65.</p>
<p>Studio per una romanza</p> <p>L'ombra degli olmi immobile pendeva sopra di me, ma non cadeva un'altra ombra su me, con l'ombra della sera? La sua fronte, piú rigida che un'erma, stava di contro a un ramo orizzontale[.] Silenzio intorno all'ansietà d'amore. Fuga di perle rimbalzanti, un riso non suscitò sulla sua bocca l'erba che fa morire a modo di chi ride? E piagato di lacrime il suo labbro non era, quando in groppa con la morte l'anima tra le palpebre socchiuse cavalcava, e la schiuma del suo freno non mescolava al tossico dei baci? Casta luna, che dietro le cortine dell'alcova mi illumini la guancia di una femmina calda che i villani dietro le siepi sforzano sull'erba[.] la breve eclissi, il rogo alimentato dai profumi di un labbro d'amaranto non invidio, se all'onda immateriale della tua grazia mescolo il mio sangue.</p> <p>(1945)</p>	<p>Studio per una romanza</p> <p>L'ombra degli olmi immobile pendeva sopra di me, ma non cadeva un'altra ombra su me, con l'ombra della sera? La sua fronte, piú rigida che un'erma, stava di contro a un ramo orizzontale[:] silenzio intorno all'ansietà d'amore. Fuga di perle rimbalzanti, un riso non suscitò la mia sulla sua bocca?</p> <p>-----</p> <p>E piagato di lacrime il mio labbro non era, quando in groppa con la morte l'anima tra le palpebre socchiuse cavalcava, e la schiuma del suo freno non mescolava al tossico dei baci? Casta luna, che complice tra i rami mostrandoti, mi illumini la guancia di una femmina calda che i villani dietro le siepi sforzano sull'erba[:] la breve eclissi, il rogo alimentato dai profumi di un labbro d'amaranto non invidio, se all'onda immateriale della tua grazia mescolo il sangue.</p>

2010, p. 141.	2011, p. 83.
<p data-bbox="113 204 331 228">Studio per una romanza</p> <p data-bbox="113 256 481 464">L'ombra degli olmi immobile pendeva sopra di me, ma non cadeva un'altra ombra su di me, con l'ombra della sera? Più rigida di un'erma, la sua fronte spuntava dietro un ramo orizzontale[:] silenzio intorno all'ansietà d'amore. Fuga di perle rimbalzanti, un riso non suscitò la mia sulla sua bocca?</p> <hr/> <p data-bbox="113 493 471 834">E piagato di lacrime il mio labbro non era, quando in groppa con la morte l'anima tra le palpebre socchiuse cavalcava, e la schiuma del suo freno non mescolava al tossico dei baci? Casta luna, che complice tra i rami mostrandoti, mi illumini la guancia di una femmina calda che i villani dietro le siepi sforzano sull'erba[:] la breve eclissi, il rogo alimentato dai profumi di un labbro d'amaranto non invidia, se all'onda immateriale della tua grazia mescolo il mio sangue.</p>	<p data-bbox="525 204 743 228">Studio per una romanza</p> <p data-bbox="525 256 896 464">L'ombra degli olmi immobile pendeva sopra di me, ma non cadeva un'altra ombra su me, con l'ombra della sera? La sua fronte, più rigida di un'erma, stava di contro a un ramo orizzontale[:] silenzio intorno all'ansietà d'amore. Fuga di perle rimbalzanti, un riso non suscitò la mia sulla sua bocca?</p> <hr/> <p data-bbox="525 493 884 834">E piagato di lacrime il mio labbro non era, quando in groppa con la morte l'anima tra le palpebre socchiuse cavalcava, e la schiuma del suo freno non mescolava al tossico dei baci? Casta luna, che complice tra i rami mostrandoti, mi illumini la guancia di una femmina calda che i villani dietro le siepi sforzano sull'erba[:] la breve eclissi, il rogo alimentato dai profumi di un labbro d'amaranto non invidia, se all'onda immateriale della tua grazia mescolo il mio sangue.</p>

Estudo para uma romança

*A sombra dos ulmeiros pendia imóvel
sobre mim, mas ainda não havia
outra, ao lado da sombra da noite?
A sua frente, mais rígida que uma herma,
estava em frente a um ramo horizontal:
silêncio em torno da ânsia de amor:
Saltando pérolas em fuga, um riso
não suscitou na tua a minha boca?
E ferido de lágrimas não era
o meu lábio e, entre as pálpebras cerradas
a alma, sobrea garupa da morte,
cavalgava, e a espuma do seu freio
não se fundia ao tóxico dos beijos?
Casta lua, que cúmplice entre os ramos
tu te mostras, o rosto tu iluminas
de uma ardente mulher que os aldeões
atrás das sebes forçam sobre a relva:
o breve eclipse, o fogo alimentado
por perfumes de um lábio de amaranto
não invejo, se à onda imaterial
da tua graça misturo do meu sangue.*

<p>1948, p. 49-50.</p>	<p>1980, p. 66.</p>
<p>Figura</p> <p>Caldo, roseo crepuscolo di giugno navigato da un'onda di profumi, spasimo ai solitari, in questa sera tranquilla che disarmo la mia lingua mi assolve dai pensieri, a lei consacro la loro gerarchia, l'aureola ombrosa della mia fronte avviluppata ai lacci dei suoi capelli di miele e di fiamma. L'aria mi filtra il fruscio della seta di lei che simile a farfalla varca la soglia, e con un lieve movimento del collo e di una mano, ala indecisa sul ramo del suo braccio, si allontana.</p> <p>O mia palma orgogliosa, il fluido raggio dei tuoi capelli mi evoca cicala serafica, e cantando fa un tessuto di rammarico il cielo, mentre io esco dalla campagna e da me stessa, e intreccio nei silenzi interposti tra le foglie e tra i rami contratti come braccia gli anelli che intrecciavo alle tue lunghe purpuree dita con le mie più bianche mani irrigate da ruscelli azzurri.</p> <p>(1947)</p>	<p>Figura</p> <p>Caldo, roseo crepuscolo di giugno navigato da un'onda di profumi, spasimo ai solitari, in questa sera tranquilla che disarmo la mia lingua mi assolve dai pensieri, a lei consacro la loro gerarchia, l'aureola ombrosa della mia fronte avviluppata ai lacci dei suoi capelli di miele e di fiamma. L'aria mi filtra il fruscio della seta di lei che simile a farfalla varca la soglia, e con un lieve movimento del collo e di una mano, ala indecisa sul ramo del suo braccio, si allontana.</p> <p>O mia palma orgogliosa, il fluido raggio della tua grazia mi evoca cicala serafica, e cantando fa un tessuto di rammarico il cielo, mentre io esco dalla campagna e da me stessa, e intreccio nei silenzi interposti tra le foglie e tra i rami contratti come braccia gli anelli che intrecciavo alle tue lunghe purpuree dita con le mie più bianche mani irrigate da ruscelli azzurri.</p>

2010, p. 143.	2011, p. 84-85.
<p data-bbox="185 204 247 228">Figura</p> <p data-bbox="185 256 533 592">Caldo, roseo crepuscolo di giugno navigato da un'onda di profumi, spasimo ai solitari, in questa sera tranquilla che disarmo la mia lingua mi assolve dai pensieri, a lei consacro la loro gerarchia, l'aureola ombrosa della mia fronte avviluppata ai lacci dei suoi capelli di miele e di fiamma. L'aria mi filtra il fruscio della seta di lei che simile a farfalla varca la soglia, e con un lieve movimento del collo e di una mano, ala indecisa sul ramo del suo braccio, si allontana.</p> <p data-bbox="185 596 572 855">Nella notte che avanza, il fluido raggio della tua grazia mi evoca cicala serafica, e cantando fa un tessuto di rammarico il cielo, mentre io esco dalla campagna e da me stessa, e intreccio nei silenzi interposti tra le foglie e tra i rami contratti come braccia gli anelli che intrecciavo alle tue lunghe purpuree dita con le mie piú bianche mani irrigate da ruscelli azzurri.</p>	<p data-bbox="841 517 956 541">Versão 1980</p>

Figura

*Quente, róseo crepúsculo de junho
que uma onda de perfumes vai singrando,
espasmo aos solitários, nesta noite
tranquila, que desarma a minha língua,
e absolve os pensamentos, sagro a ela,
destes, a hierarquia, o halo obscuro
de minha fronte emaranhada aos fios
dos seus cabelos de mel e de fogo.
O ar vai filtrando os sussurros da seda,
dela que, como borboleta, passa
a porta, e com um leve movimento
de mão e de pescoço, asa indecisa
no ramo do seu braço, vai saindo.
Minha palma orgulhosa, o fluido raio
da tua graça me evoca uma cigarra
seráfica, e cantando faz tecido
de lamentos do céu, enquanto eu parto
do campo e de mim mesma, e entrelaço,
no silêncio que às folhas se entremeia
e aos ramos contraídos como braços,
os anéis que aos teus longos dedos púrpura
entrelaçava com minhas mais brancas
mãos irrigadas por azuis riachos.*

LXV. 4º poema da seção *Dediche* [Dedicatórias]

1948, p. 51.	1980, p. 67.
<p>Scherzo</p> <p>Sabbie, come in un mucchio d'oro fuso ho divulgato in voi, scandagli umani, le dita liquide, e su voi, dune-onde, castelli ho edificato, aste d'argento vi ho issato e stracci dipinti dai cieli; sabbie amare, profondità feconde di eliotropie e carboni, ori spenti, la vostra residenza, oncia per oncia, con mani ladre ho palpato; ho tentato tra gli occhi di smeraldo dei carbonchi le vostre umide palpebre, o conchiglie, mentre confuse con gli astri, impudiche, femminee, di un metallo piú terrestre, sognavate sbocciare ciglia o perle.</p> <p>(1946)</p>	<p>Versão 1948</p>
2010, p. 145.	2011, p. 86.
Versão 1948	Versão 1948

Scherzo

*Areia, como um ouro que se funde,
eu propaguei em ti, humanas sondas,
os dedos líquidos, e em ti, duna-onda,
castelos construí, hastei mastros
de prata e trapos tintos pelos céus;
amarga areia, profunda e fecunda
de heliotropia e carvão, ouro extinto,
a tua residência, onça por onça,
com ladras mãos apalpei; eu provei,
entre olhos esmeralda de carbúnculos,
as tuas úmidas pálpebras, ó concha,
quando, aos astros confundida, impudica,
feminina, de um metal mais terrestre,
sonhavas desprender cílios ou pérolas.*

1948	1980
∅	∅
2010, p. 147	2011, p. 87.
<p>Al mare (frammento)</p> <p style="text-align: center;"><i>a Baudelaire</i></p> <p>Sento il contagio del tuo genio amaro chiamarmi come un folle albatro, al largo degli estuari; ciò che fu di bragia si fa, tra le mie mani congelate, cenere grigia. Io salpo! umile, ansiosa di esiliarmi con te, mare immortale, che giochi a fingerti fluide andature. Marmo pario! con sandalo esitante su te scivola, ancella del silenzio la mia vela, tra gocce azzurre e verdi, nuda, senza consegne – è sua rivale la luna e l’onda – e un folle itinerario descrive ai lunghi soffi di equinozio. ...</p>	<p>Al mare (frammento)</p> <p style="text-align: center;"><i>a Baudelaire</i></p> <p>Sento il contagio del tuo genio amaro chiamarmi come un folle albatro, al largo degli estuari; ciò che fu di bragia si fa, tra le mie mani congelate, cenere grigia. Io salpo! umile, ansiosa di esiliarmi con te, mare immortale, che giochi a fingerti fluide andature. Marmo pario! con sandalo esitante su te scivola, ancella del silenzio la mia vela, tra gocce azzurre e verdi, nuda, senza consegne – è sua rivale la luna e l’onda – e un folle itinerario descrive ai lunghi soffi di maestrale.</p>

Ao mar (fragmento)

a Baudelaire

*Ouço o contágio do teu gênio amaro
chamar-me como um louco albatroz, pelos
estuários; o que passou, de brasa,
se fez cinza, nas minhas mãos imóveis.
Eu zarpo! humilde, ansiosa de exilar-me
contigo, mar imortal, tu que brincas
de ti fingires fluidas andaduras.
Mármore de Paros! com pé hesitante,
sobre ti escorre a minha vela, serva
do silêncio, na água verde-azul,
nua, sem carga – a lua e a onda
é sua rival – e um louco itinerário
descreve aos longos sopros do mistral.*

<p>1948, p. 52.</p> <p>A una fronte</p> <p><i>variazione su tema obbligato</i></p> <p style="text-align: right;"><i>a Lautréamont</i></p> <p>Fronte di raso, curva sulle sfingi che disorientano con occhi obliqui piega per piega del tuo genio amaro [-] nell'ora in cui temibili i fanali si accendono per via [-]respingi il sonno che ipocrita si accosta alla tua nuca; e spalanca nel pallido dominio di una lampada, fredda alba abortita, la bianca catacomba dei tuoi occhi. Chiusa esalando odore di cipresso respingi i sogni con lentezza dolce come per voglia di adagiarsi a riva si respinge da un'isola una barca senza rimpianti, quando il petto è calmo.</p> <p>(1946)</p>	<p>1980, p. 68.</p> <p>A una fronte</p> <p><i>variazione su tema obbligato</i></p> <p style="text-align: right;"><i>a Lautréamont</i></p> <p>Fronte di raso, curva sulle sfingi che disorientano con occhi obliqui piega per piega del tuo genio amaro[:] nell'ora in cui temibili i fanali si accendono per via[,] respingi il sonno che ipocrita si accosta alla tua nuca; e spalanca nel pallido dominio di una lampada, fredda alba abortita, la bianca catacomba dei tuoi occhi. Chiusa esalando odore di cipresso respingi i sogni con lentezza dolce come per voglia di adagiarsi a riva si respinge da un'isola una barca senza rimpianti, quando il petto è calmo.</p>
<p>2010, p. 149</p> <p>A una fronte</p> <p><i>variazione su tema obbligato</i></p> <p style="text-align: right;"><i>a Lautréamont</i></p> <p>Fronte di raso, curva sulle sfingi che disorientano con occhi obliqui piega per piega del tuo genio amaro[:] nell'ora in cui temibili i fanali si accendono per via[,] respingi il sonno che ipocrita si accosta alla tua nuca; e spalanca nel pallido dominio di una lampada, fredda alba abortita, la bianca catacomba dei tuoi occhi. Chiusa esalando odore di cipresso respingi i sogni con lentezza dolce come per voglia di adagiarsi a riva si respinge da un'isola una barca senza rimpianti, quando il petto è calmo.</p>	<p>2011, p. 88.</p> <p>A una fronte</p> <p>-----</p> <p style="text-align: right;"><i>a Lautréamont</i></p> <p>Fronte di raso, curva sulle sfingi che disorientano con occhi obliqui piega per piega del tuo genio amaro[:] nell'ora in cui temibili i fanali si accendono per via[,] respingi il sonno che ipocrita si accosta alla tua nuca; e spalanca nel pallido dominio di una lampada, fredda alba abortita, la bianca catacomba dei tuoi occhi. Chiusa esalando odore di cipresso respingi i sogni con lentezza dolce come per voglia di adagiarsi a riva si respinge da un'isola una barca senza rimpianti, quando il petto è calmo.</p>

Variação sobre o mesmo tema

*Fronte de cetim, curva sobre esfinges
que desorientam, com olhar oblíquo,
prega por prega do teu gênio amaro:
na hora em que temíveis luminárias
acendem-se na rua, o sono afastas,
que, hipócrita, se encosta na tua nuca
e escancara, no pálido domínio
da luz, qual fria manhã malograda,
a branca catacumba dos teus olhos.
Tens odor de ciprestes e, fechada,
vais afastando os sonhos, doce e lenta,
como um barco, por desejar ficar
na água, a sua ilha vai deixando,
sem remorso e com calmo coração.*

<p>1948, p. 53.</p>	<p>1980</p>
<p>Altra variazione sul medesimo tema</p> <p style="text-align: center;"><i>allo stesso</i></p> <p>Fronte che giuochi a fingerti immortale e chiusa trami la tua forma augusta, vigile sentinella messa all'erta dall'ombra che davanti a lei cammina, non bandirmi a covare in mute sabbie la tua maternità nera e dorata! Ti scaglia un boia divino attristato stigmati anonime con la sua fionda, o l'impotente spia della tua causa ti scava, un tarlo, il sotterraneo solco d'ombra che s'indovina sotto il raso? Con gli occhi erranti al margine del sonno, respingi la muta ebbra e mormorante del mare, e la clessidra ormai gli rendi, vuota di sabbia, di un tempo d'esilio!</p> <p>(1946)</p>	<p style="text-align: center;">Ø</p>
<p>2010, p. 151.</p>	<p>2011, p. 89.</p>
<p style="text-align: center;"><i>Variazione sul medesimo tema</i></p> <p>-----</p> <p>Fronte che giochi a fingerti immortale e chiusa trami la tua forma augusta, ti scava un tarlo il sotterraneo solco d'ombra che s'indovina sotto il raso, oppure un boia divino ti scaglia stigmati anonime con la sua fionda?</p> <p>Vigile sentinella, messa all'erta dal monito che un breve arco di giorni ti assegna il tempo, mosca irrequieta, non bandirmi a covare in grigie sabbie la tua maternità nera o dorata; respingi la muta ebbra e mormorante del mare, e rendigli ormai la clessidra, vuota di sabbia, di un tempo d'esilio!</p>	<p style="text-align: center;">Versão 2010</p>

Variação sobre o mesmo tema

*Fronte que brincas de ser imortal
e, fechada, a tua forma augusta tramas,
cava-te a traça subterrâneo sulco
de sombra se insinuando no cetim,
ou um algoz divino te arremessa
anônimos estigmas com a funda?*

*Atento sentinela, posto alerta
pelo aviso que um breve arco de dias
o tempo te designa, mosca inquieta,
não me faças chocar na areia cinza
a tua maternidade negra ou de ouro;
recusa a mudança ébria e murmurante
do mar, e já lhe devolve a clepsidra,
toda vazia, de um tempo de exílio!*

LXIX. 1º poema da seção *Altri esercizi* [Mais exercícios]

1948	1980, p. 71.
<p style="text-align: center;">Ø</p>	<p>L'ossessione</p> <p>Se all'indulgente luce meridiana la mia stanchezza espongo, se il mio capo sonoro d'inni appoggio alla carezza di un vento blando, abbattuta su questo tavolo d'osteria, nel cerchio d'ombra di un largo ippocastano, quale demone malvagio in me risveglia l'ossessione che il mio viso riflesso nel boccale fa tremare, e il suo liquido compagno? Guardo gelarsi le piú calde stille di gioventú nei miei occhi di smalto, guardo con gli occhi appostati nell'ombra della follia seccarsi le piú ricche stille di gioia sul mio viso arato dal tuo piede d'avorio, arida morte.</p>
2010, p. 155.	2011, p. 92.
<p>L'ossessione</p> <p>Se all'indulgente luce meridiana la mia stanchezza espongo, se il mio capo sonoro d'inni appoggio alla carezza di un vento blando, abbattuta su questo tavolo d'osteria, nel cerchio d'ombra di un largo ippocastano, quale odioso demone in me risveglia l'ossessione che il mio viso riflesso nel boccale fa tremare, e il suo liquido compagno? Guardo gelarsi le piú calde stille di gioventú nei miei occhi di smalto, guardo con gli occhi appostati nell'ombra della follia seccarsi le piú ricche stille di gioia sul mio viso arato dal tuo piede d'avorio, arida morte.</p>	<p style="text-align: center;">Versão 2010</p>

A obsessão

*Se, à indulgente luz meridiana,
exponho meu cansaço; se a cabeça,
sonora de hinos, apoio à carícia
de um vento brando que bate sobre esta
mesa de bar, no círculo de sombra
de um grande castanheiro; qual odioso
diabo desperta em mim a obsessão
que o reflexo no jarro de meu rosto
faz tremer, e seu líquido comparsa?
Vejo que gelam as mais quentes gotas
de juventude em meus olhos de esmalte;
vejo com olhos que espiam a sombra
da loucura secarem as mais ricas
gotas de alegria em meu rosto arado
por teu pé de marfim, árida morte.*

LXX. 2º poema da seção *Altri esercizi* [Mais exercícios]

1948	1980, p. 72.
∅	Sera d'autunno <i>a Bartolo Cattafi</i> Vorrei – come l'allodola ottobrina che simula col canto di beccare, su levandosi, un acino di luce – levare un grido contro quest'opaco silenzio e il cielo vendemmiato d'uve; ma la sera un riverbero di fiamma mi getta in viso, e numera i miei anni, temendo compitare i mesi eterni – e solo inverni – che mi stanno in cuore, mia gioventù per sempre rinunciata.
2010, p. 157.	2011, p. 93.
Versão 1980	Versão 1980

Noite de outono

a Bartolo Cattafi

*Quero – como em outubro a cotovia
que simula bicar com o seu canto,
voando ao alto, um ácido de luz –
um grito levantar contra este opaco
silêncio e o céu de vindimadas uvas;*

*mas a noite um revérbero de chama
me lança ao rosto, e os anos vai contando,
com medo de escandir meses eternos –
mas só os invernos – do meu coração,
juventude abdicada para sempre.*

LXXI. 3º poema da seção *Altri esercizi* [Mais exercícios]

1948	1980, p. 73.
∅	<p>Altro giardino</p> <p>Davanti a me la casa e il suo cipresso: dentro il ruscello un lembo di giardino si riflette e si attenua, e sul sedile di pietra che s'interna nel fogliame tra i coni dei cipressi come a onde passano le memorie: inseguo, al ritmo dei profumi ch'esalano i giacinti freschi nei vasi, la sua veste in fuga; entro poi nella stanza dove il rombo delle mie vene insiste come in fondo a conchiglie sinuose suona il mare.</p>
2010, p. 159.	2011, p. 94.
Versão 1980	Versão 1980

Um outro jardim

*Na minha frente, a casa e o seu cipreste:
no riacho, uma borda do jardim
se reflete e esvanece, e sobre o banco
de pedra que se esconde na folhagem
entre os cones dos ciprestes, como ondas
passam memórias: eu persigo, ao ritmo
dos perfumes que exalam os jacintos
frescos nos vasos, dela, a veste em fuga;
entro eu, então, no quarto onde insiste
o estrondo das minhas veias, como ao fundo
de conchas sinuosas soa o mar.*

LXXII. 4º poema da seção *Altri esercizi* [Mais exercícios]

1948	1980, p. 74.
∅	<p>Altro madrigale</p> <p>Se appoggio alla conchiglia del tuo cuore l'orecchio e l'eco di ogni mio pensiero vi ascolto, spicca l'anima il suo volo verso la gioia come un bianco uccello;</p> <p>se un demone mi invoglia alle carezze, tu supina ti stendi su una stuoia ma sormonti le spighe e non abbassi le ali ai pensieri appollaiati in alto:</p> <p>tu sei come per le infime radici degli alberi il sussurro delle cime.</p>
2010, p. 161.	2011, p. 95.
Versão 1980	Versão 1980

Mais um madrigal

*Se apoio à concha do teu coração
o ouvido e o eco dos meus pensamentos
eu escuto, o seu voo a alma exalça
à alegria como um branco pássaro;*

*se um demônio às carícias me convida,
tu, supina, te estendes sobre a esteira,
mas sobre o trigo pairas e não fechas
a asa aos pensamentos lá no céu:*

*tu és, como para as raízes ínfimas
das árvores, do pincaro, o sussurro.*

LXXIII. 5º poema da seção *Altri esercizi* [Mais exercícios]

1948	1980, p. 75.
∅	<p>Dolce ospite</p> <p style="text-align: center;"><i>omaggio a J. R. Jiménez</i></p> <p>Dolce ospite, che fingi di dormire per starmi piú vicino, stendo un timido manto di ermellino sul tuo libero nudo bianco e rosa; su te, rosa sensibile e segreta che lenta tocchi la pienezza, aurora, ponente, che i tuoi petali reclini sulla mia spalla, e l'anima assetata di approdi eterni ormeggi alla mia riva. Dolce ospite, che fingi di dormire per starmi piú vicino, sarai con me, varcando la suprema frontiera senza rive, oltre il sottile contorno del tuo nudo bianco e rosa.</p>
2010, p. 163.	2011, p. 96.
Versão 1980	Versão 1980

Doce hóspede

homenagem a Juan Ramón Jiménez

*Doce hóspede, tu que finges dormir
para estar ao meu lado,
estendo um manto tímido de arminho
sobre o teu livre nu vermelho e branco;
em ti, rosa sensível e oculta,
lenta, tocas a plenitude, aurora,
poente, e as tuas pétalas reclinam
sobre os meus ombros, e a alma sedenta
de cais eternos atracas à margem.
Doce hóspede, tu que finges dormir
para estar ao meu lado,
comigo tu estarás, cruzando o último
confim sem margens, além do sutil
contorno do teu nu vermelho e branco.*

LXXIV. 6º poema da seção *Altri esercizi* [Mais exercícios]

1948	1980, p. 76.
∅	<p>Euridice</p> <p>Barca che lenta appoggia alla riva, sulla mia spalla a posato il suo capo e l'ala d'angelo.</p> <p>Mescoło con le sue le mie radici sotto la terra, e in me si fa silenzio come quando in un albero le foglie pacifica la sera.</p> <p>Col sorriso discreto del risveglio torna Euridice che ha posato il piede sugli asfodeli eterni.</p>
2010, p. 165.	2011, p. 97.
Versão 1980	Versão 1980

Eurídice

*Barca que, lenta, se apoia à margem,
sobre os meus ombros pousou a cabeça
e a asa de anjo.*

*Minhas raízes eu misturo as suas
sob a terra, e em mim se faz silêncio
como quando, em uma árvore, as folhas
a noite pacífica.*

*Com o riso discreto do acordar
torna Eurídice, que pousou o pé
sobre os asfódelos eternos.*

1948	1980, p. 77.
∅	<p>Sul mare <i>a Gerardo Diego</i></p> <p>Mi sciogli i sandali con l'insistenza di un'onda: naiade o ninfea mi adagio sopra la tua scintillante, ondulata capigliatura piena d'ombre, o mare,</p> <p>quasi fossi una dea libera e nuda, senz'arpa né leggio, col seno al vento, che su talamo d'erbe a un avvenire di felice pigrizia si abbandona...</p>
2010, p. 167.	2011, p. 98.
<p>Al mare <i>a Gerardo Diego</i></p> <p>Mi sciogli i sandali con la deriva di un'onda: naiade o ninfea mi adagio sopra la tua scintillante, ondulata capigliatura piena d'ombre, o mare,</p> <p>quasi fossi una dea libera e nuda, senz'arpa né leggio, col seno al vento, che su talamo d'erbe a un avvenire di felice pigrizia si abbandona...</p>	<p>Sul mare <i>a Gerardo Diego</i></p> <p>Mi sciogli i sandali con la deriva di un'onda: naiade o ninfea mi adagio sopra la tua scintillante, ondulata capigliatura piena d'ombre, o mare,</p> <p>quasi fossi una dea libera e nuda, senz'arpa né leggio, col seno al vento, che su talamo d'erbe a un avvenire di felice pigrizia si abbandona...</p>

No mar

a Gerardo Diego

*As sandálias me soltas com a deriva
de uma onda: ninfeia ou náide, apoio-me
sobre os teus cintilantes, ondulados
cabelos cheios de sombras, ó mar;*

*quase como uma deusa livre e nua,
com peito ao vento, sem sua harpa e a pauta,
que, num leito de relva, a um futuro
de preguiça contente se abandona...*

LXXVI. 8º poema da seção *Altri esercizi* [Mais exercícios]

1948	1980, p. 78.
∅	Plenilunio Solo, pieno di angoscia corrosiva, sospinge il mare, pigramente verde, la vasta indecisione alla deriva. A un tratto in un immenso oceano d'olio si espande, musica e silenzio puro, commosso da un indizio puntuale di luna, cuore lucido e rotondo.
2010, p. 169.	2011, p. 99.
Versão 1980	Versão 1980

Plenilúnio

*Só, cheio de ansiedade corrosiva,
o mar, de um verde preguiçoso, impele
a vasta indecisão para a deriva.*

*De repente, num grande oceano de óleo,
expande-se, silêncio puro ou música,
comovido por um sinal pontual
da lua, coração redondo e lúcido.*

LXXVII. 9º poema da seção *Altri esercizi* [Mais exercícios]

1948	1980, p. 79.
∅	<p>Similitudine</p> <p style="text-align: right;"><i>a Melville</i></p> <p>E poi, come un gabbiano senza rive ripiega le ali e si lascia cullare dal sonno tra le ondate, mi addormento; ma sotto il mio guanciaie a precipizio passano, come sotto un'ormeggiata baleniera, le mandrie dei trichechi...</p>
2010, p. 171.	2011, p. 100.
Versão 1980	Versão 1980

Semelhança

a Melville

*E então, como gaivota sem destino
 recolhe a asa e se deixa embalar
 pelo sono entre as ondas, eu adormeço;
 mas a pique sob o meu travesseiro
 passa, como embaixo de um baleeiro
 ancorado, a rebanhada das morsas...*

LXXVIII. 10º poema da seção *Altri esercizi* [Mais exercícios]

1948	1980, p. 80.
∅	<p>Sera di carnevale</p> <p>La stanza vuota mi fluisce incontro con un denso rigurgito di forme tra gli oggetti quieti e sedentari; se tento fondermi in una folla o un sentimento e aprirmi il varco fino alla piazzetta cresce la mia tristezza; se un pugno di coriandoli un ragazzo mi getta in viso, bruciano i miei occhi come sotto una frusta.</p>
2010, p. 173	2011, p. 101.
Versão 1980	Versão 1980

Noite de carnaval

*Vazia, a sala flui à minha frente
com uma densa projeção de formas
entre objetos quietos e imóveis;
se tento
me unir a um sentimento ou às pessoas
e ir abrindo espaço até a pracinha,
cresce a minha tristeza;
se um menino um punhado de coentro
joga na minha cara, os olhos ardem,
como uma chicotada.*

LXXIX. 1º poema da seção *Poesia degli anni tardi* [Poemas dos anos tardios]

1948	1980
∅	∅
2010, p. 177.	2011, p. 104.
<p>All'ispirazione ritrovata</p> <p style="text-align: center;"><i>alla maniera del Dolce Stil Novo</i></p> <p>Canzone, flebile d'arpe argentine, la gomena tu spezza, odioso verme, grigio serpente che ancorato a riva tiene il vecchio battello e la mia lingua sciogli, rinata all'estasi dei voli! Forse avverrà, mia tormentata attesa della tua grazia, che un poema intero dal mio cuore romantico germogli, sbocchi in fiorente glicine d'amore! Vieni, affrettati a farmi prigioniera dell'enigma sublime a cui di nuovo io mi abbandono (come obliquo uccello si abbandona allo spazio) e la tua forma futura tramo: al compito il mio genio tu chiamavi, io non ero che silenzio!</p>	<p>Versão 2010</p>

À inspiração reencontrada

à maneira do “Dolce Stil Novo”

*Canção plangente de harpas prateadas,
solta a amarra, esse odioso verme,
cinza serpente que ancorada à margem
detém o velho barco, e a minha língua
dissolve, pronta ao êxtase dos voos!
Pode ser, da tua graça, ó minha espera
atormentada, que um poema inteiro
do meu peito romântico germine,
brote em vívidas glicínias de amor!
Vem, apressa-te em me fazer escrava
desse enigma sublime a que outra vez
eu me abandono (como obliquo pássaro
se abandona ao espaço) e a tua futura
forma eu tramo: o meu gênio tu chamavas
ao trabalho, e eu era só silêncio!*

LXXX. 2º poema da seção *Poesia degli anni tardi* [Poemas dos anos tardios]

1948	1980
∅	∅
2010, p. 181.	2011, p. 105.
<p>L'anima mia che ha tristezze d'aurora e di tramonto, e il gusto della morte, non piú tenuta viva da illusioni piange sommessa al clamoroso mare come un fanciullo triste, abbandonato senza difesa a tutti i suoi terrori. Ma quando il sole un riso di rubini mi semina tra i solchi della fronte, spiegano i sogni un volo di gabbiani! Persa in un mondo di gocce d'azzurro e di freschezza verde, annego in questo mare piú dolce dell'oblio l'angoscia cupa degli anni tardi, in cui presento, rammaricando, che il mio tempo è morto.</p>	<p>Versão 2010</p>

*Minha alma, que da aurora e do crepúsculo
tem a tristeza, e o gosto pela morte,
sem que ilusões ainda a sustentem,
chora submissa ao clamoroso mar,
como um menino triste, abandonado
indefeso com todos seus terrores.
Mas quando o sol vai semeando um riso
de rubis na minha vincada fronte,
sonhos desdobram voo de gaivotas!
Perdida em mundo de gotas azuis
e de verde frescor, eu afogo, neste
mar mais suave que o olvido, a angústia
funda dos anos tardos, em que mostro,
lamentando, que meu tempo está morto.*

1948	1980
∅	∅
2010, p. 183.	2011, p. 106.
<p>Felice sospensione ha il mio dolore nella pausa più dolde di ogni suono in cui non si ode più, deposto il flauto, la sua struggente melodia, ma quella che sopravvive al flebile strumento. Non meno dolce o meno commovente nota il cuculo invia dalla lontana campagna a primavera. E come il vento su per roseti rampicanti in fiore si attarda a mietere carezze, prima che il suo bisogno estremo di compianto lo induca a un folle, vano imperversare: così una breve pausa ha il mio dolore se vedo sopra un campanile a sera la prima stella accendersi, che pare contraddica il mio pianto e che sorrida.</p>	<p>Felice sospensione ha il mio dolore nella pausa che alterna suono a suono in cui non si ode più, deposto il flauto, la sua struggente melodia, ma quella che sopravvive al flebile strumento. Non meno dolce o meno commovente nota il cuculo invia dalla lontana campagna a primavera. E come il vento su per roseti rampicanti in fiore si attarda a mietere carezze, prima che il suo bisogno estremo di compianto lo induca a un folle, vano imperversare: così una breve pausa ha il mio dolore se vedo sopra un campanile a sera la prima stella accendersi, che pare contraddica il mio pianto e che sorrida.</p>

*A minha dor tem um feliz repouso
na pausa que entremeia som a som,
em que não se ouve mais, deposta a flauta,
a sua pungente melodia, só
a que perdura ao débil instrumento.
Não menos doce ou menos comovente
é o som que envia o cuco do distante
campo na primavera. E como o vento,
sobre rosas em flor que vão subindo,
demora-se a ceifar carícias, antes
que o seu desejo extremo de piedade
o induza a uma perfídia louca e vã:
assim a minha dor tem breve pausa,
se à noite vejo sobre um campanário
acender-se uma estrela, que parece
desmentir o meu pranto e sorrir.*

1948	1980
∅	∅
2010, p. 185.	2011, p. 107.
<p>Meriggio al mare</p> <p>Da casa mia venuta in comunione col deserto del mare – indugia eterno nella monotonia dell’acqua il tempo; davanti a me compongono le vele, mosse dal vento, musica o poesia – come quelle laggiù la mia non vedo prendere il largo gonfia e dispiegata, ma resta inerte, nell’amara calma di un’aria morta. All’urto dei pensieri la vacuità del mare fa un commento sonoro, come al sasso che i fanciulli scagliano per infrangere il suo specchio Non conviene guardare né al passato né al futuro in quest’ora meridiana; meglio isolarsi a vivere nel tempo più veramente nostro, in interiori colloqui di cui prodiga è la notte, meglio lasciarsi immobili portare su una fragile barca all’altra riva.</p>	<p>Meriggio al mare</p> <p>Da casa mia venuta in comunione col deserto del mare – indugia eterno nella monotonia dell’acqua il tempo; davanti a me compongono le vele, mosse dal vento, musica o poesia – come quelle laggiù la mia non vedo prendere il largo gonfia e dispiegata, ma resta inerte, nell’amara calma di un’aria morta. All’urto dei pensieri la vacuità del mare fa un commento sonoro, come al sasso che[,] scagliato dai fanciulli, rimbalza sul suo specchio[!] Non conviene guardare né al passato né al futuro in quest’ora meridiana; meglio isolarsi a vivere nel tempo più veramente nostro, in interiori colloqui che la tenebra asseonda, meglio lasciarsi immobili portare su una fragile barca all’altra riva.</p>

Meio-dia na praia

*Da minha casa, venho com o mar
deserto comungar – o tempo mora
eterno na monotonia da água;
movidas pelo vento, à minha frente,
compõem as velas música ou poesia –
mas, como aquelas, eu não vejo a minha
lançar-se ao mar, inflada e estendida:
fica inerte, na amarga calmaria
de um ar parado. Aos golpes do pensar,
o vazio do mar faz um comentário
sonoro, como a pedra que os meninos
atiraram, quebrando aquele espelho!
Não convém, nesta hora clara, olhar
para o passado, nem para o futuro;
bom é isolar-se e viver no tempo
mais realmente nosso, em interiores
colóquios que as trevas propiciam,
bom é deixar-se carregar imóvel
em uma frágil barca à outra margem.*

1948	1980
∅	∅
2010, p. 187.	2011, p. 108.
<p>Interrogazione</p> <p>-----</p> <p>Mentre l'ultimo raggio rosseggiante muore sui vetri, perché vivo ancora mi chiedo, se il mio cibo è l'amarezza e il cuore che educavano alla gioia non batte ormai se non per tenerezza di primavera, estati e dolci autunni, ma per gioia non piú? Dalla finestra della mia stanza spio nel plenilunio fino all'alba fissarmi il cimitero. Con gli occhi che già nuotano nel sonno mi chiedo con un brivido: chi sono? Chi, per la colpa che scontai nascendo, dal buio nulla a un attimo di luce destinò questo corpo, amato corpo, l'oggetto che dai morti mi difende, per poi ridurlo in polvere? Risponde all'incauta domanda il vuoto immenso e va per la malinconia del cielo che si annera insensibile la luna.</p>	<p>Alla malinconia (interrogazione)</p> <p>Malinconia, che mi sorprende a sera mentre l'ultimo raggio rosseggiante muore sui vetri, perché vivo ancora mi chiedo, se il mio cibo è l'amarezza e il cuore che educavano alla gioia non batte ormai se non per tenerezza di primavera, estati e dolci autunni, ma per gioia non piú? Dalla finestra della mia stanza spio nel plenilunio fino all'alba fissarmi il cimitero. Con gli occhi che già nuotano nel sonno mi chiedo con un brivido: chi sono? Chi, per la colpa che scontai nascendo, dal buio nulla a un attimo di luce destinò questo corpo, amato corpo, l'oggetto che dai morti mi difende, per poi ridurlo in polvere? Risponde all'incauta domanda il vuoto immenso e va per la malinconia del cielo che si annera insensibile la luna.</p>

À melancolia (interrogação)

*Melancolia, que à noite me assombra,
quando o último raio que enrubescer
morre no vidro, por que vivo ainda,
eu me pergunto, se o meu pasto é amargo,
e, educado à alegria, o coração
agora bate só pela ternura
de outonos, primaveras e verões,
mas não pela alegria? Da janela
do meu quarto, na lua cheia, espio
até a manhã o cemitério a olhar-me.
Com os olhos que nadam já no sono,
com tremor me pergunto: quem sou eu?
Quem, pela culpa que paguei nascendo,
do negro nada a um átimo de luz
destinou este corpo, amado corpo,
o escudo que dos mortos me defende,
para então reduzi-lo a pó? Responde
à incauta pergunta o vazio imenso,
e, insensível, a lua vai girando
pelo céu que escurece tristemente.*

1948	1980
∅	∅
2010, p. 189.	2011, p. 109.
<p>Alla primavera</p> <p>Nelle mie vene, un tempo ebbre di vita, batte con ritmo languido il risveglio di primavera e accende un sentimento in chi non vuole piú se non amare la cecità del pianto. Lunga o breve tragica è questa favola che bella sembrava al tempo in cui l'ineluttabile certezza non aveva ancora offeso l'ingenuità dei nostri cuori, illusi di essere eterni. Eppure mi sorprendo talvolta a intenerirmi quando un giglio spunta a piè d'una quercia, o nel giardino il mandorlo è fiorito. E una dolcezza di memorie distende il mio dolore, già creduto incurabile, in un riso. Poi, quando il giorno muore nella notte, si fa nera ogni cosa, accoglie e fonde l'anima curva sotto il suo destino questo fluire in lei di tante vite.</p>	<p>Versão 2010</p>

À primavera

*Nas minhas veias, já ébrias de vida,
bate num ritmo lânguido o nascer
da primavera e acende um sentimento
em quem não quer mais nada, só amar
a cegueira do pranto. Longa ou breve,
trágica é esta fábula que bela
era quando a certeza inelutável
ainda não havia molestado
o nosso ingênuo coração, iluso
de eternidade. Mas me surpreende,
às vezes, a ternura, quando um lírio
surge ao pé de um carvalho, ou no jardim
floresce a amendoeira. E uma doçura
de memórias distende a minha dor,
tida como incurável, num sorriso.
Quando o dia na noite morre, então,
tudo se torna obscuro, e a alma curva,
diante de seu destino, acolhe e funde
este fluir em si de tantas vidas.*

LXXXV. Único poema da seção *Epilogo* [Epílogo]

1948	1980, p. 55.
∅	Epilogo O vento che commemori passate moltitudini e fasti inceneriti, o tempo contro cui non c'è riparo: mi riduco al silenzio, nell'attesa purissima dell'ombra che già stende sui vivi un lembo della notte eterna. Forse è quest'ombra tragica sospesa sul ciglio della notte che fa illusi gli uomini di conoscersi e di amarsi, naufraghi nel silenzio dei millenni.
2010, p. 193.	2011, p. 113.
Versão 1980	Versão 1980

Obs.: A partir da edição de 2010, o título *Epilogo* [Epílogo] passa a nomear não mais o poema, mas a seção em que está inserido e que fecha a edição do livro.

*Ó vento que passadas multidões
e incinerados faustos comemoras,
ó tempo contra o qual não há refúgio:
ao silêncio reduzo-me na espera
puríssima da sombra que já estende
da noite eterna a franja sobre os vivos.
Será tal sombra trágica, suspensa
sobre a orla da noite, que ilude
os homens de se amar e conhecer,
náufragos no silêncio dos milênios.*