

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE COMUNICAÇÃO E EXPRESSÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DA TRADUÇÃO

GERSON CARVALHO

**A OBRA POÉTICA DE ANTONIO PORTA.
ANÁLISES DE POEMAS E TRADUÇÕES COMENTADAS**

FLORIANÓPOLIS

2007

GERSON CARVALHO

**A OBRA POÉTICA DE ANTONIO PORTA.
ANÁLISES DE POEMAS E TRADUÇÕES COMENTADAS**

Dissertação apresentada como requisito parcial à obtenção do grau de Mestre no Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução, Centro de Comunicação e Expressão, Universidade Federal de Santa Catarina.

Orientadora: Profa. Dra. Andréia Guerini

FLORIANÓPOLIS

2007

Dissertação julgada para a obtenção de grau de
MESTRE EM ESTUDOS DA TRADUÇÃO
Área de concentração: Processos de Retextualização

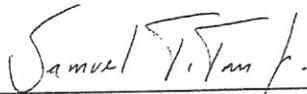
Linha de Pesquisa em Teoria, crítica e história da tradução.

Aprovada em sua forma final pelo
Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução
da Universidade Federal de Santa Catarina

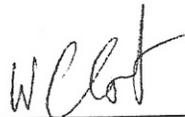
BANCA EXAMINADORA:



Prof. Dra. Andréia Guerini
Orientadora



Prof. Dr. Samuel Titan Jr.



Prof. Dr. Walter Carlos Costa

Prof. Dra. Marie -Hélène Torres
(suplente)

À minha companheira Alice, pelo apoio e pela paciência.

A Marcos Traple, que tem me ensinado a compreender o
que as palavras não são capazes de dizer.

AGRADECIMENTOS

À minha orientadora, Professora Doutora Andréia Guerini, por ter aceitado generosamente o projeto desta dissertação, pela orientação serena e competente, e pelo incentivo.

Ao Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução, aos seus professores e à sua equipe técnica, pela oportunidade.

Aos meus colegas da Área de Italiano da Universidade Federal do Paraná, Professores Fabiano Dalla Bona, Lucia Sgobaro Zanette, Luiz Ernani Fritoli e Raffaella Caira, pelo apoio.

Ao Departamento de Letras Estrangeiras Modernas da Universidade Federal do Paraná, na gestão das Professoras Sandra Lopes Monteiro (Chefe) e Lucia Sgobaro Zanette (Vice-Chefe), por ter me concedido o afastamento funcional que me permitiu realizar esta dissertação.

Mas fazer uma experiência com a linguagem é algo bem distinto de se adquirir conhecimentos sobre a linguagem. Esses conhecimentos nos são proporcionados e promovidos infinitamente pela ciência da linguagem, pela lingüística e pela filologia das diferentes línguas e linguagens, pela psicologia e pela filosofia da linguagem. Atualmente, o alvo cada vez mais mirado pela investigação científica e filosófica das línguas é a produção do que se chama de “metalinguagem”. Tomando como ponto de partida a produção dessa supralinguagem, a filosofia científica compreende-se conseqüentemente como metalingüística. Isso soa como metafísica. Na verdade, não apenas soa como é metafísica. Metalingüística é a metafísica da contínua tecnicização de todas as línguas, com vistas a torná-las um mero instrumento de informação capaz de funcionar interplanetariamente, ou seja, globalmente. Metalinguagem e esputinique, metalingüística e técnica de foguetes são o mesmo.

Dizer isso não significa porém desvalorizar a pesquisa científica e filosófica das línguas e da linguagem. Essa pesquisa tem todo o seu direito e valor. A seu modo, ela está sempre ensinando coisas muito úteis. No entanto, uma coisa são os conhecimentos científicos e filosóficos sobre a linguagem e outra é a experiência que fazemos com a linguagem.

Martin Heidegger

(HEIDEGGER, Martin. “A essência da linguagem” (1957-1958). *In*: _____. *A caminho da linguagem*. 2a. ed. Tradução de Marcia Sá Cavalcante Schubak. Petrópolis: Vozes; Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco, 2003, p. 122.)

RESUMO

Esta dissertação tem como objetivo principal apresentar traduções comentadas de poemas selecionados dentre a obra do poeta italiano Antonio Porta (1935-1989). Como preparação do trabalho prático de tradução, faz-se uma apresentação da obra poética do autor, acompanhada de comentários críticos, com ênfase especial aos aspectos lingüísticos e estilísticos. Discutem-se também aspectos teóricos da tradução em geral e da tradução de poesia. Neste campo, dá-se atenção especial ao tema da “impossibilidade da tradução”, de que se apresenta uma breve digressão histórica, ao conceito de equivalência em geral e no que tange à tradução de poesia, e também à tradução como interpretação. A partir da fundamentação teórica mencionada, são apresentadas análises, de cunho preponderantemente lingüístico e estilístico, de poemas selecionados dentre a obra de Antonio Porta, acompanhadas de traduções comentadas.

Palavras-chave: tradução comentada; análise literária; poesia italiana.

RIASSUNTO

L'obiettivo principale di questa tesi è di presentare traduzioni commentate di poemi selezionati dall'opera poetica del poeta italiano Antonio Porta (1935-1989). Come preparazione del lavoro pratico di traduzione viene fatto uno studio dell'opera poetica dell'autore accompagnato da commenti critici in cui si dà particolare enfasi agli aspetti linguistici e stilistici. Inoltre vengono discussi aspetti teorici della traduzione in generale e della traduzione di poesia. In questo campo l'attenzione ricade in modo speciale sul tema dell'«impossibilità della traduzione», di cui si fa una breve digressione storica, sul concetto di equivalenza in generale e riferito particolarmente alla traduzione della poesia e anche sulla traduzione come interpretazione. A partire dai fondamenti teorici menzionati vengono presentate analisi di natura fondamentalmente linguistica e stilistica dei poemi selezionati accompagnate da traduzioni commentate.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
CAPÍTULO 1 – A OBRA POÉTICA DE ANTONIO PORTA	15
CAPÍTULO 2 – A TRADUÇÃO DE POESIA	47
CAPÍTULO 3 – ANÁLISE E TRADUÇÃO COMENTADA DE POEMAS DE ANTONIO PORTA	65
I. POEMA <i>VEGETALI, ANIMALI</i>	66
II. SÉRIE <i>CONTEMPLAZIONI</i>	78
III. POEMA <i>IN RE</i>	91
IV. POEMA I DA SÉRIE <i>SONETTO</i>	103
V. POEMA X DA SÉRIE <i>PASSEGGERO</i>	108
VI. POEMA DO LIVRO <i>PASSI PASSAGGI</i>	111
CONSIDERAÇÕES FINAIS	118
BIBLIOGRAFIA	122
ANEXO – SELEÇÃO DE POEMAS DE ANTONIO PORTA (ORIGINAIS EM ITALIANO E TRADUÇÕES PARA O PORTUGUÊS)	126

INTRODUÇÃO

O primeiro contato que tivemos com a obra do poeta e escritor italiano Antonio Porta se deu por ocasião de um curso de graduação sobre poesia italiana do século XX ministrado alguns anos atrás. Até então não havíamos lido nenhum poema ou texto do autor, nem nos lembrávamos de ter lido o seu nome em algum manual de história da literatura italiana. No momento da organização do material e da seleção dos textos e autores que seriam abordados no curso, lemos pela primeira vez, na antologia intitulada *Viaggio nel '900*, organizada pela crítica literária Maria Corti,¹ o seguinte poema:

c'è un pezzo di legno che brucia in forma di lupo
più brucia più il lupo danza nel suo centro,
è una luce che può ferire, difenditi, mi dico:
innalzare uno specchio sul prato dalla parte opposta
e guardarci dentro il lupo accecante
poi tentare di abbracciarlo, decidere di bruciare

dietro lo specchio scopro un occhio di lago
apre le labbra nere e dice: *blu*
come un bambino quando fa: *da da da*
blu l'unica parola di una canzone senza parole
un lamento di musica a bocca chiusa
una domanda, forse, un'invocazione, o niente
teatro muto, una busta chiusa
lacerata, continua a richiudersi perfetta

Logo de início, o poema nos surpreendeu pela elegância da forma e pelo seu conteúdo algo surrealista e um tanto enigmático. Tratava-se de um texto, no mínimo, intrigante. Chamavam especialmente a atenção as imagens que se encadeavam e se transformavam naturalmente, como se seguissem mesmo a lógica particular do sonho, que, sabe-se, não acompanha a lógica mais linear da vigília e mistura coisas e seres em contextos imaginários que, em princípio, a razão não permite: o pedaço de pau que queima em forma de lobo, o lobo que dança no centro da chama, o espelho no campo que devolve a imagem do lobo, o lobo que o poeta nos convida a abraçar. E a segunda estrofe continuava de forma bonita com a apresentação de nova cadeia de imagens aparentemente desconexas, ou conexas a partir de uma outra necessidade de coerência, talvez mesmo a do mundo onírico ou – por que não? – da poesia considerada como uma espécie de sonho: o espelho, o olho do lago, o lago que tem lábios e entoa uma palavra, palavra de uma canção que lembra o balbúcio de uma criança, um lamento em forma de música ou uma pergunta que (sem resposta?) se fecha como um envelope.

¹ BERSANI, Mauro; BRASCHI, Maria; CORTI, Maria (a cura di). *Viaggio nel '900: come leggere i testi della letteratura contemporanea*. Milano: Mondadori, 1984, p. 1034-1042.

Dessa primeira leitura ainda superficial, ficava a forte impressão de que um poema como esse não podia ser apenas lido ou interpretado, mas *decifrado*. Como depois pudemos confirmar, a impressão tinha razão de ser: a poesia, sob vários aspectos, difícil de Antonio Porta parece realmente exigir do leitor uma certa vontade de decifração, num sentido bem preciso que esperamos deixar claro ao longo desta dissertação. Só bem mais tarde viemos a saber que o poema em questão fazia parte do livro *L'aria della fine* (1982), sob o número 62,² e se tratava de um dos poemas-cartas típicos da obra poética da maturidade do autor, e que o adjetivo surrealista, pelo menos no sentido mais corriqueiro que se dá ao termo, não podia ser aplicado sem reservas ao tipo de poesia que ele já tinha feito e fazia.

Foi dessa maneira que nasceu a vontade de conhecer mais a obra do poeta e, um pouco mais tarde, de traduzir alguns poemas. Começamos a ler, então, os dois livros principais que acabaram por nortear, do começo ao fim, a elaboração desta dissertação. Um, de crítica, pelo que sabemos a primeira apresentação panorâmica da obra poética, narrativa e teatral de Porta, de autoria do crítico e professor de literatura Mario Moroni – *Essere e fare: l'itinerario poetico di Antonio Porta*.³ O outro, uma antologia de poemas do autor – *Poesie: 1956-1988*, organizada pela crítica e professora de literatura italiana contemporânea da Universidade de Bolonha, Niva Lorenzini.⁴ Hoje, Lorenzini, ao lado de Moroni e do professor e crítico literário ítalo-canadense John Picchione, que também escreveu um livro de apresentação sobre a poesia de Porta,⁵ são os principais estudiosos e divulgadores da obra do poeta na Itália e fora dela.

À medida que líamos os poemas que apareciam na antologia, dávamo-nos conta de que estávamos diante não só de uma obra difícil, mas, no sentido menos banal que a palavra possa ter, muito interessante. A tradução nos pareceu, então, um exercício útil de leitura mais profunda e de interpretação, um meio de entrar na *selva oscura* do experimentalismo poético de um autor que depois descobrimos ser uma figura importante da poesia italiana a partir dos anos sessenta. Ao longo das nossas leituras, foi uma surpresa também perceber que, exceto nos escritos dos três críticos mencionados, a obra de Antonio Porta merecia uma atenção muito pequena, em alguns casos não mais que duas ou três linhas, nos manuais de história da literatura italiana que pudemos consultar, e mesmo numa ou noutra obra especializada de crítica literária, em que era mais citado do que realmente estudado. O tratamento crítico mais completo que o autor recebeu aparece, por exemplo, na *Storia della letteratura italiana*, em dez volumes, organizada pelo professor e crítico literário Enrico Malato, em

² PORTA, Antonio. *L'aria della fine: brevi lettere 1976, 1978, 1980, 1981*. Genova: Edizioni San Marco dei Giustiniani, 2004, p. 90.

³ MORONI, Mario. *Essere e fare: l'itinerario poetico di Antonio Porta*. Rimini: Luisè, 1991.

⁴ PORTA, Antonio. *Poesie: 1956-1988*. A cura di Niva Lorenzini. Milano: Mondadori, 1998.

⁵ PICCHIONE, John. *Introduzione a A. Porta*. Roma; Bari: Laterza, 1995.

que lhe são dedicadas não mais que duas páginas e meia.⁶

Certamente há uma grande quantidade de textos críticos, de comentários e de referências à obra do poeta esparsos numa infinidade de artigos de revistas e jornais de crítica literária e cultural, na maior parte, textos de ocasião que se referiam a um livro recém-publicado ou a algum evento literário de que Antonio Porta era participante. Neste aspecto, é enorme o valor do levantamento bibliográfico sobre o autor apresentado primeiro na obra de Moroni, que é de 1991, e alguns anos mais tarde (1995), também na obra de Picchione. Apesar da existência dessas bibliografias, um problema que enfrentamos na redação desta dissertação foi a falta ou a dificuldade de acesso a esse material crítico. Por isso, só pudemos contar praticamente com as citações e comentários que aqueles três estudiosos fizeram desse rico material. O mesmo vale para a imensa produção crítica do próprio Porta sobre estética, literatura, poesia e artigos de auto-reflexão literária.

As facilidades da *internet* também não ajudaram muito. Com raríssimas exceções, apesar da profusão de informação que é possível encontrar, a maior parte do material de leitura de que pudemos dispor por esse meio não acrescentava nada de mais significativo que os livros de que dispúnhamos já não tivessem dito de alguma forma. Pelo menos por enquanto, isso parece ser típico da rede eletrônica, isto é, o domínio absoluto da quantidade de informação em detrimento da sua qualidade ou novidade.

Tais dificuldades, que em princípio poderiam se constituir numa desvantagem, levaram-nos a optar por um tipo de trabalho mais pessoal que colocasse em primeiro plano uma leitura intensiva dos poemas, registrada através de análises, cujos resultados pudessem ser cotejados depois com o que diziam Moroni, Lorenzini ou Picchione a respeito, e também a tradução de um conjunto de textos que fôssemos selecionando.

Com esses objetivos em vista, dividimos esta dissertação em três capítulos. O Capítulo 1 é dedicado à apresentação da obra de Antonio Porta. Como ele não foi só poeta, mas também romancista, dramaturgo e ensaísta, restringimo-nos a discorrer tão-somente sobre a sua poesia. No máximo, comentamos de passagem, para não romper com a linha cronológica das obras que informa a exposição, os textos de ficção, no gênero do romance e do teatro. No panorama sucinto que apresentamos, ao tratar das características da obra como um todo e das várias fases da trajetória poética do autor, vamos exemplificando por meio de poemas concretos, reproduzidos na íntegra com o intuito de colocar o eventual leitor desta dissertação em contato direto com os textos e não apenas com comentários sobre eles. A seleção em parte foi ditada pelo gosto pessoal, ainda que tenhamos tentado escolher poemas que também fossem exemplares em termos temáticos e formais de cada fase ou momento de que se está tratando ao longo do capítulo. É importante advertir que não pretendemos dar

⁶ MALATO, Enrico (a cura di). *Storia della letteratura italiana*. Volume IX (*Il Novecento*). Roma: Salerno, 2000, p. 1219-1222.

um tratamento completo e repleto de referências sobre a trajetória poética do autor; ao contrário, atemo-nos às diretrizes estéticas fundamentais, particularmente aquelas que julgamos ser as mais relevantes para o trabalho de análise dos textos e, sobretudo, o de sua tradução. A nossa escolha é, portanto, bastante seletiva.

O Capítulo 2 é dedicado à discussão sobre tradução e, de modo especial, sobre tradução de poesia. Tem, então, um valor especial como fundamentação teórica e preparação do capítulo seguinte, o terceiro, em que são apresentadas as análises e as traduções comentadas de poemas de Antonio Porta. Assim como aconteceu com o capítulo de apresentação da obra do poeta, também nesse as nossas escolhas foram fortemente seletivas. Atualmente, o número de publicações, livros e artigos sobre tradução já é imenso e não pára de crescer, o que mostra que este campo de estudos está conquistando paulatinamente a sua cidadania no meio acadêmico, inclusive no Brasil. Não tentamos nem pretendemos dar conta da grandeza e da complexidade das discussões que já se travaram e estão se travando sobre o assunto, já que esta dissertação não se caracteriza como um apanhado preponderantemente teórico. Ao contrário, elegemos deliberadamente apenas aqueles conceitos e questões sobre tradução em geral e tradução de poesia que consideramos imprescindíveis para o tradutor, questões e conceitos esses que, além de serem válidos do ponto de vista prático, auxiliem também na tomada de consciência e de posição de quem traduz sobre como se pode ou se quer traduzir, ou seja, na assunção de um ponto de vista teórico. Evidentemente que as nossas escolhas, por mais objetivas que pretendam ser, se devem também a inclinações e preferências pessoais e à nossa própria experiência.

Dentre os conceitos que julgamos importantes para o tradutor e que foram abordados no Capítulo 2, destaca-se o de 'equivalência lingüística', conceito com que todo tradutor, esteja consciente disso ou não, tem de necessariamente lidar quando traduz e que aparece também de maneira explícita ou implícita em toda e qualquer discussão teórica sobre tradução, seja qual for a matriz filosófica, científica ou lingüística a que se filie. É por isso, então, que fazemos uma pequena digressão histórica, ainda que bastante sucinta, sobre a tese do determinismo e do relativismo lingüístico, que justamente obrigou a rever e a relativizar o conceito de equivalência. Hoje, muitos dos textos teóricos sobre tradução, inclusive aqueles mais filosoficamente sofisticados, colhem os frutos de um longo processo de relativização e revisão de vários conceitos lingüísticos tradicionais. Tal processo teve o seu nascimento, por assim dizer, na constituição do campo de estudos da gramática histórico-comparativa ao final do século XVIII e depois vai ser desenvolvido e corroborado pela antropologia lingüística do início do século XX, ou seja, já tem uma história de mais de duzentos anos.

Na discussão sobre tradução, o conceito de 'transposição criativa', uma contribuição fundamental do lingüista russo Roman Jakobson, e o conceito afim de 'paramorfia', como enunciado,

por exemplo, pelo poeta, ensaísta e tradutor brasileiro José Paulo Paes, são derivações necessárias e conseqüentes das abordagens lingüísticas relativistas, e estão na origem, por exemplo, da maior parte das discussões que se fazem sobre tradução entre nós, especialmente daquelas produzidas por Haroldo e Augusto de Campos, que, não por acaso, partiram de uma segura matriz lingüística jakobsoniana. Além dos aspectos propriamente lingüísticos, procuramos enriquecer a discussão a partir de conceitos extraídos da semiótica e da pragmática, que vão reforçar não só a relatividade do conceito de equivalência, como vão permitir também ampliar a visão da tradução, especificamente a tradução de poesia, para além das abordagens estritamente lingüístico-estruturais.

No Capítulo 2, será apresentada também, de maneira esquemática, qual o tipo de abordagem textual utilizada para realizar as análises e as traduções dos poemas escolhidos dentre a obra de Porta. A orientação adotada é preponderantemente lingüístico-estilística, isto é, o trabalho com os textos tenta se valer das contribuições da lingüística nos seus vários ramos (fonética, fonologia, gramática, semântica, pragmática, lingüística textual, sociolingüística) e da estilística lingüística e literária. Assim, os variados tratamentos que o texto literário, particularmente o de poesia, pode receber só entram aqui na medida em que corresponderem às exigências particulares que a análise e a tradução concreta de um determinado texto suscitem. Como resultado disso, a abordagem que escolhemos tem uma feição mais, digamos, formalista, e estamos plenamente consciente das suas limitações e de que, obviamente, não é a única possível. Cremos, contudo, que o tratamento proposto, além de corresponder a preferências pessoais, combina muito bem com o trabalho de qualquer tradutor, que, afinal de contas, lida essencialmente com textos, isto é, objetos lingüísticos que devem ser compreendidos, primeira e preliminarmente, na sua realidade material. Por outro lado, uma abordagem lingüístico-estilística nos pareceu bastante adequada para a compreensão da poesia de Antonio Porta, não só mas especialmente a dos anos sessenta e meados dos setenta, que se baseava claramente numa experimentação intensiva com a língua e com o poema entendido como um construto lingüístico.

O Capítulo 3 é o último e a parte mais substancial desta dissertação. Nele são apresentadas as análises e as traduções comentadas de um número pequeno de poemas, seis ao todo, escolhidos entre aqueles que foram comentados muito brevemente no Capítulo 1. Um dos objetivos dessa parte é, por meio do trabalho prático de análise e tradução, ampliar, complementar e aprofundar o que antes foi apenas acenado como elemento, traço ou dado tido como relevante na obra do poeta. Outro objetivo é verificar se os princípios teóricos expostos no Capítulo 2 são realmente aplicáveis na prática e se de fato permitem que o tradutor tenha maior consciência do seu trabalho e das escolhas que é obrigado a fazer a cada instante quando traduz um texto qualquer, especialmente o literário.

Apesar do número pequeno, cremos que, por razões próprias à poesia de Antonio Porta que

pretendemos esclarecer, as análises e traduções apresentadas podem jogar uma luz sobre a sua obra poética inteira e, por isso, servem também de introdução ou primeiro contato. Em nenhum outro lugar mais do que nesse capítulo, o critério de escolha dos textos foi tão francamente pessoal, a despeito de qualquer outra razão que pudéssemos aventar, por termos a convicção de que, pelo menos no campo da tradução literária, só vale a pena traduzir o que realmente desejamos.

Além dos três capítulos que constituem o corpo principal desta dissertação, é apresentado ao final o Anexo “Seleção de poemas de Antonio Porta (originais em italiano e traduções para o português)”, que traz em ordem cronológica de publicação todos os poemas que foram comentados no Capítulo 1 (que já incluía os seis que foram depois analisados e traduzidos no Capítulo 2), mais o poema reproduzido logo no início desta Introdução. Tem-se, portanto, o total de trinta e três poemas, um número que, se não é exatamente grande, acreditamos que possa representar bem a obra poética do autor.

Finalmente, diríamos que, embora não tenha sido esta a primeira motivação que nos fez propor traduções de poemas do poeta italiano Antonio Porta, esta dissertação tem também a intenção de divulgar a obra de um autor praticamente desconhecido entre nós, e isso por dois motivos. Primeiro, por ser obra de poeta, que, como sabemos bem, não tem um público muito grande no Brasil; depois, por ser obra de um poeta que só passou a ser conhecido ao longo dos anos sessenta, período cuja produção literária, particularmente no campo da poesia italiana, é, cremos, também muito pouco conhecida aqui, quem dirá traduzida, com as exceções de costume.

CAPÍTULO 1

A OBRA POÉTICA DE ANTONIO PORTA

Antonio Porta, pseudônimo de Leo Paolazzi, nasce em Vicenza, na região italiana da Lombardia, em 9 de novembro de 1935. Ainda estudante, com apenas vinte e um anos de idade, publica o seu primeiro livro de poesia intitulado *Calendario* (1956), assinando-o ainda com o seu nome de batismo. Em 1960, forma-se em Letras na Universidade Católica de Milão, com uma tese sobre a poesia de Gabriele D'Annunzio. Neste mesmo ano, publica como *plquette* o seu segundo livro, *La palpebra rovesciata* (1960), assinado já com o pseudônimo. A adoção de um *nome d'arte* não é um acaso: combina perfeitamente com a nova identidade literária que o autor vai assumir e pela qual vai ser reconhecido nos anos futuros. De fato, a diferença entre o primeiro e o segundo livro é gritante, e assinala mesmo uma passagem e uma espécie de conversão. De um livro para outro, muda não só o modo de fazer poesia, mas a concepção mesma do que é e do porquê fazer poesia é radicalmente diferente.

Em alguma medida, os poemas de *Calendario* refletem ainda a tradição lírica do Novecentos italiano marcada especialmente pelo 'hermetismo'. A denominação 'hermetismo', ou ainda 'poesia hermética', tem sido comumente empregada, na história e na crítica da literatura italiana, para designar a corrente literária que domina a poesia italiana do final dos anos vinte até meados dos cinquenta e que tem como algumas das suas personalidades exemplares Giuseppe Ungaretti e Eugenio Montale. O termo aponta para um dos traços principais dessa corrente, que é o seu marcado subjetivismo, expresso muitas vezes através de uma linguagem depurada. Nas palavras do crítico Giorgio Barberi Squarotti:

Em geral, a poesia hermética faz do distanciamento e da purificação absoluta uma das suas metas mais importantes: a palavra poética deve tornar-se um exercício tão extremo e exclusivo a ponto de substituir a experiência, de se tornar a própria existência. Para os herméticos a realidade não tem uma consistência firme, e é apenas a palavra – livre de toda a ligação sintática e lógica demasiado estreitas – que faz a única ponte possível com a Verdade, com o Absoluto. A Verdade está além das aparências dos fenômenos, o Absoluto está ausente, é Outro, e só pode ser captado na iluminação extra-racional da poesia. Os herméticos colocam-se assim dentro de uma comunicação religiosa com a autenticidade.¹

De uma maneira ou de outra, as características apontadas por Squarotti como típicas da poesia hermética ainda estão presentes em *Calendario*. É o que mostra, por exemplo, um poema

¹ SQUAROTTI, Giorgio Barberi *et al.* *Literatura italiana: linhas, problemas, autores*. Tradução de Nilson Moulin, Maria Betânia Amoroso e Neide Luzia de Rezende. São Paulo: Nova Stella; Instituto Cultural Ítalo-Brasileiro; EDUSP, 1989, p. 528.

presente naquela coletânea de título *Ballata di primavera*, que, num tom ao mesmo tempo delicado e límpido, revela o desejo íntimo do poeta de unir contemplação da natureza e expressão pessoal:²

BALLATA DI PRIMAVERA

Rimango davanti a un parco
dove è bello ch'io mi distenda
come nelle acque
e mi lascio andare
scivolando tra le foglie
nella tiepida stagione che ormai entra nelle case
nel primo cielo che vuole arrossarsi
nel mio primo rimanere così,
nel sole nuovo,
come veste riscaldata e indossata
di primo mattino l'inverno.

E nel parco soprattutto la sera
grappoli di uccelli cantano e si muovono
nella magnolia,
e ombre loro senza peso tra i rami
appaiono delineandosi.
È bello ch'io mi distenda e dica tutto questo,
all'apparire di un albero
fiorito
di bianche coppe pure,
al risvegliarsi del giardino:
dolcezza
dell'abbandonarmi
del camminare
tra le betulle,
del poter dire:
dolcezza.

Apenas dois anos depois da publicação de *Calendario*, nenhuma hipótese de doçura ou de autocomplacência vai ser mais possível. A dicção torna-se outra, como que em litígio com a poesia anterior e especialmente com aquele refinado jargão da tradição lírica do hermetismo a que Barberi Squarotti se refere. A essa altura, Antonio Porta já é participante de primeira hora da 'neovanguarda', movimento literário que o afasta definitivamente daquela produção da sua primeira juventude. Para ter uma medida dessa mudança, basta comparar o poema *Ballata di primavera* com, por exemplo, o poema *Vegetali, animali* de 1958,³ composição que guarda de forma ainda latente os elementos de intensa ruptura que vão se manifestar tão nitidamente em outros poemas compostos a partir daquele mesmo ano:

² Este e todos os outros poemas reproduzidos neste capítulo são extraídos de: PORTA, Antonio. *Poesie: 1956-1988*. A cura di Niva Lorenzini. Milano: Mondadori, 1998.

³ Cf. também a análise e a tradução comentada deste poema apresentada no Capítulo 3, p. 66-77.

VEGETALI, ANIMALI

Quel cervo la vigile fronte penetrata nei dintorni
 nel vasto prato rotondamente galoppando
 s'avviò; a volo le lunghe erbe
 da ogni parte afferrava finché l'erba
 cicuta lo pietrificò. L'albero l'ossatura allargava
 cercando spazio tra gli alberi; con il ciuffo in breve
 di un palmo l'altezza superò della foresta:
 due guardie forestali quello segnarono col marchio.
 Che alla scure segnala il punto dell'attacco.
 L'insetto giallo sull'albero strisciava
 ad alte foglie ampie come laghi:
 a ciondolare. Intervenne a schizzargli la schiena
 il becco del Bucorvo rosso e curvo, un ponte
 d'avorio. Quel fiore foglie e petali distese
 fino a inverosimili ampiezze: sostare vi potevano
 colibrì e lo spesso gregge degli insetti.
 Sciocco ed arruffone, recidendolo, l'esploratore
 ne, con violente ditate, fece scempio.
 Quel topo gli occhi aghiformi affilò
 una veloce nuvola fissando che gonfiava salendo,
 esplodeva sibilando nell'aria violenti pennacchi:
 allo scoperto rimasto, topo del deserto, dall'attento
 falco fu squarciato. L'uccello il folto
 dei cespugli obliò, un lunghissimo verme
 succhiò dalle zolle: due amici monelli
 appostati gli occhi riuscirono a forargli
 sulla gola inchiodandogli la preda dal becco
 metà dentro e metà fuori.

O poema *Vegetali, animali* é, em termos formais, aparentemente tradicional. Mas, se se leva em conta outros poemas produzidos nessa mesma época, vê-se que o que aparece como uma maneira mais tradicional de compor, na verdade, já revela a utilização, embora ainda discreta, de procedimentos lingüísticos de experimentação comuns a outros textos. Dentre eles, podemos citar a manipulação da sintaxe como modo de desconstrução de uma linearidade de interpretação e como um instrumento de questionamento da predicação como modo de representar a realidade extralingüística, contraposta a uma recomposição de um sentido de unidade do poema por meio do andamento rítmico e acentual.

No que se refere à temática, *Vegetali, animali* se alinha claramente com as novas diretrizes de ideologia poética adotadas pelo autor, em que a violência, a crueldade e a agressividade, seja ela humana, seja ela resultante de processos naturais, são elementos e motivos constantes. Essas novas diretrizes podem ser encontradas também num poema como *Contemplazioni*, escrito entre 1959 e 1960:⁴

⁴ Cf. também a análise e a tradução comentada deste poema apresentada no Capítulo 3, p. 78-90.

CONTEMPLAZIONI

1

Si torce la striscia rettilinea
in sinusoidale sbavata linea

che inciampa alla prima curva
(non correre, sciocco, in curva)

batte sul petto di un uomo
un kg. di coke con un suono

sul selciato precipita balzando
di zoccolo una nuvola alzando

come un deposito di lunghe fruste:
e gli zoccoli dei cavalli robuste

sparano mazzate sulla fronte,
battono forte sul ponte,

tra le ciglia folte del pazzo
scava lento il suo strazio

l'unghia che scopre il cervello
dal fondo tenero per un secchiello

verdognolo, colmo di sabbia bagnata
da farci sopra una rabbiosa pisciata.

2

L'altro pilone, o torre, piegato sfilaccia
le giunture, polvere e ferro, schiaccia

gli aurei fili, un tram impedisce
il volo dei piccioni, contorta marcisce

la carcassa, le formiche sono all'opera,
le mosche scavano con la zampa che opera

in profonda erosione, il vasellame polverizzato,
fanno cumulo, come in un mercato

i rosi dai topi oggetti rivenduti.

3

La carne si conserva in scatola,
filacciosa si mescola con una spatola

e i polipi sfaldano con il coltello,
ruotano con misura in un macello

ristretto, rigurgiti ribollenti,

a pezzi si incagliano tra i denti,
 d'olio l'indice si unge,
 urta la latta si punge
 e la carne marcisce in scatola,
 vomito spalmato da una spatola
 sopra uno stomaco preparato.

Nesse poema, estão presentes alguns dos elementos que caracterizam a produção do poeta naqueles anos e que ele mesmo vai denominar, e a crítica vai logo em seguida reconhecer, como uma “poética dos objetos” e uma “linguagem de eventos”.⁵ No primeiro ensaio teórico de Antonio Porta, publicado em 1960 na revista *La fiera letteraria* com o título “Dietro la poesia” e depois republicado com algumas modificações com o novo título “Poesia e poetica” na antologia *I novissimi* (1960), à qual se fará menção na página seguinte, o poeta explica o significado dos eventos e dos objetos para a sua poesia:

Si è avvertita [...] l'importanza dell'*evento esterno*, da cui sentiamo colpita la comunità e non più, soltanto, la persona del poeta isolato: e lì che ci si misura, noi, uomini. È utile precisare che si vuole, appunto, definire le *immagini* dell'uomo o degli uomini, delle cose e dei fatti che operano all'esterno e all'interno dell'esistenza.

In questo senso si è interpretata la *poetica degli oggetti*, la poesia *in re*, non *ante rem*. Gli oggetti e gli eventi rilevati e composti in un *unicum* ritmico, riescono a calarci nella realtà [...]

Direttamente alla *poetica* degli oggetti si riallaccia il problema del *vero* e della *verità*, in simbiosi con la ricerca delle immagini e il bisogno di penetrazione. Qualcosa si vuol trovare, alla fine. Le cose che manovriamo o che ci manovrano, i fatti che determiniamo o che ci determinano, sono certamente in relazione con la verità: proprio per avvicinarla ci serviamo del *vero*, cercandolo negli oggetti e negli eventi.⁶

Realmente, não encontramos mais no poema *Contemplazioni* um ‘eu poético’ que se coloca como um ponto de vista privilegiado na interpretação da realidade que o circunda, como um filtro solipsista ou “monológico”. Se há ainda um eu poético, e de algum modo sempre haverá já que é impossível haver poesia sem sujeito, ele se transfigura e toma uma posição destacada e fria, chegando mesmo a se emparelhar com os objetos e eventos que descreve. O que marca essa transfiguração, no caso desse poema, é o registro de um olhar atento a processos naturais que poderíamos chamar de entrópicos, isto é, de desagregação da matéria orgânica e inorgânica, e à presença humana que eventualmente é vítima deles ou os rejeita.

Em 1966, Antonio Porta publica *I rapporti*, reunião de toda a sua produção poética de 1958 a 1964, obra que inclui, além de poemas novos, o já citado *La palpebra rovesciata*, de 1960, e o livro *Aprire*, de 1964. Na verdade, *I rapporti* é considerado praticamente um livro de estréia, pois os dois

⁵ MORONI, Mario. *Essere e fare: l'itinerario poetico di Antonio Porta*. Rimini: Luisè, 1991, p. 12.

⁶ Apud PICCHIONE, John. *Introduzione a A. Porta*. Roma; Bari: Laterza, 1995, p. 7. Reproduzido em parte também em: MORONI, *op. cit.*, p. 17.

anteriores haviam sido publicados em edições bastante limitadas e que, por isso mesmo, tiveram uma repercussão também limitada. É com essa obra, portanto, que a nova fisionomia poética de Porta se mostra para um público maior, e a sua adesão aos princípios da neovanguarda se torna manifesta.

Não é conveniente, entretanto, falar de neovanguarda como um movimento completamente homogêneo. Na realidade, tal movimento reúne uma série de personalidades poéticas díspares, mas que encontram na revista de crítica literária *Il Verri*, dirigida pelo crítico literário e ensaísta Luciano Anceschi, uma base comum e o veículo de divulgação de novas idéias e de uma nova poesia. Antonio Porta se torna um colaborador dessa revista desde o final dos anos cinqüenta, ao lado de poetas como Edoardo Sanguineti, Elio Pagliarani, Alfredo Giuliani e Nanni Balestrini. Resultado imediato dessa colaboração e dessa convivência é a publicação da antologia *I novissimi* (1961), sob os cuidados de Alfredo Giuliani, que reúne a produção poética desses autores e favorece o reconhecimento deles como um grupo e como a grande novidade na poesia italiana do início dos anos sessenta.

Apenas dois anos depois da publicação da antologia *I novissimi*, o movimento da neovanguarda vai se ampliar consideravelmente, angariando novos adeptos e debatedores com a criação de um grupo que vai reunir, além de Anceschi, Porta e os poetas já citados, mais de trinta escritores e intelectuais de variada formação intelectual, o chamado *Gruppo '63* (nome dado por causa do ano em que foi fundado). Apesar de não ser formalmente constituído e acabar tendo uma vida bastante curta (vai deixar de existir em 1969, ou seja, apenas seis anos depois da sua criação), o grupo vai marcar época pelas suas propostas de reconsideração da vida cultural e literária da Itália daqueles anos.⁷

O momento cultural e o ambiente intelectual que vê nascer a neovanguarda e o *Gruppo '63* é marcado por debates culturais, estéticos e filosóficos ricos, intensos e diversificados, que certamente influem, de modo, às vezes mais, às vezes menos direto, na obra de Antonio Porta a partir de *I rapporti*. Destacamos entre eles o debate polêmico sobre o legado do existencialismo, particularmente sobre a concepção de 'literatura engajada' proposta pelo filósofo e escritor francês Jean-Paul Sartre; uma revisão e polêmica com o marxismo e suas propostas utópicas de transformação social, agora no contexto do neocapitalismo do pós-guerra; um aproveitamento de outras vertentes críticas ideológicas, não necessariamente marxistas, ao *status quo*; uma "redescoberta" da psicanálise; e, com um lugar especial e proeminente, os debates em torno da fenomenologia e das concepções estéticas que a tomam por base, que tem em Luciano Anceschi através de *Il Verri* um importante divulgador. Somada a

⁷ PICCHIONE, *op. cit.* p. 18-21. Cf. também: ECO, Umberto. "Il Gruppo '63, lo sperimentalismo e l'avanguardia". In: _____. *Sugli specchi e altri saggi: il segno, la rappresentazione, l'illusione, l'immagine*. Bologna: Bompiani, 1985, p. 94-96; BEC, Christian. *Fundamentos de literatura italiana*. Tradução de Mário da Silva. Rio de Janeiro, Zahar, 1984, cap. XXIX ("A literatura contemporânea"), p. 383-386.

tudo isso, destaca-se também uma apreciação nova das manifestações lingüísticas e literárias inspiradas pelas formulações do estruturalismo.⁸

É justamente no ambiente intelectual de *Il Verri* e da neovanguarda que se debate teoricamente a idéia de uma poética dos objetos, cujos resultados práticos podem ser apreciados nos poemas presentes na antologia *I novissimi*. Em princípio, tal idéia parte da rediscussão do conceito de ‘correlativo objetivo’, exposto pelo poeta americano T. S. Eliot no ensaio *Hamlet and His Problems*, escrito em 1919. Nas palavras de Eliot:

The only way of expressing emotion in the form of art is by finding an "objective correlative"; in other words, a set of objects, a situation, a chain of events which shall be the formula of that particular emotion; such that when the external facts, which must terminate in sensory experience, are given, the emotion is evoked.⁹

É Porta mesmo que comenta o conceito, para em seguida contestá-lo, ou melhor, redimensioná-lo em função da sua nova ideologia poética, da seguinte maneira:

[...] s'intende per "correlativo oggettivo" un'immagine, una metafora, una situazione, un'intreccio, un modo di raccontare, scelti per rappresentare un'intuizione del mondo, o meglio, una scelta ideologica, una visione dogmatica delle cose e dell'uomo, anche una scelta morale, se vogliamo, ma "ante rem", cioè individuata "prima" e non "durante" la poesia [...]. Io credo dunque che la poesia nuova si faccia e si debba fare mettendo da parte Eliot e con premesse che, ricavate dall'analisi delle poesie in concreto, si possono enunciare così: la poesia si pone come struttura che nasce da e fa nascere il gioco delle affermazioni, delle immagini, delle metafore, costruendo un contesto non metaforico ma autosufficiente, capace nello stesso tempo, di presentare un mondo poetico che, pur mantenendo la sua autonomia originaria, una volta raggiunta l'organicità senza la quale non esisterebbe, diventa anche conoscenza e riflesso della storia, in senso non soltanto "rappresentativo" ma, volta a volta, prospettico, utopico, ipotetico [...]. È opportuno ritornare sul carattere non metaforico della nuova poesia, prima soltanto accennato; ciò vuole significare che il contesto poetico non è metafora del mondo e, in definitiva, nemmeno il suo "correlativo", ma mondo in sé.¹⁰

Um poema escrito em 1960, intitulado muito apropriadamente *In re* (expressão latina que significa ‘nas coisas’ ou ‘no interior das coisas’), evidencia de modo exemplar como pode ser essa nova poesia:¹¹

IN RE

Lo sguardo allo specchio scruta l'inesistenza,
i peli del sopracciglio moltiplicano in labirinto,
l'occhio nel vetro riflette l'assenza, nel folto
i capelli, temporanea parrucca, sgomentano le mani:
cadono sulle guance.

⁸ ECO, *op. cit.*, p. 99-104.

⁹ ELIOT, Thomas Stearnes. "Hamlet and His Problems". Disponível em: <http://www.bartleby.com/200/sw9.html>. Cf. também: CLARCK, Robert. "Objective Correlative (1919)". *The Literary Encyclopedia*. Disponível em: <http://www.litencyc.com/php/stopics.php?rec=true&UID=783>; cf.: "Objective correlative". *Wikipedia*. Disponível em: http://en.wikipedia.org/wiki/Objective_correlative; cf.: "What is The Objective Correlative?". Disponível em: http://web.cn.edu/kwheeler/documents/Objective_Correlative.pdf. Acessos em: 19 jul. 2006.

¹⁰ *Apud* MORONI, *op. cit.*, p. 16-17.

¹¹ Cf. também a análise e a tradução comentada deste poema apresentada no Capítulo 3, p. 91-102.

L'inquietudine prolungata mette in evidenza
 il mortale infinito dei pori dilatati,
 estrema avventura di un oggetto che si trucca,
 sceglie una direzione inconsapevole o folle.

Dietro il lavabo il corpo in oscillazione
 sfugge l'abbaglio, rivoltante presenza,
 indicatrice e lampante, nella camera a vuoto
 tra le piume mulina, la soffocazione.

Dado o seu caráter descritivo, *In re* pode ser considerado um pequeno tratado de investigação na linha do que o poeta Adriano Spatola, numa resenha publicada em *Il Verri* em que comenta a poesia de Antonio Porta, denominou de “poética do olhar”,¹² com um pendor acentuado para o negativo, o instável e o asfixiante. De novo, aqui, o enunciador assume deliberadamente a posição de observador, dessa vez para questionar o valor de verdade da imagem refletida no espelho. Dissolvendo-se na fragmentação de imagens e tornando-se também um desses fragmentos, o observador perde a capacidade de restaurar uma visão totalizadora das coisas e de si mesmo. Escrito numa linguagem que é evidente apenas na aparência, o poema explora de maneira sutil certas ambigüidades lexicais e sintáticas, o que tem como resultado global um questionamento das certezas das evidências e do modo mesmo de expressá-las.

É por isso, então, que, a propósito desse poema, como de resto dos demais presentes em *I rapporti*, não se pode falar do mundo representado (afinal, é possível reconhecer uma cena que sugere uma narrativa tênue) como de um mundo dado, externo e preexistente, e de uma visão que o apreende *ante rem*, para usar os termos de Porta. É exatamente porque a própria capacidade de representação do mundo é posta em questão que a poesia só pode se dar *in re*, isto é, como uma forma de interrogação em ato do que o mundo pode ser, antes de qualquer coisa, por meio da linguagem ou na linguagem ela mesma. Desse modo, o poema não se esgota na representação do mundo ou da realidade humana, criando um seu correlativo objetivo, mas ele já é, em si mesmo, como se diz à maneira dos lógicos, um ‘mundo possível’.

A extrema preocupação com a linguagem como o elemento conformador fundamental da percepção e da ideação humana sobre o mundo e a realidade, e, por extensão, o projeto intelectual de desvendar tais mecanismos são sintetizados por uma expressão que circula, naqueles anos, quase como um *slogan*: “a ideologia é a linguagem”. No artigo intitulado “La battaglia ‘politica’ dei poeti d’avanguardia”, publicado mais de dez anos depois na revista *Tuttolibri* (abril, 1976), Antonio Porta, lembrando aquela época, reafirma:

¹² Apud MORONI, *op. cit.*, p. 23.

La spinta fondamentale della poesia nuova veniva da una diffusa e approfondita intolleranza estetica verso il modo di fare poesia in Italia, che sembrava essere passato senza soluzione di continuità dall'anteguerra (leggi: ermetismo) al dopoguerra come se nulla di importante fosse accaduto [...]. Pareva impossibile che nessuno si accorgesse che *tutto* era cambiato, coinvolgendo l'estetica, naturalmente [...]. I poeti [della neoavanguardia] volevano sì cambiare il mondo (la società) a colpi di forme nuove e taglienti, ma a loro volta si sentivano modificati irrimediabilmente. Si diceva a chiare lettere che ideologia e linguaggio erano, in ultima istanza, la stessa cosa.¹³

A adoção de uma concepção como a expressa acima, tanto na poesia de Antonio Porta como na dos seus companheiros de jornada, resulta num experimentalismo lingüístico ousado e muitas vezes desconcertante. É o que podemos ver no poema *Aprire*, escrito entre 1960 e 1961, e que dá o título ao seu terceiro livro de poemas (na verdade, o segundo assinado com o pseudônimo), incluído mais tarde na reunião de *I rapporti*:

APRIRE

I

Dietro la porta nulla, dietro la tenda,
l'impronta impressa sulla parete, sotto,
l'auto, la finestra, si ferma, dietro la tenda,
un vento che la scuote, sul soffitto nero
una macchia più oscura, impronta della mano,
alzandosi si è appoggiato, nulla, premendo,
un fazzoletto di seta, il lampadario oscilla,
un nodo, la luce, macchia d'inchiostro,
sul pavimento, sopra la tenda, la paglietta che raschia,
sul pavimento gocce di sudore, alzandosi,
la macchia non scompare, dietro la tenda,
la seta nera del fazzoletto, luccica sul soffitto,
la mano si appoggia, il fuoco nella mano,
sulla poltrona un nodo di seta, luccica,
ferita, ora il sangue sulla parete,
la seta del fazzoletto agita una mano.

II

Le calze infila, nere, e sfilta, con i denti,
la spaccata, il doppio salto, in un istante, la calzamaglia,
all'indietro, capriola, poi la spaccata, i seni
premono il pavimento, dietro i capelli, dietro la porta,
non c'è, c'è il salto all'indietro, le cuciture,
l'impronta della mano, all'indietro, sul soffitto,
la ruota, delle gambe e delle braccia, di fianco,
dei seni, gli occhi, bianchi, contro il soffitto,
dietro la porta, calze di seta appese, la capriola.

III

Perché la tenda scuote, si è alzato,
il vento, nello spiraglio la luce, il buio,

¹³ *Apud* PICCHIONE, *op.cit.*, p. 19.

dietro la tenda c'è, la notte, il giorno,
 nei canali le barche, in gruppo, i quieti canali
 navigano, cariche di sabbia, sotto i ponti,
 è mattina, il ferro dei passi, remi e motori,
 i passi sulla sabbia, il vento sulla sabbia,
 le tende sollevano i lembi, perché è notte,
 giorno di vento, di pioggia sul mare,
 dietro la porta il mare, la tenda si riempie di sabbia,
 di calze, di pioggia, appese, sporche di sangue.

IV

La punta, la finestra alta, c'era vento,
 si è alzato adagio, stride, in un istante,
 ovale, un foro nella parete, con la mano,
 in frantumi, l'ovale del vetro, sulle foglie,
 e notte, mattina, fitta, densa, chiara,
 di sabbia, di diamante, corre sulla spiaggia,
 alzato e corso, la mano premuta, a lungo,
 fermo, contro il vetro, la fronte, sul,
 il vetro sulla mattina, premette, oscura,
 la mano affonda, nella terra, nel vetro, nel ventre,
 la fronte di vetro, nubi di sabbia,
 nella tenda, ventre lacerato, dietro la porta.

V

Ruota delle gambe, la tela sbatte nel vento,
 quell'uomo, le gambe aderiscono alla corsa,
 la corda si flette, verso il molo, sulla sabbia,
 sopra le reti, asciugano, le scarpe di tela,
 il molo di cemento, battono la corsa,
 non c'è che mare, sempre più oscuro, il cemento,
 nella tenda, sfilava le calze con i denti,
 la punta, ha premuto un istante, a lungo,
 le calze distese sull'acqua, sul ventre.

VI

Di là, stringe la maniglia, verso,
 non c'è, né certezza, né uscita, sulla parete,
 l'orecchio, poi aprire, un'incerta, non si apre,
 risposta, le chiavi tra le dita, il ventre aperto,
 la mano sul ventre, trema sulle foglie,
 di corsa, sulla sabbia, punta della lama,
 il figlio, sotto la scrivania, dorme nella stanza.

VII

Il corpo sullo scoglio, l'occhio cieco, il sole,
 il muro, dormiva, il capo sul libro, la notte sul mare,
 dietro la finestra gli uccelli, il sole nella tenda,
 l'occhio più oscuro, il taglio nel ventre, sotto l'impronta,
 dietro la tenda, la fine, aprire, nel muro,
 un foro, ventre disseccato, la porta chiusa,
 la porta si apre, si chiude, ventre premuto,
 che apre, muro, notte, porta.

O poema *Aprire* apresenta um tipo de configuração bastante freqüente em *I rapporti*, mas que pode também ser encontrado ao longo de toda a obra poética de Porta. Trata-se do procedimento formal da seriação, isto é, da apresentação de poemas em série que formam uma espécie de constelação formal e narrativa. Muitas vezes, só uma leitura completa da série é que vai permitir uma compreensão mais global do conjunto de fragmentos enunciados em cada parte. Mas falar de globalidade aqui não significa pensar numa compreensão totalizadora dos poemas da série e desta como um todo, compreensão que propiciasse uma organização dos fragmentos dos eventos e das ações representados conforme uma lógica linear, quer no tempo, quer no espaço. Ao contrário, o recurso à fragmentação é tão extremado, que é levado à própria constituição da sintaxe e da predicação como elaboração lingüística de proposições sobre uma realidade suposta ou imaginada. Na aplicação desse recurso, a pontuação e a repetição obsessiva dos mesmos motivos lingüísticos desempenham um papel importantíssimo, pois é através delas que se criam ambigüidades semânticas insolúveis e se acentua ainda mais a configuração formal do poema como um meio de desconstrução de qualquer representação cognitiva estável e acabada.

Ao lado de uma poética de objetos, a crítica, como assinala Mario Moroni, se refere com insistência a uma “linguagem de eventos”, presente na poesia de Antonio Porta.¹⁴ O que caracteriza tal linguagem é a apresentação de eventos de natureza dramática e violenta, em que o medo, o horror e a náusea são sentimentos predominantes, tanto no que concerne às ações e comportamentos humanos propriamente ditos, como vimos, por exemplo, em *In re* ou *Aprire*, quanto no que concerne a fenômenos sobre os quais os seres humanos não têm algum controle e dos quais são vítimas, como em *Contemplazioni*. De acordo com que o próprio poeta diz, no artigo “Il grado zero della poesia”, publicado no número 2 da revista *Marcatrè* (janeiro, 1964), essa maneira de apresentação é gerada basicamente por um sentimento do trágico, ao modo do pensamento existencialista do filósofo alemão Karl Jaspers, em que o trágico é concebido como uma forma de regresso a um estado de caos e de desordem.¹⁵ Conforme o poeta:

Il senso del tragico è alla base di ogni mia possibilità di operazione poetica. Gli oggetti, gli eventi, gli uomini sembrano sfuggire ad ogni condizione di struttura [...] essi cercano di far funzionare la ragione e quindi di strutturarsi, o, in parole povere, di dare un senso alla vita. Sembra che questo tentativo continui a fallire, nonostante il perfetto funzionamento di tutti gli strumenti; di qui il senso del tragico, il mito di Edipo, l'uomo sapiente che si acceca.

Anche il poeta, dunque, deve accecarsi? No. Egli si muove insieme agli altri in una condizione paragonabile a quella di assenza di gravità [...] Cerca di avvicinare i suoi simili e pone domande fondamentali sulla vita e sulla morte.¹⁶

¹⁴ MORONI, *op. cit.*, p. 12.

¹⁵ MORONI, *op. cit.*, p. 13; PICCHIONE, *op. cit.*, p. 14-15.

¹⁶ *Apud* PICCHIONE, *op. cit.*, p. 14-15.

Todavia, falar de caos e desordem no que tange à poesia parece ser uma contradição nos termos, pois a poesia, aliás, toda forma artística, é, de certa maneira, uma tentativa de ordenação do caos, isto é, da matéria extra-semiótica e do material propriamente semiótico ainda informes ou desestruturados que se organizam e se materializam através da criação de formas sensíveis. Com a poesia de Antonio Porta não será diferente. Por mais acentuada que seja a utilização de procedimentos lingüísticos fragmentadores e desagregadores de uma possível interpretação linear e acomodada do real, seja ele externo, seja ele concebido tão-somente como um construto lingüístico, os seus poemas apresentam também uma forma forte e definida, forma essa que vai encontrar o seu sentido de unidade no que tem sido considerado como o característico do discurso poético, que é a exploração máxima da função poética da linguagem.¹⁷ Como havíamos mencionado anteriormente, é justamente nesse nível, particularmente no nível sonoro, rítmico e métrico, que os seus poemas encontrarão aquele sentido de todo autônomo e unitário, ainda que não isolado. Sobre esse aspecto, Porta faz a seguinte consideração:

Gli eventi, gli oggetti, gli emblemi del vero sono poi materia da lavorare in modo quasi artigianale: quasi perché entrando direttamente nei problemi dell'espressione, nelle ricerche di linguaggio, si vuole sottolineare il fatto che, assumendo senza riserve la metrica accentuativa non si dà a questi problemi soltanto il valore dell'ordine o della "misura". La metrica accentuativa è soprattutto un metodo di penetrazione. Il variare del numero di accenti è il variare dello spessore e della profondità di lavoro di una trivella, il variare del ritmo è il variare della lunghezza di onda che si sente idonea. Per questo, dunque, si è scelta la metrica accentuativa.¹⁸

De fato, o recurso formal à "métrica acentual", isto é, à métrica tônico-silábica, tem como resultado imediato a recusa de qualquer facilidade na construção dos versos, sem nenhuma concessão ao *cantabile*. Ao contrário, aliado como sempre está a um rigor sintático paradoxalmente ambíguo, o andamento rítmico e acentual dos versos, em especial dos poemas de *I rapporti*, tem o efeito de intensificação do estranhamento semântico arduamente conseguido¹⁹ e ao mesmo tempo concede uma oscilação cadencial que livra as composições de um formalismo versificatório puramente gratuito e mecânico.²⁰

Pode-se falar, se se quiser, dado o conjunto de temas e do tratamento que lhes é dado, de um certo traço expressionista, ou em algumas seqüências até mesmo surrealista ou simplesmente onírico, dos poemas de *I rapporti*, ao menos no que eles têm de imagetivamente estranho, chocante ou

¹⁷ Usamos a expressão 'função poética' no sentido já bem conhecido e divulgado pelo lingüista Roman Jakobson. Cf.: JAKOBSON, Roman. "Lingüística e poética". In: _____. *Lingüística e comunicação*. Tradução de Isidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 2003, p. 118-162.

¹⁸ *Apud* MORONI, *op. cit.*, p. 18.

¹⁹ O termo 'estranhamento', uma das traduções possíveis para o termo russo *ostraneniye*, é usado aqui no sentido que lhe davam os formalistas russos, particularmente Viktor Shklovsky. Uma 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.

²⁰ No Capítulo 3, às p. 80-83, será apresentada uma explicação mais detalhada sobre a métrica tônico-silábica.

aterrador, e que os aproximariam, por exemplo, da poesia de um Lautréamont²¹ ou da pintura de um Francis Bacon.²² Isso não pode ser compreendido, entretanto, no sentido de um espontaneísmo ou automatismo formal e expressivo. Pelo seu caráter deliberado de contenção formal, o esquema métrico serve de impedimento a um fluxo puramente melódico e a um encadeamento desenfreado de imagens. Bem ao contrário, a métrica tônico-silábica tem mesmo, como diz Porta, aquele efeito de “broca” ou “verruma”, metáfora bastante feliz que aponta para o quanto de firmeza e ao mesmo tempo de atrito estão implicados no trabalho do poeta com o seu material lingüístico. Tomemos como exemplo o poema de número XIII, da série *Rapporti n. 2*, escrito em 1964:

XIII

Il liquido colava dai suoi occhi, mentre fuggiva,
volavano via, le gocce, stagnanti e irriguardosi,
spruzzavano, dormendo per sudare, accumulando lenzuola,
dagli occhi suoi spandeva, raccolto nelle mani,
è allora che ha parlato, la bocca si colmava,
con il sudore del naso, dammi un bicchiere,
le dita nelle orecchie, avvolta nel lenzuolo, continua
a cadere, e perde sangue, ora, a colpi di becco,
che cosa vuoi da me, lì sul marciapiede, non toccare
le mie ossa, lasciami in pace, dimenticalo,
ricordati dell'inizio, che è la fine, con gli occhi
suoi, è ancora viva, sono biglie di marmo,
senza erezione, né gambe, né il soffio ansioso,
le unghie di lacca, la pelle più scura,
ma è la verità, morente, continui a dir sciocchezze,
oramai, questo volevi dire, questo, morendo,
per fortuna si muove, così le chiude gli occhi,
verso il basso, con l'ndice, dall'alto, e il pollice,
caduto, in ginocchio, mancano pochi giorni,
prova a toccare, così di corsa, è di cera, una gran macchia
che rimane, sul lenzuolo di carta, gli alberi stanno
entrando, gli uccelli, con le calze di seta, e i cigni
perfettamente conservati, con le finestre chiuse,
come dovesse uscire.

Esse poema apresenta todas as características que vimos apontando até aqui: a representação de uma seqüência desordenada de objetos e eventos, de natureza estranha ou violenta, reunidos numa estrutura sintática ambígua e descontínua que produz um fluxo verbal ritmicamente percussivo e entrecortado de pausas. Trata-se de um conjunto de fragmentos semânticos, imagéticos e narrativos que não chega a formar um todo coeso, como a reunião de peças de um quebra-cabeça ou

²¹ MORONI, *op. cit.*, p. 13.

²² Referindo-se ao romance de Antonio Porta *Il re del magazzino* (1978), que será comentado mais adiante, o crítico literário Stefano Verdino se expressa da seguinte maneira: *Così, in queste pagine, si diceva, anche torturanti, si susseguono brevi ma continue messe in scene dello sgradevole, a volte con tratti onirici o allucinanti, come di un Bacon della parola, quale Porta fu unico e sommo nel secondo Novecento italiano; [...]. Cf.: VERDINO, Stefano. “Uno strano romanzo”. In: PORTA, Antonio. *Il re del magazzino*. Genova: San Marco dei Giustiniani, 2003, p. 9. Cremos que o comentário se aplique igualmente bem a grande parte da obra poética de Porta, particularmente à dessa fase.*

de um mosaico em que mal se consegue descobrir ou entrever um desenho final. Todavia, a primeira impressão global de uma desorganização (ou reorganização) de tipo onírico ou surreal é desmentida por uma análise mais atenta da sintaxe e da pontuação. Dado o caráter sistemático das ambigüidades sintáticas produzidas, também fruto dos blocos rítmicos em que se organizam os versos, pode-se pensar mesmo num procedimento deliberado de desmontagem narrativa, o que afastaria o poema da representação de uma mera seqüência automática e incontrolada de imagens psíquicas.

Esse trabalho ostensivo com a sintaxe – no sentido técnico preciso de uma desconstrução da predicação como forma de representação da realidade extralingüística – é um procedimento constante que caracteriza a experimentação poética de Antonio Porta à época de *I rapporti*, e que, mesmo atenuado, nunca será abandonado de todo na sua obra poética posterior. Nessa experimentação, o poeta, ao mesmo tempo que explora as potencialidades da língua comum, cria obstáculos incontornáveis para uma leitura e uma interpretação fácil e acomodada dos textos. De modo geral, a poesia de Porta exige do leitor uma atenção concentrada no quê e no como se diz, sem a qual a experiência de leitura se frustra, ou nem chega mesmo a se consumir.

Um ano depois da publicação do livro *I rapporti*, Antonio Porta publica o seu primeiro romance, intitulado *Partita* (1967). Alguns dos procedimentos lingüísticos e construtivos presentes na sua obra poética até então podem ser encontrados ali, como o da fragmentação e o da desagregação semântica e narrativa, e o livro apresenta também uma grande afinidade no que se refere a temas e motivos. Do ponto de vista estilístico, entretanto, o texto é de leitura mais fluida, se comparado com o caráter fragmentário da estrutura textual e sintática dos poemas. Seja como for, o autor se mantém fiel ao seu antinaturalismo básico, e, dada a estruturação pouco sistemática da trama e dos episódios, o romance não facilita uma interpretação linear e que o remeta a formas mais tradicionais do gênero. Realizada essa primeira experiência narrativa, Porta só voltará à forma do romance mais de dez anos depois, com a publicação de *Il re del magazzino* em 1978.

Em 1969, Antonio Porta publica *Cara*, uma nova reunião de poemas produzidos entre 1965 e 1968. De modo geral, Porta obedece às mesmas premissas estéticas adotadas em *I rapporti* e continua a se valer de muitos dos procedimentos construtivos que assinalamos, com uma diferença bastante importante. Como dissemos, no conjunto dos poemas daquele livro, a experimentação com a sintaxe tem um lugar de destaque e pode-se dizer que grande parte da dificuldade de leitura dos textos é uma conseqüência direta dela. Nos poemas de *Cara*, a estrutura sintática, que antes era complexa e ambígua, se simplifica e, em alguns textos, assume mesmo um aspecto de repetição mecânica e automática. É o caso do poema seguinte:

DUE VARIABILI A DUE

I

mangiano le finte rose
 come cancellano il fiume
 nutrono il ventre dei cani
 chinano la testa sul petto
 strappano la pelle dalle sedie
 riempiono il ventre degli uccelli
 come attraversano i vetri
 siedono per aspettare da bere
 soffiano sulle labbra
 battono sulle ginocchia

allacciano gli insetti-talpa
 come si equilibrano nel vento
 scendono nelle gole insensibili
 sollevano le labbra sul cibo
 mostrano i denti ai cani
 appoggiano la testa sull'omero
 come scendono la scaletta
 dormono per aspettare da bere
 premono lo sterno per parlare
 curvano le orecchie

II

decidono di dirlo
 bruciano le tele
 raschiano le creme
 come saltano nell'acqua
 si chinano verso la luce
 alzano sopra gli specchi
 come chiedono da bere
 stringono dalle due parti
 liberano le mani
 come stendono questo colore
 come si riempiono gli angoli
 dicono che c'è

schiodano le casematte
 smontano le protezioni
 come sbarrano i pontili
 premono dietro le quinte
 come salgono da una finestra
 premono con il naso
 come sciolgono le lacche
 cancellano le dita
 lo raccolgono nelle orecchie
 come sfilano l'intestino
 come si sente tutto
 mangiano le carni

O próprio título do poema, *Due variabili a due*, já acusa o caráter deliberadamente mecânico do procedimento sintático e textual adotado, aspecto esse que é enfatizado pela configuração visual simétrica do texto. O poema se constitui numa espécie de enumeração automática de ações e eventos que aparentemente não guardam nenhuma ligação entre si, pelo menos não à primeira vista. A única coisa de certo é que tais ações e eventos são praticados e vividos por sujeitos sobre os quais nada se pode saber, designados implicitamente pelo uso de verbos na terceira pessoa do plural. Mais uma vez, o leitor se vê na situação de reunir os fragmentos para tentar encontrar um sentido global, sem nenhuma garantia de sucesso. Nesse caráter de absurdidade das situações, ações e eventos descritos, presentes nesse poema, como ademais nos outros poemas de *Cara* e já antes nos de *I rapporti* – na realidade, traço que pertence a toda a obra de Antonio Porta –, a crítica identifica uma influência direta da obra do escritor irlandês Samuel Beckett.²³

O mesmo caráter de absurdo e de inexplicável pode ser encontrado no poema de número I da série denominada *Sonetto*.²⁴

²³ MORONI, *op. cit.*, p. 21.

²⁴ Cf. também a análise e a tradução comentada deste poema apresentada no Capítulo 3, p. 103-107.

I

come li incontra sulla finestra
 non uccide domanda
 subito e prima
 si alza.

come scende le scale di pietra
 non urla dice
 allora e adesso
 si volta.

come sale le scale di pietra
 non stride dice
 come se
 come è vero.

come li stringe contro
 non fugge risponde
 una volta e basta
 ride.

Uma parte considerável de toda a obra poética de Antonio Porta, de modo especial a produzida nos anos sessenta, é constituída de poemas narrativos. Tal preferência é premissa básica e, ao mesmo tempo, resultado concreto daquela poética dos objetos e daquela linguagem de eventos a que nos referimos. Devido à recusa de um lirismo centrado no sujeito como instância privilegiada de interpretação do mundo, o eu poético se dilui e o que normalmente se vê é a apresentação de um ou mais personagens, no sentido próprio que adquirem na narrativa. É o modo de criar aquele distanciamento e aquela impessoalidade tão típicos dos poemas do autor, características que constituem propriamente estratégias textuais concretizadas através de reconhecíveis procedimentos gramaticais. É certo, contudo, que, para além desse nível textual superficial, é possível reconhecer sempre a presença de um autor implícito que, ao longo do tempo e na criação contínua do conjunto da obra, vai revelar uma subjetividade, isto é, um sujeito ético que faz do poema e da poesia um modo de indagação profunda do real e da realidade que o circunda.²⁵

²⁵ O 'autor implícito', ou na designação que lhe dá Umberto Eco, o 'autor modelo', se distingue do autor empírico, pessoa de carne e osso, na medida em que é uma instância lingüística projetada e implícita no próprio texto, a única a que o leitor empírico pode ter acesso. Em termos concretos, a instauração da realidade do autor implícito ou modelo se dá por meio de estratégias lingüísticas e textuais que cabe justamente à teoria da literatura e à semiótica textual reconhecer. Evidentemente, é possível fazer conjecturas a respeito do sujeito real que produziu um determinado texto, mas tais conjecturas fogem da alçada da análise e crítica literária, e se enquadram em outros domínios, como o da psicologia da criação, da psicanálise da obra literária, da biografia etc. O que vale para diferenciar genericamente autor empírico de autor implícito, vale também logicamente para diferenciar a pessoa do poeta do "poeta implícito". Naturalmente, neste capítulo de apresentação sucinta da trajetória poética de Antonio Porta, as duas instâncias se cruzam, mas frise-se muito bem, não se confundem: fala-se então do poeta (implícito) como estratégia textual e também do poeta empírico, o autor Antonio Porta. Claramente, a imagem que formamos do autor empírico é uma espécie de soma (de que nunca se tem um resultado definitivo) das imagens parciais do autor implícito que a leitura dos textos permite criar e, na análise literária, aquela imagem só nos interessa na medida em que ilumina a compreensão que podemos ter dos textos. No máximo, o que pode nos interessar é a "pessoa literária", se assim nos é permitido expressar. Cf. verbete: "Ponto de vista". In: MOISES, Massaud.

Falar de narratividade dos poemas, entretanto, não implica assumir um alinhamento numa tradição qualquer do poema narrativo, seja ela italiana, seja ela pertencente à tradição mais abrangente da poesia europeia. Nesse aspecto também, os poemas de caráter narrativo de Porta vão apresentar aqueles traços que vimos indicando, quais sejam, o da falta de linearidade expositiva, quer do ponto de vista espacial, quer do ponto de vista temporal, somados à fragmentação imagética e à evidente incoerência, ambigüidade e violência das situações.

É o que acontece também com o poema apresentado acima, em que a vagueza e a falta de resolução do relato, os seus encadeamentos tênues e a descrição alusiva do espaço são contrapostos a uma estrutura paratática definida e praticamente fixa, repetitiva e ritmicamente marcada, que cria, do ponto de vista formal, uma unidade de intenção. Assim, uma vez que o poema rompe com a expectativa de unidade narrativa, que, se não é totalmente desestruturada, apresenta pelo menos uma estrutura “fraca”, o leitor é obrigado, então, a buscar uma unidade semântica para além do simples relato. Esta unidade maior é dada justamente pela estrutura formal “forte” do poema e é nessa configuração estrutural que se revela a presença definida daquele autor implícito que não se confunde com o personagem ou personagens do relato.

Apesar da grande diversidade formal que é possível constatar ao longo de toda a obra de Antonio Porta, pode-se notar também um sentido de pesquisa permanente. Assim, de uma obra para outra, além da experimentação de novos procedimentos, há também o aprofundamento ou a radicalização de procedimentos colocados à prova em obras ou poemas anteriores. É o que vemos acontecer com o livro *Metropolis* (1971), que reúne poemas produzidos entre 1969 e 1970. Nessa obra, como já havíamos mencionado em relação aos livros anteriores, a sintaxe lingüística, associada ao encadeamento sintático textual, continua sendo um campo de exploração formal privilegiado. O poema de número 6 da série *Quello che tutti pensano*, serve de exemplo:

6

che occorre ignorare i rapporti umani
 che le minoranze sono sempre più intelligenti
 che il dolore è utile
 che la civiltà si fonda nel piacere
 che la felicità è il nuovo mito consumistico
 che la realtà deve avere un futuro
 che è finita l'arte borghese non l'arte
 che un nuovo stato rivoluzionario esprimerà una nuova arte
 che la pittura deve essere multipla
 che i negri son sempre i soliti che ammazzano i bianchi
 che i negri sono sempre i soliti che si ammazzano tra di loro

Dizionario de termos literários. 12. ed. rev. e ampl. São Paulo: Cultrix, 2004, p. 362-368. Cf. também: ECO, Umberto. “Il Gruppo '63, lo sperimentalismo e l'avanguardia”, p. 97-98; “Ritratto di Plinio da giovane”, p. 180-195. In: ECO, *op. cit.*; RABENHORST, Eduardo R. “Sobre os limites da interpretação. O debate entre Umberto Eco e Jacques Derrida”. In: *Prim@ Facie*. Ano I, n. 1, jul./dez. 2002.

che la natura si ribella
 che vedrete che i conti non torneranno
 che la parola scritta deve essere politica
 che insomma le parole contano moltissimo
 ci sono di quelle cose che non si spiegano ma che sono vere
 che l'esteticità non deve essere accantonata
 che bisogna continuare continuare continuare
 che le vetrine sono piene di cose bellissime
 che ci si abitua a tutto
 che l'erotismo è una routine
 che sta accadendo qualcosa di molto diverso
 è veramente difficile capire
 che bisogno c'è di capire
 ma allora come si giudica
 che i giudici si ribellano al giudizio
 che chi ci guiderà

Nesse poema, como havíamos assinalado também a respeito de *Due variabili a due*, o poeta se vale do procedimento da repetição mecânica da mesma estrutura sintática dos versos, que se constituem de fragmentos de discursos ideológicos retirados dos seus contextos de origem e ordenados aleatoriamente um depois do outro. Dada a falta de coerência do conjunto, em que alguns dos versos chegam mesmo a se contradizer, o procedimento formal adotado ressalta a banalização e o empobrecimento da discussão ideológica e política, de que aqueles versos se tornam emblemas, mais precisamente frases-feitas ou lugares-comuns. Esse caráter de perda da capacidade de reflexão e de crítica, que dá lugar a formas estereotipadas e grotescas de pensamento, é, de fato, uma das tônicas do livro *Metropolis*, título muito adequado pelo seu teor de ironia e decepção em relação às ideologias de massa, que se tornam elas também produtos de consumo irrefletido.

Uma outra tônica do livro de 1971 correlacionada intimamente à já mencionada é a discussão, problematizada através dos recursos próprios da poética portiana, das formas de comunicação e da incapacidade, por parte do sujeito, de significar e de se referir à realidade circundante e a si mesmo de modo claro, preciso e unívoco, para além dos modos cansados e repetitivos disseminados numa sociedade de massas. Assim, diferentemente do que acontecia com os poemas de *I rapporti*, em que a relação com a realidade, marcada pelo estranhamento, pelo conflito e pela violência, é registrada por meio de uma trama verbal complexa e labiríntica, agora esta mesma relação é comunicada por meio de células lingüísticas elementares, numa espécie de afasia ou regressão a formas primárias de comunicação. A série de poemas *Modelli*, de que reproduzimos abaixo *Modello per autoritratti*, é um bom exemplo do que estamos falando:

MODELLO PER AUTORITRATTI

io non sono non c'è non chi è
 non abito non credo non ho

cinquantanni ventuno dodici che c'è
 quando bevo nell'acqua nuotare non so
 con la penna che danza la polvere che avanza
 non credo non vedo se esco né tocco
 mangiare se fame digerire non do
 prima corpo poi mente poi dico poi niente
 e un'altra chissà se alla fine cadrà
 né una vita né due né un pianeta né un altro
 le lingue non capisco le grida annichilisco

Em *Modello per autoritratti* há uma aparente recuperação da unidade sintática da frase e da função comunicativa da linguagem. Seria de esperar, portanto, que, pelo mesmo desta vez, o leitor se deparasse com mensagens mais compreensíveis. Não é, porém, o que acontece, pois o poema, se não oferece dificuldade alguma de leitura, não chega a formar um todo coerente. O que une os versos é o paralelismo rítmico e acentual e, do ponto de vista temático, um sentido e um sentimento básico de negação e de negatividade, como a indicar a falta ou a insuficiência de um modelo de expressão que possibilite a definição e reflexão sobre si e sobre a própria realidade vivida pelo sujeito.

Mario Moroni aponta uma transformação importantíssima na obra poética de Antonio Porta a partir da publicação do livro *Week-end* (1974), coletânea de textos produzidos entre 1972 e 1973.²⁶ Essa transformação se manifesta através do reaparecimento pleno, no nível temático, de um eu poético em primeira pessoa, que se distingue daqueles personagens que aparecem em tantos poemas e que desempenham a função de agentes das ações ou de figuras de fundo dos eventos encenados. Não que Porta abandone o procedimento de apresentação de personagens, só que agora, como vai acontecer muitas vezes, esses personagens ousam dizer “eu”. Como resultado, essa nova fase da poética de Porta vai exigir do leitor um redimensionamento da compreensão e da imagem que elabora a respeito do autor implícito e vai lhe permitir descobrir mais facilmente na obra uma dimensão subjetiva asceticamente controlada até então. Não parece um acaso que esse reaparecimento do eu coincida com uma franca recuperação da função comunicativa da linguagem, que veio se delineando lentamente já a partir de *Cara*, e que vai conferir à poesia do autor, ou pelo menos, à grande parte dos textos, a partir de agora, uma legibilidade muito maior. Tomemos a série *Lettere*, composta de sete poemas, como exemplo:

²⁶ MORONI, *op. cit.*, p. 53.

LETTERE

1

nel luogo delle alture ruotanti
semplici farfalle alzano brevi pascoli
un lago a fondamento del moto
tutto si produce all'interno dei presenti
ecco quanto ho da dirvi, carissimi

2

niente più che una scura notte d'ottobre
senza lievito non si buca
niente occhi e nemmeno un ricordo
passaggio oggetto o immagine
muro prima di parlarci bisogna guarire

3

con un lungo bastone matita di lontano
potrei sono sicuro disegnare a distanza
sopra moltiplicati molti volti conosciuti
modificare in molti modi ognuno di quei volti
mentre mi accosto ai muri e alle pareti
tutto è scomparso e un altro giorno
ricomincio a scoprirli di lontano
sento che volano via e che ritornano

4

lungo le mura bave di vento strisciano farfalle
sulla città che la schiacciano
questi uomini sotto una nebbia asciutta
s'aprono ombrelli luminosi
è il segno che vogliono parlare, carissimi
nella città che scompare

5

i piedi affondano nella terra molle
i piedi si dimenticano dentro la terra molle
smemorato si allontana con le stampelle di legno
le gambe cedono a una svolta del sottobosco
qui il suolo rifiorisce tutto a tappeto
c'è una testa appoggiata al davanzale
una lingua si sporge per sete
stracolmo di inganni
paese di Primavera
ricordate

6

isole cariche di verzura galleggianti
navigano nell'aria isole lente
Il moto soffia nella verzura debole vento

uomini e donne distesi sulle pietre guardano
 isole sospese di celeste verzura
 uomini e donne galleggianti guardano in alto
 non cadono doni né frutti
 è una visione per tutti

7

per una stagione in letargo le stagioni sotto la terra
 sotto coltri di foglie un corpo multicolore
 sogno un sonno celeste bulbi sospesi
 voi tutti pronti ad accogliermi
 poiché tutto deve essere deciso
 appena ci si sveglia

O título da série, *Lettere*, já anuncia uma espécie de gênero que vai se tornar muito freqüente na obra poética de Porta, que é o das “cartas” em forma de poesia, ou o dos “poemas-cartas”. Neste novo gênero, aquele eu poético, como dissemos, agora expresso com muito mais freqüência em primeira pessoa, vai instaurar um diálogo interno constante com seus possíveis interlocutores, ou vai mesmo criá-los. Se antes a língua era de alguma forma friamente esfacelada nos seus mecanismos sintáticos, agora a expressão se torna clara, com laços coesivos mais bem demarcados, o que permite uma fluidez comunicativa que valoriza, não mais, ou não apenas, o nexó lingüístico, mas a constelação de imagens, que é colocada em primeiro plano.

É preciso advertir, contudo, que o retorno – se é que no caso da poesia de Porta cabe falar assim – à normalidade sintática e à limpidez expressiva, antes presentes na poesia remota de Leo Paolazzi, não implica numa facilitação da leitura ou numa crença no estabelecimento de diálogos fáceis com os seus interlocutores internos ou com os seus possíveis leitores. Ao contrário, o discurso é sempre muito alusivo e indireto, o que obriga o leitor a se apegar justamente à concretude das imagens, à fisicidade das situações e dos eventos no seu acontecer, com atenção especial ao que se move ou está inerte, ao que há de vivo ou que está morrendo, no movimento próprio de existência no tempo que cada poema instaura e representa a seu modo. Nesse aspecto, a poesia de Porta não apresenta jamais pretensões metafísicas e nunca se distancia das coisas e da vida em direção a uma elaboração filosófica de uma visão de mundo ou de uma ideologia que dêem respostas positivas ou pessimistas, reativas ou niilistas, mas afinal sempre consoladoras. Em vários momentos ao longo de sua trajetória, Porta vai mesmo reafirmar a sua recusa à autocomplacência do “poetês” e à idolatria, ainda que disfarçada, da imagem do poeta como um ser especial que habita a esfera etérea da sensibilidade e da intuição, distante dos outros e dos embates travados na vida de todos.²⁷

²⁷ MORONI, *op. cit.*, p. 17.

No mesmo ano da publicação de *Week-end*, Antonio Porta publica pela primeira vez em forma de livro o texto para teatro *La presa di potere di Ivan lo sciocco* (1974), uma espécie de “fábula alternativa”, como a chama Moroni, pelo fato de amalgamar características da tradição das fábulas populares e das representações sacras com conteúdos históricos, sociais e ideológicos contemporâneos.²⁸ Mas não se trata de uma estréia no gênero: em 1966, Porta já havia publicado o texto *Stark*, no número 2 da revista de literatura e arte *Grammatica* (ao lado da importante revista *Il quindici*, essa revista também foi veículo de difusão “oficial” das idéias do *Gruppo '63* e da neovanguarda),²⁹ e dois anos depois, o texto *Si tratta di larve* (1968), no número 3 da revista literária *Il Caffè*, dirigida pelo jornalista e editor Giambattista Vicari.

O próximo livro de Antonio Porta vai ser publicado em 1977 e se intitula *Quanto ho da dirvi*, título que retoma o último verso do poema de número 1 da série *Lettere*, que já comentamos (*ecco quanto ho da dirvi, carissimi*). O livro se constitui numa reunião da produção poética de 1958 até 1975, e a respeito dele é interessante ouvir as próprias palavras do autor, extraídas de uma entrevista concedida ao crítico literário Luigi Sasso:

Ho compiuto un'operazione con *Quanto ho da dirvi*: ho ristabilito l'ordine cronologico delle mie poesie, che mancava soprattutto nella raccolta dei *Rapporti*. Di fatto c'è una cesura tra la prima e la seconda parte che non è soltanto cronologica, perché si arriva al '68. Quella è una data che rimane importante. La distinzione in due periodi mi pare, quindi, un'osservazione corretta. Qual'è la differenza e quale, eventualmente, la contraddizione? In profondo non c'è contraddizione, nel senso che allora, per vivere, avevamo bisogno di questa prospettiva, di questa utopia, di questo progetto, e infatti lo perseguivamo con forza e convinzione. Poi questo progetto si è bloccato; allora ciascuno di noi si è trovato ad essere di nuovo piuttosto solo e la poesia è diventata soprattutto uno strumento di resistenza, di volontà assoluta di continuare [...].³⁰

Como as palavras acima sugerem, o livro de 1977 é produto de uma tentativa de reorganização e de reflexão, em chave retrospectiva, sobre a própria poesia e o modo como pode continuar existindo depois das transformações, contradições e frustrações ideológicas, e, acrescente-se, estéticas, resultantes dos acontecimentos políticos e culturais de 1968 na Europa, e que Porta e os seus companheiros de geração viveram intensamente. Passada uma década, por volta de 1977, o movimento da neovanguarda já pode ser considerado, ainda que paradoxalmente, histórico, e as esperanças de uma renovação constante das formas de fazer e ler poesia necessitam ser repensadas e redirecionadas. No caso de Porta, em *Quanto ho da dirvi*, título que já sugere um diálogo do poeta com os seus possíveis leitores e que assinala uma consolidação da dimensão comunicativa da sua poesia, está presente um sentido geral de multiplicidade de caminhos e de incerteza, que vai tomar a

²⁸ MORONI, *op. cit.*, p. 61.

²⁹ Cf. verbete: “Grammatica (rivista)”. *Wikipedia*. Disponível em: http://it.wikipedia.org/wiki/Grammatica_%28rivista%29. Acesso em: 19 abr. 2006.

³⁰ *Apud* MORONI, *op. cit.*, p. 65.

forma emblemática do personagem do “passageiro”, justamente o título – *Passeggero* – de uma série de poemas presentes no livro, de que apresentamos abaixo o de número X:³¹

X

disteso in una piccola barca
 un metro al limite da una meta
 allunga un braccio la mano non trova
 l'immagine distesa sul muro è corpo
 non ci sono odori e un suono stridente
 un albero immerso nell'acqua si fa vicino
 ali minuscole sbattono all'intorno
 ombrelle estive attraversano la luce
 bocca che inghiotte le sue labbra
 appoggia una mano all'ombra si mette
 seduto e dice: ancora

Como é freqüente na poesia de Porta, o poema reproduzido acima apresenta uma cena, um esboço de narrativa, em que aparece um personagem que vive um evento, que se move e age num espaço determinado. Como havíamos dito, o que ressalta agora, dada a limpidez da expressão lingüística, a homogeneidade rítmica da métrica acentual e o caráter sintético e pouco explicativo do encadeamento narrativo, é a concretude das imagens, na sua eventual estranheza. O desafio do leitor será sempre, ainda que aligeirado do peso do deciframento lingüístico, o de dar um sentido aos eventos descritos e às ações realizadas por aquele personagem. Como o conjunto dos versos, ainda que claros, mais sugerem e aludem do que propriamente esclarecem, a doação de sentido não se completa num mero automatismo do reconhecimento da cena, antes exige uma atenção plena ao que se mostra e convida o leitor à reflexão. O personagem do poema, o passageiro (e podemos pensar em personagens do mesmo gênero, como o do viajante ou do nômade) é uma caracterização perfeita do que representa para o leitor o próprio sentido, móvel e erradio – e mesmo assim, ou justamente por isso, prenhe de possibilidades interpretativas – do poema como um todo.

Um ano depois da publicação de *Quanto ho da dirvi*, Porta publica o seu segundo romance, *Il re del magazzino* (1978). Em comparação com o primeiro romance de 1967 (*Partita*), só em termos superficiais *Il re del magazzino* pode ser considerado menos ambicioso, versado que é numa prosa narrativa mais simples e mais linear. Do ponto de vista do gênero, o romance se mostra inclassificável, pois mescla à prosa narrativa, ao longo dos seus trinta e dois capítulos curtos, notícias extraídas de jornais à época da composição do livro, ilustrações e – particularidade importante que religa o romance à obra poética do autor – trinta cartas em forma de poesia, que o narrador endereça aos seus filhos. Dali a poucos anos, estes poemas-cartas vão ganhar vida autônoma no livro *L'aria della fine* (1982).

³¹ Cf. também a análise e a tradução comentada deste poema apresentada no Capítulo 3, p. 108-110.

Antonio Porta abre a década de oitenta com um novo livro, intitulado *Passi passaggi* (1980). Segundo Mario Moroni, que reproduz uma expressão que já havia sido empregada pela crítica literária Niva Lorenzini, este livro marca uma nova virada na poesia do autor em direção a uma também nova “fenomenologia do olhar”.³² Se antes o olhar (e, por extensão, o sentido da visão), associado que é a um sentimento do trágico, é elemento proeminente na poética portiana desde o início, agora este olhar se torna menos dramático e cada vez mais atento aos apelos sensoriais e sensuais, ainda que tantas vezes dolorosos, da matéria e do ambiente circundante. Tomemos como exemplo um dos poemas da série que leva o mesmo título do livro:³³

se il fiume stretto
spinto dalla luce del mattino
risale la montagna luccicante
uno che passa raccoglie una pietra liscia
per gioco lancia nell'aria quella pietra levigata
la vetrata s'incrina s'infrange polvere tagliente
sopra i tappeti erbosi sanguinanti i piedi

se il fiume stretto
spinto dalla luce del mattino
risale la montagna luccicante
uno che passa raccoglie una pietra liscia
per gioco lancia nell'acqua con forza
la vetrata s'incrina infranta in polvere tagliente
sopra i tappeti d'erba a piedi sanguinanti
discende nello specchio del piano
i pesci boccheggiano nell'universo svuotato

A essa altura, a poesia de Antonio Porta já se apresenta em plena maturidade, e é possível reconhecer no poema reproduzido acima muitos dos traços que apontamos até aqui, reconduzidos agora a um novo patamar de técnica poética e de valor estético. A dimensão comunicativa se mostra totalmente consolidada e se manifesta através de uma clareza lingüística, tanto no nível sintático quanto no textual, embora sempre pontuada por sutis ambigüidades sintáticas e lexicais; há também um reaproveitamento daquela linguagem de eventos e objetos em função de uma acentuada valorização da presentidade das imagens e dos acontecimentos, que solicita a participação reflexiva e interrogante do leitor.

O próximo livro de Porta tem um valor especial, pelo fato de “atravessar” a obra poética do autor da metade dos anos setenta ao início dos oitenta. Trata-se de *L'aria della fine* (1982), que reúne os poemas-cartas denominados *Lettere* ou *Brevi lettere*, escritos de 1976 a 1981. O livro se compõe de três partes cronologicamente encadeadas: a primeira parte, intitulada “1976”, rerepresenta os poemas-cartas que já haviam aparecido no romance *Il re del magazzino* publicado em 1978, agora

³² MORONI, *op. cit.*, p. 79.

³³ Cf. também a análise e a tradução comentada deste poema apresentada no Capítulo 3, p. 111-117.

independentes; a segunda parte, intitulada “1978”, reúne as *Brevi lettere* pertencentes ao livro *Passi passaggi* de 1980; e a última – “1980-1” – apresenta novas composições.

Essa reorganização de parte da produção passada combinada com a então mais recente não é apenas uma operação editorial indiferente às transformações por que passa a poesia de Antonio Porta. Ao contrário, justamente por ser uma seleção que retira do conjunto da obra produzida até aquele momento os poemas que fazem parte daquele gênero ou subgênero particular dos poemas-cartas, o livro coloca em evidência certos traços que vêm se afirmando com cada vez mais vigor na passagem de uma década para outra. De certa maneira, *L'aria della fine* tem valor semelhante, embora mais pontual, a *Quanto ho da dirvi*, no que estas obras significam como forma de auto-reflexão sobre a própria poesia e o redimensionamento de uma prática que vai aos poucos cristalizando, sem enrijecer, contudo, uma dicção e uma vontade de interlocução com a realidade e o ambiente circundante. Assim, *L'aria della fine*, mesmo na sua variedade interna, vai aprofundar e nuançar a dimensão narrativa e comunicativa da poesia portiana, na projeção de um sempre inconcluso e intenso diálogo do eu poético com os seus virtuais interlocutores. Vejamos dois poemas-cartas, o de número 4,³⁴ que pertence à primeira parte do livro, e o de número 63, que pertence à terceira parte:

4

non sono un poeta-ciotolo come Beckett
 non interrogo i cieli di cartapesta del teatro
 vi confesso che non so interpretare le costellazioni
 né stare lì a guardarle dal buco del cortile a meraviglia
 ma uso quelle delle parole a mosaico compongo e ricompongo
 per parlarla insieme questa lingua questi linguaggi
 solleviamola la lingua a vedere che c'è sotto
 parliamola la parola svelata con le radici senza pudore
 (questo biglietto vi consegno a futura memoria)

63

Ciò che rimane per sempre
 incomprensibile è che la natura
 (e per natura lui intendeva: l'universo)
 diventi comprensibile. Ciò che è
 ogni volta incomprensibile è la poesia
 (e per poesia s'intende: il linguaggio poetico)
 quando rovescia l'ordine delle attese
 diventa comprensibile.

leri al centro del bosco una fontana gelata
 (e per fontana gelata intendo: ingabbiata
 da stalattiti di ghiaccio).
 Oggi dal bosco che la circonda gocciolante
 esce l'estate piena che ti stringe con le sue foglie

³⁴ Este poema, que não aparece na antologia organizada por Niva Lorenzini, foi extraído de: PORTA, Antonio. *L'aria della fine: brevi lettere 1976, 1978, 1980, 1981*. Genova: Edizioni San Marco dei Giustiniani, 2004, p. 24.

la fontana di ghiaccio è un fantasma
 che taglia: è la poesia
 a dire la fontana invisibile
 (o visibile sopra uno schermo tenuto nascosto)
 anche ora rimane prigioniera del ghiaccio
 il momento che è insieme passato
 e presente e futuro:
 occorre prepararsi non farsi sorprendere,
 vivere in anticipo,
 questo dice la poesia.

Ao contrário do que se poderia esperar de uma produção poética que apresenta um caráter auto-reflexivo tão acentuado, o poema estritamente metalingüístico não é muito freqüente na obra de Porta. Isso talvez por falta de necessidade. Como temos visto, a preocupação extrema com a forma do poema, nos seus aspectos lingüísticos, semânticos e estruturais mais estritos, no seu afastamento das formas e dicção comuns à tradição lírica italiana e na criação de uma poesia marcada por um ascetismo emocional rigoroso, já é de alguma maneira, sem que isso precise ser expresso na letra do texto, metalingüística. Como o próprio autor enfatiza desde o início da sua atividade de poeta, a (sua) poesia é um fazer, e as marcas no feito do processo mesmo do fazer são suficientemente evidentes para que seja preciso procurá-las numa dimensão obscura qualquer dos poemas e da obra como um todo. Seja como for, não é pouco significativo que os dois poemas apresentados acima, propriamente metalingüísticos, ou, como se queira, metapoéticos, tratem de aspectos essenciais da constituição da poética e da obra do autor.

No poema de número 4, a menção a Samuel Beckett, como assinalamos, escritor importante e uma influência discernível não só na obra de Porta mas também em alguns dos seus companheiros da neovanguarda, o Beckett do absurdo e das interrogações sem resposta, da angústia metafísica que nunca se resolve, aparece como personagem real e ao mesmo tempo imaginário, ao qual se contrapõe uma vontade de fazer do poeta que vai encontrar a sua razão de ser não no desejo de “verticalização” ou aprofundamento da consciência, tal como arúspice que colhe significados absconsos observando a configuração das estrelas, como tanta poesia lírica moderna. Dessa vez, é claríssima a afirmação de um projeto de poesia que, agora, sim, fala de si, mas não como um mundo fechado da subjetividade; ao contrário, quer se projetar no plano “horizontal” (porque compartilhado pelos indivíduos) característico da comunicação lingüística e social (os termos entre aspas são do próprio Porta, que vai empregar uma expressão como “o desafio horizontal da comunicação”).³⁵

O poema 63 apresenta ao final do texto, como uma dedicatória ou uma reverência, o nome de Luciano Anceschi e a data de sua composição (28.6.1981). Como se vê, a essa altura são passados mais de vinte anos de prática poética e Antonio Porta continua a dialogar com o crítico que havia

³⁵ LORENZINI, Niva. “Postfazione”. In: PORTA, Antonio. *Poesie: 1956-1988*, p. 190.

preparado o terreno, através da revista *Il Verri*, para a eclosão da neovanguarda e estimulado a produção de toda uma nova geração de poetas. Bem ao modo da poesia mais recente do autor, o poema apresenta *sub specie aenigmatis* imagens elegantes e intrigantes – completamente livres, entretanto, de qualquer tipo de rebuscamento retórico –, do que pode ser, do que quer ser aquela poesia.

No mesmo ano de publicação de *L'aria della fine*, Porta publica o livro *Emilio* (1982), um poemeto para crianças acompanhado de ilustrações do cartunista italiano Francesco Tullio-Altan (conhecido simplesmente como Altan). O título naturalmente lembra o tratado do filósofo franco-suíço Jean-Jacques Rousseau, e a seu modo e na sua escala também vai tratar da formação e do desenvolvimento da criança, no livro, o pequeno Emílio, e da sua descoberta do mundo através do olhar e da observação, em contato direto com o ambiente e a natureza.

A poesia da maturidade de Antonio Porta conta com o poder da surpresa. A busca permanente por parte do poeta de renovação formal nunca é gratuita, e a exploração de uma nova forma vai significar sempre o reaproveitamento e a concentração em aspectos e traços que já haviam aparecido anteriormente, alguns mesmo desde o início da trajetória do poeta. Enfim, o que é duramente conquistado nunca é descartado apenas pelo gosto da novidade, mas é sempre um aprofundamento de conquistas anteriores. Ainda assim, há espaço também para o que ainda não havia sido tentado, e o livro *Invasioni*, publicado em 1984, é uma demonstração disso. Nesse livro, Porta, além de aproveitar os resultados de uma prática poética de quase três décadas, de alguma forma se reconcilia com a poesia de sua juventude quando ainda assinava como Leo Paolazzi e, fato em princípio inesperado, dialoga também com a tradição lírica da poesia italiana.

Numa série que leva o mesmo título do livro, lêem-se poemas como os que seguem:

l'ombra di un passero picchia in giù
riga sul vetro della finestra
accende il quadrato d'erba
dove è sceso

pruni fioriti a cespuglio
la collina bruciata dai geli
ciuffi di capelli candidi
segnali di primavera

i latrati dei cani ancora
gelano l'aria di lontano
la terra sorda

lentissimo era il volo della notte
ora si fa veloce
la stagione si apre

da un minuto all'altro

merli luccicanti nello specchio dell'alcool
 trasparenza della notte
 canti del gelo

farfalle di luce volano giù dalla montagna
 gli scorpioni si acquattano

la bestia enorme acquattata
 questa notte si è riempita di neve
 la mattina si alza, la scuote via

moltitudine di ireos
 sbucati sulla scarpata
 alcuni celeste mattina
 altri azzurro notte
 o sangue

Os poemas da série *Invasioni* apresentam uma configuração formal extremamente sintética e uma linguagem concisa que lembram naturalmente o *hai-kai*, sem que obedecem necessariamente às regras métricas desse gênero tradicional da poesia japonesa. De modo geral, os temas e motivos desses poemas resultam sempre de uma observação atenta da natureza e das suas mutações cíclicas (mais uma afinidade com o *hai-kai*), como, por exemplo, o cair da noite ou a chegada da primavera. Está sempre presente também a vida, seja a do animal que se abriga do frio do inverno, seja a do pássaro que bate na janela, ou da exuberância de cores de uma planta. Essas composições realmente nos remetem a alguns dos poemas juvenis de Leo Paolazzi, mas se apresentam agora numa dicção transfigurada de um eu poético que, mais do que falar de si, se deixa invadir pelas coisas ao seu redor e, com atenção concentrada, vai registrando o que vê e ouve. Pode-se falar mesmo de momentos de epifania. É a forma serena e ao mesmo tempo intensa com que se apresenta, pelo menos no que concerne a essa série específica, aquela poética dos objetos e aquela linguagem de eventos, agora completamente livres de um sentimento do trágico ou de uma relação conflituosa e dramática com a realidade.

Uma outra seção do livro *Invasioni* é intitulada “Andate, mie parole”, título que faz referência direta à tradição da canção e da poesia lírica italiana do século XIII e XIV, em que era freqüente a estrofe metalingüística (lembramos aqui, por exemplo, as canções *Donna me prega* e *Perch'ì no spero di tornar giammai* do poeta toscano Guido Cavalcanti, poeta que, junto com Dante Alighieri, foi um dos principais mentores na criação do *Dolce stil nuovo*, a nova poesia lírica em língua vulgar que vai aparecer ao final do século XIII na Itália). Outra referência explícita à tradição lírica antiga é o poema *Canzone*, que aparece naquela seção, título que evoca a que foi considerada por Dante como a melhor

e a mais nobile forma métrica e estrófica da poesia amorosa em vulgar (a esse respeito, conferir o início do capítulo III do tratado *De vulgari eloquentia* de Dante):³⁶

CANZONE

non riuscirò a dire mai
 la stagione che nasce, la perdita
 di peso, non solo intreccio
 di alberi fioriti e il volo
 mi costringe al silenzio
 ma parlo
 foglie bucano la luce
 il bosco intero lievita in un cerchio
 foglie nel buio ripetono gli inganni
 (le mie parole così pesanti)
 quanto mi è estraneo negare la gravità
 quanto lo desidero
 soffiarmi in un soffio
 lama orizzontale nella chiarezza,
 quando tutto dimostra un fine preciso
 allora scartare, non dire più nulla
 ascoltare la ferita che si riapre
 muove un gorgoglio prima della sordità
 a sguardo aperto scoprire
 altre ferite gorgoglianti

Per fare una canzone occorre
 rubare il tempo, curvare il fiume
 baciare l'ansa, l'anca che scivola via.
 È lieve l'incendio diffuso
 pure soffia deciso alle mie spalle
 spinge verso il fuori, strisciare?
 Questo potrei farlo da solo, dirlo
 respiro e soffocazione, soffocazione
 e riscatto, nodi che si sciolgono dentro
 la gola è il principio
 un attimo fa era ancora la fine, basta
 con i controlli, sto segando accanito
 l'ultima finestra, le sbarre invulnerabili
 libero e prigioniero, ossesso, ossessionato
 come una donna, libera e prigioniera
 aderisce alla nuda terra seminata,
 non c'è più nulla da aspettare, ora.

³⁶ ALIGHIERI, Dante. *Tutte le opere*. A cura di Luigi Blasucci. Milano: Bompiani, 1993, p. 229: *Nunc autem quo modo ea coartare debemus, que tanto sunt digna vulgari, sollicite vestigare conemur. Volentes igitur modum tradere quo ligari hec digna existant, primo dicimus esse ad memoriam reducendum, quod vulgariter poetantes sua poemata multimode protulerunt, quidam per cantiones, quidam per ballatas, quidam per sonitus, quidam per alios illegitimos et irregulares modos, ut inferius ostendetur. Horum autem modorum cantionum modum excellentissimum esse pensamus; quare si excellentissima excellentissimis digna sunt, ut superius est probatum, illa que excellentissimo sunt digna vulgari, modo excellentissimo digna sunt, et per consequens in cantionibus pertractanda. Trad. italiana: Ed ora affrettiamoci a ricercare in quale forma metrica dobbiamo restringere quei soggetti che sono di sì grande volgare. Pertanto volendo insegnare la forma in cui sieno degni d'essere legati, dico anzitutto doversi richiamare alla mente che chi ha poetato in volgare ha espresso le sue poesie in molte varietà metriche: alcuni in canzoni, altri in ballate, altri in sonetti, altri in diverse forme fuori legge e di eccezione, come più sotto sarà mostrato. E di queste giudico che la forma della canzone sia la più eccellente; e però se le cose più eccellenti sono degne delle più eccellenti, come sopra s'è provato, quelle che sono degne del volgare più eccellente sono degne della forma più eccellente e di conseguenza debbono in canzoni esser trattate.*

Vai, canzone mia
 e ripeti a chi guarda irridendo
 a chi rinuncia: «te, io derido».
 Vieni, canzone mia
 fermati allo specchio
 e nel riflesso allegra
 ridi con il tuo autore.

Ali tese un falco punta sul prato
 sopra di lui il minuscolo *lui*
 mima il suo gioco, la preda, un topolino
 ha il tempo di fuggire piu in là
 fin che c'è luce ripetono la danza.

Em 1986, sai a publicação do poema para teatro *La festa del cavallo* e, no ano seguinte, a do livro *Melusina*. Em ambos, Antonio Porta experimenta um tipo de escritura que retoma o mito e a fábula como modelos narrativos. De fato, o texto para teatro faz menção à “festa do cavalo”, um antigo costume da Ásia Central em que, ao invés de se sacrificar um cavalo como tradicionalmente se fazia em algumas cerimônias rituais, o animal designado para o sacrifício era libertado e, portanto, escapava da morte; e a balada *Melusina*, que dá título ao livro de 1987, revoca o personagem lendário da fada Melusina, que aparece, em tradições narrativas européias as mais diversas, retratada como um peixe ou uma serpente, algumas vezes também como uma sereia.

Em 1988, Antonio Porta publica o seu último livro de poesia *Il giardiniere contro il becchino*. De acordo com Mario Moroni, o título do livro acusa a presença dos dois últimos personagens-guias da poesia de Porta, o do “jardineiro”, que indica as forças de vida e de vitalidade, e o do “coveiro”, que indica as forças de morte e de autodestruição, forças em luta permanente tanto na vida social e política, portanto, coletiva, quanto na vida do indivíduo.³⁷ Nesse livro, pode-se destacar como uma espécie de testamento poético do autor a série de poemas intitulada *Airone*, em que a garça é simultaneamente figura concreta e alegórica daquelas duas forças em combate, que se projetam na dimensão ao mesmo tempo natural, humana e cósmica. Tomemos como exemplo os poemas de número 13 e 17:

13

Sei arso di grazia nel tuo cielo
 di una grazia che viene dalla grazia di essere
 un dono che viene da se stesso
 ora bruci nella morte che viene dalla morte
 come la nascita discende dalla nascita
 sogno che è figura di un altro sogno
 ferite che si allungano sopra altre ferite
 e una mano d'acciaio piomba
 immensa dal tuo cielo, airone nemico,
 belva furente, mi acciechi,
 qui ti odio, ti uccido
 se posso ma non posso

³⁷ MORONI, *op. cit.*, p. 95.

e ormai morte sei solo
 che nasce dalla mia morte
 e un vagito violento resiste
 e nessuno ci credeva, più
 ma un riso subito risuona
 e rimbalza su di noi
 acqua scroscia dalla collina...

17

Ancora una volta non l'ultima volta
 volando osservando dall'alto i capricci
 delle acque, a mordere il più molle,
 a curvare su di sé, a sbocciare i ciuffi, i riccioli
 in cresta di onda, sotto rimane nascosta
 la placenta che tutto contiene,
 cunicoli di dove la vita risale veloce
 e non vi è traccia di maschio sulla terra,
 conserva gli invisibili geni per la madre e la madre
 risucchia tutto e tutto restituisce
 in forma di albero, di foglie, di erbe, di muschio,
 di licheni, di anellidi, di bacche odorose, la mia bocca
 si apre per accoglierla, la lingua della terra,
 stringerla tutta dentro di sé.

No ano seguinte ao da publicação de *Il giardiniere contro il becchino*, Antonio Porta morre prematuramente de um ataque no coração. E com a sua morte prematura se encerra também, como afirmam os críticos que mais têm se dedicado ao estudo da sua obra, citados várias vezes neste capítulo (Moroni, Picchione, Lorenzini), uma das trajetórias literárias mais intensas e enérgicas dos últimos quarenta anos na Itália, e mesmo na Europa. Um ano antes da sua morte, no artigo teórico “A lezione da Antonio Porta”, publicado no número 7-8 da revista *Poesia* (julho/agosto, 1988), artigo que pode ser considerado ao mesmo tempo um legado e um projeto afirmativo, Antonio Porta apresenta uma idéia de poesia sempre interrogante, que nunca se fecha em si mesma; ao contrário, está sempre aberta a horizontes novos, à redescoberta do real e da comunicação com o outro:

La poesia è un'avventura linguistica. Fare poesia significa, prima di tutto, *attraversare la lingua nella sua globalità e nei suoi usi specifici*, la lingua che è in perpetuo sommovimento, la lingua quale mare in tempesta. Fare poesia è navigare, come Ulisse sulla nave di Omero [...].

La poesia è *avventura linguistica* perché si conosce il punto di partenza e non quello di arrivo. Non si può neppure parlare, propriamente, di un punto di arrivo perché la «risposta» della poesia è una domanda ulteriore, una frase che mette in crisi tutte le frasi che l'hanno preceduta.³⁸

Antes de encerrar este capítulo, cabe falar das outras atividades de Antonio Porta como escritor. Desde o início de sua trajetória, além da sua atividade poética, Porta, trabalhador incansável, mantém uma intensíssima atividade de ensaísta literário, tradutor e de grande debatedor, divulgador e promotor cultural, especialmente no campo da edição e publicação literária, em que atua como agente

³⁸ Apud PICCHIONE, *op. cit.*, p. 4.

e consultor de algumas editoras italianas importantes (trabalha na editora do pai, a Rusconi e Paolazzi, de 1957 a 1967; a partir de 1968, na editora Bompiani, como diretor administrativo; de 1977 a 1971, como diretor da editora Feltrinelli). Além de *Il Verri*, colabora com as revistas *Alfabeta*, *Malebolge*, *Il quindici*, *Gola*, *Tabula*, entre várias outras; em vários momentos e ocasiões diferentes, escreve para os jornais *Giorno*, *Corriere della sera*, *Panorama*, *Unità*, *Europeo*. Organiza programas culturais da RAI (Radio Televisione Italiana) e participa de seminários nas universidades de Chieti, Yale, Pavia, Bolonha e Roma, além de visitar escolas como leitor e divulgador de poesia.

Porta traduz escritores e poetas de língua francesa (André Pieyre de Mandiargues, Paul Léautaud, Pierre Reverdy, Jude Stéfan, Jacques Roubaud, Louise Labé); de língua alemã (George Trakl); de língua inglesa (Ted Hughes, Patti Smith, Shakespeare, Edgar Lee Masters, Maurice Sendak); de língua espanhola (Federico Garcia Lorca); traduz também do latim os *Persas* de Plauto; poemas do poeta suíço de origem grega Nanos Valaoritis; e poemas em inglês da poetisa multilíngue Amelia Rosselli. Desde o final dos anos cinquenta até a década de oitenta, a sua contribuição para revistas literárias e culturais, jornais e outras publicações periódicas é imensa (contam-se mais de trezentos artigos). Um número considerável de textos de Porta (mais de trinta), entre poesia, teatro e narrativa, nunca foi publicado em forma de livro.

Conforme anunciamos na Introdução, depois do panorama sucinto da obra poética de Antonio Porta que acabamos de expor neste capítulo, vamos dedicar o capítulo seguinte inteiramente à discussão sobre tradução, com atenção especial à tradução de poesia. Como já havíamos dito também, este capítulo e o seguinte servem de fundamento e preparação para o trabalho de análise e tradução dos poemas selecionados dentre a obra do autor e que vamos apresentar no terceiro e último capítulo desta dissertação.

CAPÍTULO 2

A TRADUÇÃO DE POESIA

Dentre os vários gêneros de tradução, o de tradução de poesia parece ser o mais controverso. É o que disse a seu modo o escritor e tradutor francês do século XIX Marcel Schwob, num prólogo que escreveu à sua tradução de alguns versos de Catulo, hoje perdida: “As traduções em versos têm má fama: ou conservam a forma e alteram totalmente o sentido, ou conservam o sentido e mandam a forma às favas. Os dois métodos são igualmente defeituosos”.¹

Apesar do tom brincalhão, as palavras de Schwob resumem bem um dilema que não cessou de atormentar tantos quantos já se dedicaram ao assunto, especialmente poetas e tradutores. Na verdade, a questão já é bastante antiga. Mesmo com as diferenças de base filosófica e de terminologia, ela pode ser encontrada em textos escritos em épocas as mais diversas. Dante Alighieri, por exemplo, poeta que também pensou sobre o assunto, já havia dito, no século XIV, no seu tratado do *Convívio*:

E però sappia ciascuno che nulla cosa per legame musaico armonizzata si può della sua loquela in altra transmutare sanza rompere tutta sua dolcezza e armonia. E questa è la cagione per che Omero non si mutò di greco in latino come l'altre scritture che avemo da loro. E questa è la cagione per che li versi del Salterio sono sanza dolcezza di musica e d'armonia; ché essi furono transmutati d'ebreo in greco e di greco in latino, e ne la prima transmutazione tutta quella dolcezza venne meno.²

A expressão “liame musaico”, ou “liame da Musa”, adotada por Dante, se refere nada mais que à constatação da indissolubilidade entre o conjunto de significados que o poema expressa e o conjunto de sons e arranjos lingüísticos específicos por meio dos quais são expressos, liame esse que, no momento da tradução do texto, inevitavelmente se desfaz e resulta na perda de “toda a sua doçura e harmonia”. No caso do pensamento de Dante, está implícito também na expressão que o exercício da poesia deve contar com a presença da inspiração, daí a referência à Musa, assim como de habilidade artística e domínio retórico seguro, ou, para usar uma outra expressão sua, de “engenho e doutrina”,³ elementos que serviriam para distinguir o verdadeiro poeta de um mero versificador.

¹ SCHWOB, Marcel. “Prefácio a uma tradução de Catulo em versos marotianos (1883-1886)”. Tradução de Walter Carlos Costa. In: FAVERI, Cláudia Borges de; TORRES, Marie-Hélène Catherine (orgs.). *Clássicos da teoria da tradução*. v. 2 (francês-português). Florianópolis: UFSC, 2004, p. 177.

² ALIGHIERI, Dante. *Convívio*. I, VI. In: _____. *Tutte le opere*. A cura di Luigi Blasucci. Milano: Sansoni, 1993, p. 117. Tradução nossa: “E por isso saibam todos que nada que é harmonizado por liame musaico pode transmutar-se da sua língua em outra sem romper toda a sua doçura e harmonia. E esta é a razão por que Homero não se mudou do grego ao latim como em outros escritos que temos deles. E esta é a razão por que os versos dos Salmos estão sem doçura de música e harmonia; pois que esses foram transmutados do hebreu ao grego e do grego ao latim, e na primeira transmutação toda aquela doçura foi perdida”.

³ A expressão aparece num trecho do tratado *De vulgari eloquentia*, II, I. In: ALIGHIERI, *op. cit.*, p. 225.

No fundo, tanto a avaliação de Dante como a de Schwob a respeito da tradução de poesia é negativa, e não é de admirar que a controvérsia tenha persistido durante tantos séculos e dure até hoje. É que em poesia, como é possível entrever das palavras de um e de outro, o modo como se diz é tão importante quanto aquilo que é dito. Foi o que afirmou de forma bastante precisa Paul Valéry, que além de poeta foi também um refinado pensador da literatura e da estética, num ensaio escrito em 1955, em que comentava a sua tradução do latim para o francês das *Bucólicas* de Virgílio, realizada cerca de dez anos antes:

Um poema, no sentido moderno (ou seja, que tenha surgido depois de uma longa evolução e diferenciação das funções do discurso) deve criar a ilusão de uma composição indissolúvel de *som* e de *sentido*, ainda que não exista nenhuma relação racional entre esses constituintes da linguagem, reunidos palavra por palavra na nossa mente, ou seja, pelo acaso, para estarem à disposição da necessidade, outro efeito do acaso.⁴

Parafraseando Valéry nos termos da lingüística saussuriana, pode-se dizer que, num poema, o liame entre o significante (*som*) e o significado (*sentido*), que constitui propriamente o signo lingüístico, deixa de ser arbitrário, como normalmente o é na língua; pelo contrário, passa a ser necessário e mesmo indivisível.⁵

A questão da arbitrariedade do signo, tão claramente enunciada pelo lingüista genebrino Ferdinand de Saussure – e que na poesia encontraria a sua contestação –, também foi tratada de modo muito rigoroso pelo filósofo e lógico norte-americano Charles Sanders Peirce, criador da semiótica moderna. Na sua classificação triádica dos tipos básicos de signo, o signo lingüístico é considerado um símbolo, mais propriamente um ‘legissigno’, que tem como característica fundamental o fato de ser estabelecido por convenção (ou como uma lei, daí o prefixo ‘legi-’), isto é, o de não haver nenhuma ligação necessária entre o aspecto material do signo e o objeto que ele refere. Já no caso do ícone e do índice, os outros dois tipos básicos, a ligação entre o signo e o que ele refere não é convencional, mas se estabelece, no caso do primeiro, numa relação de semelhança (por exemplo, um desenho de uma figura humana), e no caso do segundo, numa relação de contigüidade (por exemplo, fumaça indicando presença de fogo).⁶

⁴ VALÉRY, Paul. “Variações sobre as *Bucólicas* de Virgílio”. Tradução de Paulo Schiller. In: FAVERI *et al.*, *op. cit.* p. 195. Cf. também: VALÉRY, Paul. *Oeuvres*. v. I. Paris: Gallimard, 1968, p. 1709.

⁵ Não serão discutidos aqui todos os meandros dessa questão complexa. Ao longo do século XX, a noção da arbitrariedade (absoluta) do signo foi rediscutida inúmeras vezes e, se não contestada de todo, pelo menos relativizada por vários lingüistas, relativização, diga-se, que o próprio Saussure já havia feito. Cf.: SAUSSURE, Ferdinand. *Curso de lingüística geral*. Tradução de Antônio Chelini, José Paulo Paes e Izidoro Blikstein. 14. ed. São Paulo: Cultrix, 1988, p. 81-84. Cf. também: JAKOBSON, Roman. “À procura da essência da linguagem”. In: _____. *Lingüística e comunicação*. Trad. Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. 19. ed. São Paulo: Cultrix, 2003.

⁶ PEIRCE, Charles Sanders. “O ícone, o indicador e o símbolo”. In: _____. *Semiótica e filosofia*. Introdução, seleção e tradução de Octanny Silveira da Mota e Leonidas Hegenberg. São Paulo: Cultrix, 1984, p. 115-120. Cf. também: PIGNATARI, Décio. *Semiótica e literatura*. 3. ed. São Paulo: Cultrix, 1987, p. 44-48; COELHO NETTO, José Teixeira. *Semiótica, informação e comunicação*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1980, p. 56-62.

Grosso modo, do ponto de vista da semiótica, o que acontece na poesia é que os signos lingüísticos, convencionais por definição, tendem a assumir simultaneamente a função de ícones. É por isso, então, que, num poema, o aspecto material dos signos lingüísticos, vale dizer, as suas características sonoras, compreendidas em toda sua amplitude (características fonéticas, rítmicas, métricas) e os arranjos formais em que aparecem (sejam eles morfológicos, sintáticos ou textuais mais amplos) passam a ter tanta importância quanto os significados e imagens que eles veiculam, pois entre o conjunto formal materialmente concreto e o conjunto dos significados tomados abstratamente são criadas relações de semelhança de certo tipo.

Para dar um exemplo do que se está falando, tomemos ao acaso os versos iniciais do poema *Vegetali, animali* (1958)⁷ de Antonio Porta:

Quel cervo la vigile fronte penetra nei dintorni
 nel vasto prato rotondamente galoppando
 s'avviò; a volo le lunghe erbe
 da ogni parte afferrava finché l'erba
 cicuta lo pietrificò. [...]

Como é bastante freqüente na obra de Porta, sobretudo na dos anos sessenta, como vimos no Capítulo 1, desde o início o leitor é convidado a assistir a uma cena narrativa, um pequeno episódio, geralmente de forte carga dramática, que vai se desenrolando na seqüência da leitura. Nos versos citados, trata-se da descrição de um evento: um cervo que corre pelo campo num trote ritmado e harmonioso e, ao mesmo tempo que corre, arranca com a boca as ervas do chão. De repente, cai petrificado. Sem se dar conta, morre envenenado pela cicuta que acabou de comer. Resumido assim, esse pequeno episódio narrativo, apesar da sua dramaticidade, despertaria pouco interesse não fosse exatamente o modo como é apresentado, que estabelece relações de semelhança bastante precisas com a imagem da cena e o seu sentido global.

No primeiro verso do trecho, temos a imagem de um cervo que cuidadosamente olha para o campo antes de partir a galope (*Quel cervo la vigile fronte penetra nei dintorni*). Mas note-se que o sentido de cuidado e de atenção do cervo não é expresso somente pelo significado do sintagma *vigile fronte*, mas também pela própria construção deste verso e dos seguintes, que, do ponto de vista da sintaxe, formam um período completo (*Quel cervo... s'avviò*). E aqui, como ao longo de todo o poema, a sintaxe, de caráter um tanto rebuscado devido à inversão da ordem direta, acompanha perfeitamente a seqüência de imagens e coopera na ordenação dos recortes visuais. Assim, temos: a imagem do cervo tomado como um todo (o agente da ação e o sujeito sintático: *Quel cervo*); a focalização na cabeça e no olhar atento ao entrar pelo campo (a oração intercalada: *la vigile fronte penetra nei*

⁷ Esta e todas as outras citações desse poema neste capítulo foram extraídas de: PORTA, Antonio. *Poesie: 1956-1988*. A cura di Niva Lorenzini. Milano: Mondadori, 1998, p. 12.

dintorni); novamente uma imagem panorâmica do campo e do cervo que galopa (*nel vasto prato rotondamente galoppando*); o cervo que corre e ao mesmo tempo arranca as ervas (*a volo le lunghe erbe da ogni parte afferrava*); e, por fim, a interrupção do galope e a queda (*finché l'erba cicuta lo pietrificò*).

Mas não é somente a construção sintática que colabora com os significados expressos no trecho; também os arranjos sonoros, no nível fônico, métrico e rítmico desempenham o seu papel. Alguns exemplos: o sentido de galope harmônico e ritmado do cervo, expresso pelo advérbio *rotondamente*, se manifesta também através de versos longos, de ritmo lento e compassado; a imagem das ervas longas arrancadas pelo cervo é reafirmada pelas próprias características fonéticas do sintagma *le lunghe erbe*, em que a sílaba *lun-* em que aparece a vogal *u* seguida da consoante nasal *n*, por ser tônica, já é ligeiramente mais longa e somada a isso a elisão do *-e* final de *lunghe* com o *e-* inicial de *erbe*, que também causa a sensação de alongamento; o envenenamento do cervo e a sua queda são marcados por interrupções abruptas daquele ritmo harmonioso (*finché l'erba cicuta lo pietrificò*), assinaladas pela presença das palavras oxítonas *finché* e *pietrificò*; um pouco antes, o verbo *avviò* já havia causado uma pequena parada, que coincide exatamente com a progressão temática do trecho, isto é, primeiro a focalização no agente da ação e depois na ação de arrancar as ervas.

Todos os exemplos enumerados nos dois parágrafos anteriores mostram o quanto os significados lexicais específicos e o sentido global dos versos são acompanhados de um tratamento equivalente no nível fônico e rítmico, sintático e textual. Ou seja, a forma do poema não é indiferente aos significados que veicula; pelo contrário, é parte constituidora dele, sem que se possa separar uma de outro. Normalmente, a qualidade estética de um poema pode ser atestada justamente nessa combinação única e irrepetível entre a sua matéria ou assunto e o tratamento formal que lhe é dado. É por isso que, quando se faz a paráfrase de um poema, como, por exemplo, no próprio resumo da cena narrativa do trecho apresentado mais atrás, se perde o essencial. É importante frisar, entretanto, que o essencial de que se fala não é a forma em si, nem o conteúdo desvinculado dela, mas exatamente a maneira como este se realiza naquela.

Como consequência lógica dessa constatação, isto é, da percepção de que o que é dito em poesia está tão fundamentalmente ligado com o modo como se diz, chega-se a conclusão de que não é possível isolar os significados expressos por um poema da língua que o expressa. Entende-se, então, o dilema enunciado por Schwob e o sentimento de perda implícito nas palavras de Dante. É que, na verdade, a constatação da unidade entre forma e conteúdo na poesia parece confirmar uma outra, também antiga e de alcance mais geral, repetida por alguns filósofos, poetas e lingüistas quase como um dogma, a da impossibilidade da tradução. Com base nela, a dificuldade de traduzir poesia seria

vista apenas como um caso específico e mais grave de algo que inevitavelmente acontece com qualquer tipo de tradução.

O tema da impossibilidade da tradução parte da experiência prática incontornável daquilo que foi denominado de “irracionalidade” das línguas pelo filósofo e teólogo alemão Friedrich Schleiermacher, no ensaio *Sobre os diferentes métodos de tradução* (1813), hoje um clássico neste campo de estudos.⁸ Com isso ele queria dizer que o pensamento, pelo menos nas suas expressões culturais mais elevadas, é de tal forma moldado pelo espírito da língua em que é escrito, que é impossível dissociar um do outro e que tal ligação só é possível exatamente como tal naquela língua e em mais nenhuma. Como consequência, a impressão que se tem quando se lê a tradução de uma obra da ciência, da filosofia ou da literatura necessariamente não pode ser a mesma e deve-se mesmo renunciar a toda a vivacidade e beleza do discurso na língua original.⁹

Um contemporâneo e conterrâneo de Schleiermacher, o filósofo e lingüista Wilhelm von Humboldt defendia tese semelhante e os seus estudos a respeito do assunto são os precursores do relativismo antropológico e cultural que estão na base da lingüística estrutural moderna, particularmente a norte-americana. Nas primeiras décadas do século XX, em solo norte-americano e com outras preocupações que não a da definição da nacionalidade, o antropólogo Franz Boas, e na sua esteira, o lingüista e antropólogo Edward Sapir e o seu discípulo Benjamin Lee Whorf partiram também de pressupostos parecidos. Hoje, todo esse conjunto de idéias e investigações constitui o que se chama genericamente de tese do determinismo e do relativismo lingüístico. Entre os lingüistas, para se referir à sua versão americana, é corrente a expressão ‘hipótese Sapir-Whorf’.¹⁰

A tese básica do determinismo e do relativismo lingüístico é a de que o nosso pensamento é moldado a partir de categorias que nos são dadas, em princípio, pela nossa língua materna. Tal tese não partiu de meras especulações abstratas. Ao contrário, é fruto do crescente interesse que estudiosos europeus passaram a demonstrar, a partir do século XVIII, por línguas extra-européias, dentre as quais uma das mais célebres foi o sânscrito. Sinal desse interesse é a publicação da obra *Sobre a língua e a filosofia dos hindus* (1808), que reunia uma série de preleções sobre a língua sânscrita e a cultura antiga da Índia, do erudito alemão Friedrich von Schlegel. O irmão deste, August Wilhelm, alguns anos mais tarde (1823), publicou uma tradução para o latim do clássico hindu

⁸ SCHLEIERMACHER, Friedrich. “Sobre os diferentes métodos de tradução”. Tradução de Margarete Von Mühlen Poll. In: HEIDERMAN, Werner (org.). *Clássicos da teoria da tradução*. v. 1 (alemão-português). Florianópolis: UFSC, 2004, p. 26-85. Em italiano, cf. também: “Sui diversi metodi del tradurre”. Traduzione di Giovanni Moretto. In: NERGAARD, Siri (a cura di). *La teoria della traduzione nella storia*. Milano: Bompiani, 1993, p. 144-179.

⁹ Não será tratada aqui a validade e a extensão do sentido que uma expressão como “espírito da língua” pode ter no pensamento de Schleiermacher. No ensaio citado, está presente, entre outras coisas, a clara preocupação de distinguir o que constitui propriamente o caráter nacional de cada povo, preocupação essa típica do idealismo romântico alemão.

¹⁰ MATTOSO CÂMARA JR., Joaquim. *Pequena história da lingüística*. Tradução de Maria do Amparo Barbosa de Azevedo. 4. ed. Petrópolis: Vozes, 1986, cap. V.

Bhagavadgītā, tradução essa que mereceu um longuíssimo comentário em forma de carta escrito pelo próprio Humboldt.¹¹

Do estudo e da comparação das línguas européias conhecidas e também de línguas de outros continentes e regiões, foi-se formando o campo de estudos da gramática comparativa e criou-se também a teoria das famílias lingüísticas e a hipótese do indo-europeu. Estava bem estabelecida, então, a noção da diversidade lingüística e das diferenças estruturais entre as línguas. Como conseqüência dessa noção, chegou-se à percepção da influência que cada sistema lingüístico exerce sobre os hábitos mentais e a maneira de interpretar o mundo dos falantes de uma dada comunidade lingüística.¹²

A tese do determinismo e do relativismo lingüístico conheceu várias versões, umas mais fortes, outras mais moderadas. Atualmente, uma versão forte dela, isto é, a hipótese de que o nosso modo de pensar está irrevogavelmente restrito pelas categorias lógicas e gramaticais implícitas na nossa língua materna, sem que possamos ter acesso a outros modos de interpretação e classificação do mundo, não encontra muitos defensores. Em termos mais moderados, hoje se aceita que, mesmo em casos de línguas muito diferentes entre si, o falante de uma, pode, em princípio e com algum esforço, se aproximar do modo específico e particular que o falante de outra emprega para se referir e interpretar o mundo e os seus fenômenos. Certamente, no que se refere mais especificamente à tradução, resta sempre, no final, algo de irredutível, uma série de elementos que parece não encontrar lugar no processo de passagem de uma língua para outra. Em termos gerais, a crença na impossibilidade da tradução parte justamente da constatação de que algo, muito ou pouco, dependendo do caso, é inevitavelmente perdido.¹³

Seja como for, a tradução interlingual¹⁴ é uma das atividades lingüísticas tão antigas quanto a constatação da existência de línguas diversas, e as comunidades humanas em contato nunca puderam dispensá-la. E se o resultado das traduções sempre pareceu imperfeito, isso não fez que os homens desistissem definitivamente de querer entender outras que porventura empregassem categorias culturais e lingüísticas diferentes das suas. O tradutor, então, sem que precise estar consciente disso,

¹¹ MATTOSO CÂMARA JR., *op. cit.*, cap. V. Cf. também: SCHLEGEL, August Wilhelm. "Sobre a Bhagavad-Gita". Tradução de Maria Aparecida Barbosa. In: HEIDERMANN, *op. cit.*, p. 107-113.

¹² MATTOSO CÂMARA JR., *op. cit.*, cap. VI-XV. Cf. também: ROBINS, R. H. *Pequena história da lingüística*. Tradução de Luiz Martins Monteiro de Barros. Rio de Janeiro: Ao Livro Técnico, 1938, cap. 6 e 7.

¹³ Numa obra como *After Babel*, de George Steiner, especialmente no capítulo 2 ("Language and Gnosis"), o autor faz um apanhado histórico muito erudito e comentários críticos a respeito de todas as questões que tratamos até aqui, tais como a da impossibilidade da tradução e a do relativismo lingüístico e suas implicações para a tradução. Cf.: STEINER, George. *After Babel*. 2nd. edition. Oxford: Oxford University Press, 1992, p. 51-114. Cf. também: LYONS, John. *Lingua(gem) e lingüística: uma introdução*. Tradução de Marilda Winkler Averbug e Clarisse Seckenius de Souza. Rio de Janeiro: Zahar, 1982. Cap. 10 ("Linguagem e Cultura"), p. 273-299.

¹⁴ A expressão é de Roman Jakobson: "A tradução interlingual ou *tradução propriamente dita* consiste na interpretação dos signos verbais por meio de alguma outra língua". Cf.: JAKOBSON, Roman. "Aspectos lingüísticos da tradução". In: _____. *op. cit.*, p. 65.

adota necessariamente uma posição de relativismo moderado, sem o quê a sua tarefa se tornaria mesmo impossível. Em outras palavras, o tradutor deve acreditar que seja possível, primeiro, traduzir e, segundo, traduzir com perfeição aproximada. O que pode variar de um tradutor para outro é a atitude básica que adota diante do enunciado ou texto a ser traduzido.

Sem que, na prática, se possa distinguir nitidamente em todos os casos qual é atitude básica do tradutor ao traduzir, em linha de princípio pode-se distinguir duas atitudes ou concepções principais.¹⁵ Uma atitude é aquela que advoga que a atividade da tradução deva-se constituir numa assimilação do texto original à língua e à cultura em que se insere o texto da tradução. Assim, traduzir significa trazer o texto estrangeiro, com todas as suas peculiaridades, não importa de que tipo forem, a sua singularidade e estranheza, para o interior da cultura e da língua receptoras, adaptando-o e modificando-o naquilo que for necessário. Não se coloca, então, nesta visão, o problema das diferenças lingüísticas e culturais que o original carrega consigo e o como torná-las visíveis ao leitor da tradução. Não que se ignore que tais diferenças existam, mas em nome de tornar o texto legível e compreensível para o leitor e, ao mesmo tempo, não violentar a língua nem as tradições culturais locais, pode-se eliminá-las ou atenuá-las. A vantagem de traduzir assim é que a obra traduzida tem uma aceitação imediata, já que não é um elemento de perturbação ao patrimônio lingüístico e cultural da comunidade e, desta forma, pode influenciar ativamente a sua produção cultural.

A outra atitude, exatamente oposta à precedente, é aquela que advoga que a atividade da tradução deva-se constituir num movimento de aproximação à língua e à cultura do texto original. Traduzir é, então, tomar o texto original naquilo que ele é, transpondo, da melhor forma possível, todas as suas peculiaridades (de língua, de estilo etc.) para a língua da tradução. Nesta visão, o texto original deve ser compreendido e interpretado na sua singularidade e estranheza, e no texto da tradução tais características devem reaparecer, mesmo que para isso se deva recorrer a expedientes lingüísticos incomuns ou, pelo menos, à margem do que é usualmente aceito e praticado na língua da tradução. E há muitas vantagens na adoção dessa atitude: a tradução passa a ser um modo de valorizar as diferenças lingüísticas e culturais entre povos e, no melhor dos casos, pode ocasionar uma sua aproximação efetiva; outra vantagem é a de que não só o patrimônio cultural pode ser grandemente enriquecido, simplesmente pelo fato de introduzir numa cultura uma nova obra, mas também o seu patrimônio lingüístico, com a introdução de novos modos de expressão, um novo estilo etc.

¹⁵ Na formulação das considerações deste parágrafo e do seguinte, ainda que não haja citações específicas, são levadas em conta naturalmente uma série de ensaios clássicos e modernos sobre tradução. Cf.: NERGAARD, Siri. *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; cf. também: SCHULTE, Rainer; BIGUENET, John. *Theories of Translation: An Anthology of Essays from Dryden to Derrida*. Chicago: Chicago Press, 1990.

Um exemplo histórico concreto, e que pode ser tomado como protótipo da primeira atitude, pode ser encontrado no ensaio de Cícero intitulado em latim *Libellus de optimo genere oratorum*, que parece ser o texto ocidental mais antigo de que se tem notícia a tratar do assunto da tradução e que foi escrito por volta de 46 a.C. Hoje considerado um clássico dos estudos sobre tradução, já ali está anunciada a contraposição entre o *orator*, o que opta pela assimilação, e o *interpres*, o que respeita as idiossincrasias do texto original. Não será comentado aqui o ensaio, mas a opção de Cícero é pelo *orator*, o que mostra o espírito de assimilação com que os romanos herdaram e transformaram o legado da cultura grega.¹⁶

A segunda atitude teve também defensores ilustres, dentre os quais o próprio Schleiermacher, como se pode constatar no ensaio já citado, e Humboldt, como é possível perceber a partir da leitura de um ensaio como *Introdução à tradução do Agamêmnon de Ésquilo* (1816).¹⁷ De resto, essa atitude era comum entre grande parte dos estudiosos, escritores e poetas alemães de fins do século XVIII e do século XIX, como, por exemplo, do poeta e escritor Johann Wolfgang von Goethe e do já citado August Schlegel.¹⁸

Um exemplo contemporâneo da segunda posição mencionada pode ser encontrado nos escritos de um estudioso e praticante da tradução como o norte-americano Lawrence Venuti. É evidente que Venuti não repete exatamente as formulações do século XIX, pois a sua abordagem é produto de um contexto intelectual em que se cruzam teorias filosóficas, históricas e culturais variadas e complexas (algumas das quais recebem o rótulo de ‘pós-modernas’ ou ‘pós-estruturalistas’), profundamente marcadas pelo relativismo, nesse caso não apenas lingüístico.¹⁹

De modo geral, o que marca a abordagem da tradução proposta por Lawrence Venuti é a sua forte preocupação política e faz lembrar as discussões que já se fizeram a respeito da literatura engajada dos anos cinquenta e sessenta. Para Venuti, a tradução deve ser exercida como uma ação cultural e política que se opõe à ideologia dominante e às suas práticas de escrita, à literatura como instituição conservadora, às imposições culturais e comerciais que pesam sobre atividade dos tradutores e, de modo especial, ao que ele denomina de “invisibilidade” do tradutor, entre outras coisas. Em tal abordagem, pode-se entrever uma espécie de nominalismo de combate que revela uma crença na transformação social a partir das práticas de escrita.

¹⁶ NERGAARD, *op. cit.*, p. 1-49 (introdução do organizador) e p. 51-62 (ensaio de Cícero, em italiano, “Qual è il miglior oratore”); cf. também: FRIEDRICH, Hugo. “On the Art of Translation”. In: SCHULTE; BIGUENET, *op. cit.*, p. 11-16.

¹⁷ HUMBOLDT, Wilhelm von. “Introduzione alla traduzione dell’*Agamennone* di Eschilo”. Traduzione di Gio Batta Boccioi. In: NERGAARD, *op. cit.*, p. 125-141. Em português, cf.: HUMBOLDT, Wilhelm von. “Introdução ao Agamêmnon”. Tradução de Susana Kampff Lages. In: HEIDERMAN, Werner (org.). *op. cit.*, p. 91-103.

¹⁸ GOETHE, Johann von. “Três trechos sobre tradução”. Tradução de Rosvitha Friesen Blume. In: HEIDERMAN, *op. cit.*, p. 15-23; SCHLEGEL, August Wilhelm von. “Sobre a Bhagavad-Gita”. Tradução de Maria Aparecida Barbosa. In: HEIDERMAN, *op. cit.*, p. 105-113.

¹⁹ VENUTI, Lawrence. “A invisibilidade do tradutor”. Tradução de Carolina Alfaro. In: PALAVRA 3 (1996), p. 111-134.

Para usar os termos de Lawrence Venuti, a primeira atitude referida pode ser denominada de “domesticadora” e a segunda, que ele prefere, de “estrangeirizadora”. De qualquer maneira, adote-se a primeira ou a segunda atitude, ambas partem da noção, seja ela intuitiva, empírica ou teórica, da identidade, semelhança e equivalência lingüísticas (e logicamente dos correspondentes opostos da diversidade e diferença). É preciso reconhecer de antemão, entretanto, que toda e qualquer suposição de equivalência ou diferença, seja em que nível for (lingüístico, textual, discursivo, literário, cultural), entre o texto original e o texto da tradução, é uma espécie de ficção teórica, elaborada para fins particulares que cabe compreender em cada caso e em cada contexto.

No que se refere particularmente à difundida noção de equivalência lingüística, necessária e produtiva que se a considere, é importante frisar que tal noção também não deve ser entendida em sentido absoluto, uma vez que é resultado da aplicação de categorias analíticas e descritivas que se baseiam em teorizações lingüísticas e textuais que não são unívocas nem homogêneas. Pelo contrário, qualquer aparato teórico e descritivo corresponde necessariamente à elaboração, marcada ideológica e historicamente, de um ponto de vista sobre o objeto e que, por isso mesmo, como hoje parece pacífico no campo das teorias científicas, constrói o seu objeto à sua maneira. De modo geral, algumas teorias lingüísticas se valem de conceitos erigidos a partir da pressuposição da existência de universais lingüísticos que, como as investigações relativistas já demonstraram, não precisam ser aceitos mecanicamente num contexto como o dos estudos sobre tradução.²⁰

Do ponto de vista teórico, um conceito que colhe os ensinamentos da tese do determinismo e do relativismo lingüístico na sua versão mais fraca e que pode nortear a atividade prática do tradutor é o de ‘paramorfia’. O poeta, ensaísta e tradutor brasileiro José Paulo Paes, num artigo intitulado “Sol e formol”, em que comenta uma tradução sua de um poema do poeta grego Kóstas Karyotákis, expressa o conceito da seguinte forma:

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 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

²⁰ No que se refere às abstrações científicas das quais derivam as categorias analíticas e descritivas da lingüística, cf.: BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e filosofia da linguagem*. Tradução de Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 1988, especialmente o cap. 6 (“A interação verbal”).

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 de 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.²¹

Como se vê, a citação de Paes resume bem a discussão feita até aqui e vale a pena comentá-la com mais detalhe. A vantagem de adotar um conceito teórico como o de paramorfia é que, se ele não resolve de uma vez por todas o dilema apontado no início deste capítulo entre a tradução da forma e a tradução do sentido – já que tal solução, no se refere ao aspecto prático, deve ser encontrada pelo tradutor em cada caso específico –, permite, pelo menos, abandonar de vez a ilusão de uma identidade perfeita do texto da tradução com o seu original, ou seja, a ilusão de uma isomorfia ou “perfeita simetria no espírito e na letra”, como diz Paes. Assim, como o próprio sentido etimológico do termo ‘paramorfia’ sugere (‘para-’, no sentido de ‘semelhante’ ou ‘próximo’, e ‘-morfia’, no sentido de ‘forma’), o texto da tradução pode ser considerado como um texto semelhante ou paralelo ao original, com o qual estabelece relações analógicas em vários níveis. Nos seus próprios termos, é o que já havia dito o lingüista russo Roman Jakobson, numa formulação clara e rigorosa, no seu ensaio “Aspectos lingüísticos da tradução”:

Em poesia, as equações verbais são elevadas à categoria de princípio construtivo do texto. As categorias sintáticas e morfológicas, as raízes, os afixos, os fonemas e seus componentes (traços distintivos) – em suma, todos os constituintes do código verbal – são confrontados, justapostos, colocados em relação de contigüidade de acordo com o princípio de similaridade e de contraste, e transmitem assim uma significação própria. A semelhança fonológica é sentida como um parentesco semântico. O trocadilho, ou para empregar um termo mais erudito e talvez mais preciso, a paronomásia, reina na arte poética; quer esta denominação seja absoluta ou limitada, a poesia, por definição, é intraduzível. Só é possível a transposição criativa: transposição intralingual – de uma forma poética a outra –, transposição interlingual ou, finalmente, transposição inter-semiótica – de um sistema de signos para outro, por exemplo, da arte verbal para a música, a dança, o cinema ou a pintura.²²

Como é possível inferir da citação de Paes e da de Jakobson, ‘paramorfia’ e ‘transposição criativa’ são conceitos afins, e, como ressaltou o lingüista russo, é no sentido semiótico mais amplo, e não somente num sentido lingüístico estrito, que eles podem mostrar toda a sua riqueza de possibilidades. Num ensaio mais antigo, “A linguagem comum dos lingüistas e antropólogos”, Jakobson, retomando as idéias de Peirce, explica:

Peirce dá uma definição incisiva do principal mecanismo estrutural da linguagem quando mostra que todo signo pode ser traduzido por outro signo no qual está mais completamente desenvolvido. Em lugar de um método intralingual, podemos usar um modo interlingual de interpretação [...]. O método seria inter-semiótico se recorrêssemos a um signo não-lingüístico, por exemplo a um signo pictórico.²³

²¹ PAES, José Paulo. “Sol e formol”. In: _____. *Tradução: a ponte necessária*. São Paulo, Ática, 1990, p. 69.

²² JAKOBSON, *op. cit.*, p. 72.

²³ JAKOBSON, Roman. “A linguagem comum dos lingüistas e antropólogos” (1953). _____. *op. cit.*, p. 32.

Como fica patente, o próprio ato de decodificação e compreensão no interior de uma mesma língua é já um processo de tradução, a tradução intralingual, como a chamou Jakobson. O que muda, no caso da tradução de uma língua para outra, é o código ou sistema lingüístico, mas o processo, em si mesmo, é de natureza semelhante. Tanto compreender quanto traduzir, portanto, significam produzir ou recorrer a signos que substituem outros signos. A esse respeito, é preciso lembrar também que a compreensão do signo lingüístico não é linear, num ato de fala em que se partisse de um emissor que produz um signo que refere um objeto e que chega diretamente a um receptor que o decodifica, mas é mediada pela produção de um terceiro elemento, ele também um signo ou um conjunto de signos. Segundo Jakobson:

Como dizia ele [Peirce], o signo – e em particular o signo lingüístico – para ser compreendido exige não só dois protagonistas do ato de fala, mas, além disso, de um “interpretante”. Segundo Peirce, a função desse interpretante é realizada por outro signo ou conjunto de signos, que são dados juntamente com o signo em questão ou que lhe poderiam ser substituídos.²⁴

Ou como a própria definição de signo dada por Peirce já conceituava:

Um signo, ou *representamen*, é algo que, sob certo aspecto ou de algum modo, representa alguma coisa para alguém. Dirige-se a alguém, isto é, cria na mente dessa pessoa um signo equivalente ou talvez um signo melhor desenvolvido. Ao signo, assim criado, denomino *interpretante* do primeiro signo. O signo representa alguma coisa, seu *objeto*. Coloca-se no lugar desse objeto, não sob todos os aspectos, mas com referência a um tipo de idéia que tenho, por vezes, denominado de *fundamento* do representamen.²⁵

De acordo com a semiótica, então, o interpretante não deve ser confundido com o intérprete da mensagem, ou seja, com o sujeito real ou suposto que participa do ato de fala. Na realidade, ele é o próprio conceito ou a imagem mental que se cria na mente do intérprete de modo mediato e relativo pelo objeto do signo, ou seja, como explica Peirce, “é um signo equivalente, ou talvez um signo mais desenvolvido”. Em outras palavras, a compreensão de um signo supõe a produção de outro signo, este mais outro e assim por diante, numa cadeia infinita de remissões.²⁶

A idéia do interpretante como um signo equivalente ou mais desenvolvido tem implicações profundas no que concerne à interpretação em si, e, de modo especial, à tradução. Assim, na compreensão ou tradução, os signos interpretantes produzidos na cadeia infinita de decodificação da

²⁴ JAKOBSON, *op. cit.*, p. 31.

²⁵ PEIRCE, Charles Sanders. “Classificação dos signos”. In: _____, *op. cit.*, p. 94. Texto original, em inglês, *apud* SOWA, John F. “Signs, Processes, and Language Games: Foundations for Ontology”. Disponível em: <http://www.jfsowa.com/pubs/index.htm>. Acesso em: 20 janeiro 2006: *A sign, or representamen, is something which stands to somebody for something in some respect or capacity. It addresses somebody, that is, creates in the mind of that person an equivalent sign, or perhaps a more developed sign. That sign which it creates I call the interpretant of the first sign. The sign stands for something, its object. It stands for that object, not in all respects, but in reference to a sort of idea, which I have sometimes called the ground of the representamen.* (CP 2.228)

²⁶ O conceito de ‘interpretante’ é bastante complexo e dá motivo a várias confusões. Uma explicação mais detalhada sobre ele pode ser encontrada em: COELHO NETTO, *op. cit.*, p. 70-71.

linguagem selecionam aspectos dos signos que interpretam, desenvolvendo-os de algum modo particular. O que se pode perceber, então, é que a própria definição peirceana de signo e interpretante já é uma relativização do conceito de equivalência, que nunca é total nem se constitui numa reprodução exata de outro signo ou de um conjunto deles.

Mas o que é conceituado teoricamente pela semiótica encontra a sua confirmação no uso cotidiano da língua e, com mais força e clareza ainda, na prática da tradução interlingual. Foi o que Jakobson mesmo ressaltou em outra passagem de “Aspectos lingüísticos da tradução”, quando diz que não há sinonímia completa entre os signos de uma mesma língua, nem pode haver, com mais razão, equivalência total entre os signos de uma língua e os de outra.²⁷ De fato, inúmeras vezes, na procura de uma palavra na língua para a qual estamos traduzindo, não somos capazes de encontrar um equivalente exato que recubra todos os usos reais ou supostos que uma dada palavra pode ter na língua original, ou pelo menos aqueles que são acionados num determinado contexto de uso. E isso mesmo nos casos mais pacíficos de sinonímia. Para falar em termos matemáticos, raramente ou mesmo nunca o conjunto A de usos da palavra x de uma língua recobre plenamente o conjunto B de usos do termo sinônimo y na outra língua. No máximo, o que pode haver é uma área de intersecção, seja ela grande ou pequena.

Se o raciocínio expresso acima vale para unidades lingüísticas isoladas como as palavras, valerá também, por extensão lógica, para unidades lingüísticas mais complexas, o que reforça a relativização da noção de equivalência. Conseqüentemente, qualquer gênero de tradução lida, não com a reprodução de valores absolutos, mas com um processo de produção de novos signos que toma o texto original como ponto de partida. E no que se refere especificamente à tradução poética, o que se traduz, então, não são apenas os aspectos materiais e formais do poema, a sua cadeia de significantes (que constituiria a busca de uma equivalência meramente formal), nem somente o conjunto dos significados (a busca da equivalência semântica), mas, sim, um ato de fala que produz signos como unidades multifacetadas, ato que só se completa (mas não se conclui) como tal através da mediação necessária dos signos interpretantes. Nesses termos, a tradução passa a ser considerada como signo interpretante ou conjunto de signos interpretantes do original, e como a própria natureza de qualquer signo, não se confunde com o signo ou conjunto de signos que lhe deu origem, mesmo que mantenha uma relação estreita com ele.

Como se vê, a noção de equivalência pode ser relativizada não só pelo seu caráter, digamos, metateórico, ou seja, que se refere à formação do conceito a partir de um determinado ponto de vista ou teoria, ao qual nos referimos mais atrás, mas também pelo seu caráter propriamente teórico e empírico. No que concerne propriamente à prática da tradução, particularmente à da tradução poética,

²⁷ JAKOBSON, *op. cit.*, p. 65.

a noção de equivalência relativa obriga o tradutor a se valer de um procedimento concreto fundamental, que é o da ‘compensação’. Como diz José Paulo Paes: “Compensação é a estratégia básica da tradução de poesia e está ligada de perto ao conceito de equação verbal tal como formulado por Jakobson no seu texto há pouco citado dos aspectos lingüísticos da tradução” (cf. citação na p. 56). Em termos lingüísticos estritos, o procedimento da compensação consiste em o tradutor tentar obter efeitos análogos aos presentes no texto original, análogos no sentido de que, se não podem ser exatamente iguais, são o mais semelhante possível ou pelo menos se enquadram em tipos ou categorias similares, e também, se não podem ser obtidos exatamente nos mesmos lugares ou trechos em que aparecem no original, aparecem pelo menos o mais próximo possível deles ou em posições que, de alguma maneira, criam contextos lingüísticos similares àqueles em que eles ocorrem.

A compensação não deve ser entendida, contudo, apenas no seu sentido estritamente lingüístico, como acabamos de indicar. Como Paes também sugere, se ela está diretamente implicada na noção de equação verbal como a proposta por Jakobson, esta, por sua vez, lembra também a noção de equação verbal que o filósofo austríaco Ludwig Wittgenstein estabelece entre a tradução de poesia e a solução de problemas matemáticos. Diz o filósofo:

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.²⁸

É importante notar aqui que o que Wittgenstein diz a respeito do jogo de palavras não deve ser entendido no sentido banal em que usamos essa expressão, mas no sentido que o filósofo mesmo deu à expressão ‘jogos de linguagem’ na sua abordagem sobre a questão do uso ordinário da língua natural como é apresentada no tratado *Investigações filosóficas*, que é tido pelos estudiosos como pertencente à segunda fase do seu pensamento e que assinala uma virada fundamental na sua filosofia.²⁹ Nessa obra, que se constitui num conjunto de aforismos numerados, o filósofo propõe a seguinte situação:

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 seqüência 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.³⁰

²⁸ *Apud* PAES, *op. cit.*, p. 38.

²⁹ SHAWVER, Lois. “On Wittgenstein's concept of a language game”. Disponível em: <http://www.california.com/~rathbone/word.htm>. Acesso em: 20 jan. 2006.

³⁰ WITTGENSTEIN, Ludwig. *Investigações filosóficas*. Tradução de José Carlos Bruni. São Paulo: Nova Cultural, 1991, p. 10.

Mais adiante, no aforismo de número 7, referindo-se ao de número 2 citado, ele apresenta pela primeira vez a expressão ‘jogos de linguagem’:

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. 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.³¹

Basicamente, a noção de jogo de linguagem deriva de uma visão pragmática, isto é, que concerne aos atos que os interlocutores realizam com a linguagem e dos efeitos desses mesmos atos que recaem sobre eles em situações de comunicação definidas. Conseqüentemente, o significado de uma palavra ou proposição é determinado pelo uso que os interlocutores fazem dela num contexto específico, ou, em outras palavras, de acordo com o jogo de linguagem que está em ação numa dada situação de comunicação. Como os contextos em que a linguagem pode ser usada são incontáveis, os significados das palavras ou das proposições não são fixos; ao contrário, elas têm os seus significados básicos adaptados, modificados e enriquecidos de acordo com os novos usos contextuais a que são submetidas, vale dizer, de acordo com os novos jogos de linguagem de que participam. Como diz Wittgenstein:

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.)³²

Mas a lembrança de Paes em relação a um paralelo possível entre a noção de equação verbal de Jakobson e a da tradução vista como um problema matemático de Wittgenstein não é gratuita. Na verdade, tais noções, em alguma medida, têm uma base comum. Como se sabe, Roman Jakobson foi pioneiro no esforço que realizou para trazer para o interior da lingüística os conceitos da semiótica de Peirce, renovando-a e colocando a discussão sobre a linguagem em patamares mais amplos.³³ E é justamente essa assimilação por parte de Jakobson dos conceitos semióticos que pode propiciar uma compatibilização, aparentemente inusitada, das suas idéias com as de Wittgenstein, logicamente por via indireta, mas nem por isso menos promissora. Isso porque, como o pesquisador John F. Sowa afirma, no seu artigo “Signos, processos e jogos de linguagem”: “Muitos filósofos, a começar por

³¹ WITTGENSTEIN, *op. cit.*, p. 12.

³² WITTGENSTEIN, *op. cit.*, p. 18

³³ Uma leitura completa dos ensaios reunidos na obra *Lingüística e comunicação* já citada é suficiente para dar uma idéia do valor e da extensão dessa contribuição particular por parte de Roman Jakobson.

Richard Rorty (1961), notaram similaridades entre a versão do pragmatismo de Peirce e a última filosofia de Wittgenstein”.³⁴ Assim, tanto a visão que Peirce (e Peirce *via* Jakobson) propunha a respeito do funcionamento dos signos e da linguagem, quanto o conceito de jogos de linguagem de Wittgenstein em alguma medida, podem, juntos, colaborar na compreensão do funcionamento da linguagem em geral, e, por extensão, na compreensão de uma modalidade particular do uso desta como é a tradução.

Partindo dessas idéias, então, traduzir um ato de fala implica em reconhecer qual o jogo de linguagem que está sendo proposto para cada enunciação específica, jogo esse que focaliza e direciona a interpretação dos enunciados produzidos numa dada língua, e daí propor um jogo equivalente na outra língua. Essa dimensão semiótica e pragmática (lembrar que também segundo Peirce o signo é signo *para* alguém) desloca a questão da tradução de uma preocupação exclusiva de decodificação e interpretação lingüística, que de qualquer modo sempre terá o seu lugar, e a recoloca no patamar mais amplo das relações de interação entre os interlocutores, que agem por meio da linguagem em situações de comunicação concretas no tempo e no espaço. É evidente que, na elucidação dessa dimensão fundamental da comunicação humana, outras abordagens do campo dos estudos pragmáticos, não necessariamente de caráter wittgensteiniano, podem ser chamadas a colaborar.³⁵

Como estamos tratando aqui da tradução de textos poéticos, é preciso estabelecer de que maneira a paramorfia pode ser conseguida, ou seja, em que níveis de linguagem, da língua e do texto, ela pode ser estabelecida. Primeiramente, o tradutor deve ser capaz de discernir quais são os elementos dominantes do texto e em que níveis eles ocorrem, o que significa que deve necessariamente partir de uma interpretação do texto.

Do ponto de vista lingüístico e estilístico, o texto poético pode ser analisado em vários níveis, quais sejam: 1) nível fônico (exploração das características fonéticas e fonológicas da língua, possibilidades rítmicas e métricas, esquemas rítmicos, melopéia, paronomásias, figuras de harmonia etc.); 2) nível morfológico (exploração das potencialidades de formação de palavras, tanto na sua estrutura interna quanto na utilização de afixos, etc.); 3) nível sintático (exploração das estruturas sintáticas possíveis da língua, com atenção especial para as construções parátaticas e paralelísticas etc.); 4) nível semântico, entendido aqui no sentido mais restrito da compreensão dos significados das palavras e das sentenças (polissemia, ambigüidades e vaguidades lexicais e frasais etc.); 5) nível retórico (figuras de linguagem e tropos etc.); 6) nível textual (tipos de texto, estruturação do texto em

³⁴ Apud SOWA, *op. cit.*

³⁵ Sobre as possibilidades de análise pragmática do discurso literário, cf.: MAINGUENEAU, Dominique. *Pragmática para o discurso literário*. Tradução de Marina Appenzeller. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

arranjos maiores que os das sentenças ou versos, arranjos estróficos, formas fixas, elementos coesivos, progressão temática, fenômenos anafóricos etc.); 7) nível gráfico e visual (convenções gráficas da escrita e as possibilidades de composição visual da escrita como figura ou desenho e da página como espaço etc.); 8) nível pragmático (usos da linguagem e a relação que tais usos estabelecem entre os interlocutores, emissores e receptores, estruturas dialogais, estruturas argumentativas, situação de enunciação, dêixis etc.); 9) nível estilístico (traços estilísticos de um autor ou de uma corrente literária; estilos de época; registros; desvios etc.); e, por fim, 10) nível discursivo-literário (enquadramento nos gêneros discursivos, intertextualidade, formas paródicas etc.).

A divisão em níveis apresentada acima é evidentemente artificial e é impossível na prática separá-los com precisão, já que muitos deles se superpõem ou se recobrem. É preciso ressaltar que tal divisão, se é útil no trabalho analítico, não corresponde à realidade concreta do texto poético, que é um todo uno, mesmo que diferenciado. De fato, é no nível discursivo-literário que é possível englobar todos os outros níveis e é ele que faz do texto não apenas um objeto lingüístico estruturado, mas produto de um contexto literário, cultural, social e histórico que lhe dá sentido e com o qual dialoga. Assim, o nível discursivo-literário pode ser considerado como um nível macrossemântico, em que o texto passa a ser tratado como uma unidade totalizadora relativamente autônoma que encontra o seu sentido e a sua explicação não mais em elementos, níveis ou planos isolados que a análise é capaz de explicitar, mas em função do ato discursivo singular e contextualizado que ele representa.

Não se pode esquecer que todos os níveis mencionados acima podem ser analisados não somente por meio de técnicas descritivas de tipo lingüístico ou semiológico (de extração lingüística), mas também por meio de uma análise semiótica mais ampla de tipo peirceano. Se é verdade, como foi dito no início deste capítulo, que o que caracteriza o signo poético é o fato de ele desempenhar, além da sua normal função de símbolo, também a função de ícone, esta intersecção de funções merece atenção especial. Em outras palavras, o analista e o tradutor precisam estar atentos ao fenômeno de iconização do signo poético e às configurações analógicas (icônicas, diagramáticas, figurativas, imagéticas) que se criam entre som e sentido, tanto nos níveis mais elementares (por exemplo, nas cadeias sonoras), quanto nos níveis mais complexos da estruturação lingüística e textual do poema (por exemplo, configurações sintáticas, estróficas e textuais mais amplas como diagramas ou recortes imagéticos e visuais).³⁶

Descobertos os elementos dominantes e esboçadas de maneira suficiente as características gerais e peculiares do texto a ser traduzido, seja isso feito de forma puramente intuitiva ou assistemática, seja feito de forma mais metódica, é aí então que o trabalho do tradutor em busca das paramorfias pode começar. A parti daí, do ponto de vista prático, a atividade do tradutor acaba por

³⁶ Para uma explanação teórica e exemplificação da análise semiótica do texto literário, cf.: PIGNATARI, *op. cit.*

assumir, de certo modo, um caráter experimental, tanto num sentido estritamente lingüístico quanto num sentido literário e cultural mais amplo. Em termos lingüísticos, porque é inevitável que o tradutor, com vistas à paramorfia, acrescente ou elimine, acentue ou atenuie determinados traços formais e semânticos, cometa estranhamentos ou deixe-se levar pelo que é mais comum e aceito na sua língua. No sentido amplo de experimentação literária e cultural, a tradução propicia a introdução de dados e elementos que não estão presentes na cultura que a produz, ou, se estão, não necessariamente na mesma medida ou na mesma feição. O tradutor coloca-se, então, como um intérprete das diferenças e um mediador entre dois mundos, duas culturas e duas línguas.

Como acontece de maneira inevitável, portanto, o tradutor, ora se afasta, ora se aproxima do texto original, numa medida que varia a cada escolha feita. Por isso, jamais se poderá falar de escolhas ideais, já que cada detalhe do texto, cada pormenor lingüístico, faz parte sempre de um todo maior que é o poema, e é nesse todo que ele deve fazer sentido. Talvez o mais difícil seja, justamente, obter um equilíbrio entre o pormenor e o conjunto, e, concluída a tradução, afastar de vez os vestígios da atividade analítica, que, para melhor compreender, disseca o texto e acaba por destruir aquela unidade expressiva total – fruto também de uma intuição e de um sentimento do mundo –, que o poema revela e dispõe ao leitor. Como diz Haroldo de Campos, no artigo “Da tradução como criação e como crítica”:

A tradução de poesia (ou prosa que a ela equivalha em problematicidade) é antes de tudo uma vivência interior do mundo e da técnica do traduzido. Como que se desmonta e se remonta a máquina da criação, aquela fragílima beleza aparentemente intangível que nos oferece o produto acabado numa língua estranha. É que, no entanto, se revela suscetível de uma vissecação implacável, que lhe revolve as entranhas, para trazê-la novamente à luz num corpo lingüístico diverso. Por isso mesmo a tradução é crítica.³⁷

Se a tradução é crítica, como diz Campos seguindo a lição do poeta americano Ezra Pound, ela é também, como foi acenado, interpretação. De fato, o texto original e o texto da tradução como produtos acabados podem ser tomados como dois pólos de um processo complexo, simultaneamente teórico e prático, em que o texto original, ao mesmo tempo que está na base da produção do texto da tradução, é de alguma forma produzido por ele, no sentido de que esta revela concretamente uma leitura e uma interpretação singulares, marcadas pelo contexto cultural, social e histórico de quem lê e traduz.

Uma concepção da tradução como interpretação se afasta, por definição, de uma visão que poderia ser chamada genericamente de tradicional, que tende a compreender de forma idealista o texto original e a língua em que é escrito; também se afastará de uma posição de relativismo extremo que tenda a negar a possibilidade de construir uma ponte entre o texto original e o da tradução. Numa

³⁷ CAMPOS, Haroldo. “Da tradução como criação e como crítica” (1963). In: _____. *Metalinguagem e outras metas: ensaios de teoria e crítica literária*. 4a. ed. rev. e ampl. São Paulo: Perspectiva, 1992, p. 43.

concepção desse tipo, o próprio termo ‘original’ não precisa se referir necessariamente a uma suposta visão metafísica das origens, ou a um idealismo da verdade intocável do texto e dos seus significados, mas tão-somente ao fato empírico de um texto ter sido produzido antes numa língua e depois ter sido traduzido para outra ou outras. A consequência disso é que o texto original não é tomado como valor absoluto e nem a tradução apenas como um derivado secundário seu.

Tal concepção põe em evidência também o fato de que a tradução não se constitui numa mera reescrita do texto original como se o tradutor o escrevesse pela primeira vez, como desejava, por exemplo, o personagem de Pierre Menard, retratado com ironia finíssima no conto de Jorge Luís Borges, “Pierre Menard, autor do Quixote”.³⁸ Por sua vez, o texto original, não existe como forma ideal, a-histórica e independente da mediação das leituras e interpretações – e traduções – que o atualizam e lhe garantem a sobrevivência em outros contextos lingüísticos e culturais que não o seu.

Uma concepção como a que foi delineada acima obriga a propor o texto da tradução, como ademais qualquer discurso cultural, como provisoriamente válido. Nesse sentido, a tradução – e a leitura e interpretação que acompanham e motivam o ato mesmo de traduzir – pode ser revista, aperfeiçoada, aprofundada, corrigida, até mesmo desmentida e falsificada, enfim, criticada, atos esses também relativos e interessados. É o que o conjunto de traduções de um mesmo tempo, feitas em momentos históricos diferentes, tem ajudado a perceber: cada época parece sentir a necessidade de reler e retraduzir certos textos, especialmente aqueles que são capazes ainda de conservar a sua vitalidade estética, a partir de novos conhecimentos, novos valores e novas percepções.

E se a tradução é provisória, é também parcial, pois deriva necessariamente, além de condicionantes contextuais mais amplas, de uma interpretação pessoal do texto original. Isso quer dizer que, por mais válidas que sejam a tradução e a leitura e interpretação que a motivaram, elas não conseguem dar conta, evidentemente, de todos os aspectos e elementos do texto, mas somente daqueles que, por razões menos ou mais conscientes, o tradutor, pela sua própria formação cultural, pela sua maior ou menor experiência, pelas suas limitações e características pessoais, é levado a selecionar. Seja como for, como resultado final do seu trabalho, o tradutor acaba propondo uma nova abordagem do texto original, atualizando-o para o seu tempo e contexto.

Feitas todas essas considerações teóricas a respeito da tradução em geral e da tradução de poesia, passamos ao último capítulo desta dissertação, em que, como já dissemos, serão apresentadas as análises e traduções comentadas de alguns poemas de Antonio Porta.

³⁸ BORGES, Jorge Luis. “Pierre Menard, autor del Quijote”. In: _____. *Ficciones*. Buenos Aires: Emecé, 1995, p. 47-65.

CAPÍTULO 3

ANÁLISE E TRADUÇÃO COMENTADA DE POEMAS DE ANTONIO PORTA

Este terceiro capítulo é dedicado à análise e à tradução comentada de uma parte dos poemas selecionados entre a obra de Antonio Porta a que se fez menção no Capítulo 1. Entre os trinta e três poemas que foram reproduzidos e comentados brevemente ali,¹ foram selecionados seis cuja análise e tradução comentada será desenvolvida agora no presente capítulo. Os vinte e sete poemas restantes não serão analisados ou comentados aqui, mas serão traduzidos e constarão no Anexo “Seleção de poemas de Antonio Porta (originais em italiano e traduções para o português)”, apresentado no fim desta dissertação. Dessa maneira, cremos poder propiciar a leitura de um número relativamente pequeno mas significativo de poemas do autor.

Este capítulo tem, na verdade, uma dupla finalidade. De um lado, pretende, por intermédio da análise e da tradução, aprofundar certos elementos que julgamos importantes para o conhecimento da obra poética do autor. Com isso em vista, eventualmente pode reproduzir algumas das considerações já feitas nos parágrafos que lhes correspondem no Capítulo 1, ou, no mínimo, aludem direta ou tacitamente a eles. Serve, portanto, de complemento e aprofundamento daquele primeiro, que é a referência básica e o ponto de partida para o que vai ser exposto daqui em diante. De outro lado, o capítulo pretende também, no que se refere à tradução, pôr à prova as considerações teóricas adotadas, exercitar um certo modelo de análise lingüística e estilística que se mostre adequado ao trabalho do tradutor e, por fim, produzir traduções que sejam válidas a partir das referências teóricas e da compreensão que pudemos ter da obra e da poética de Antonio Porta. Para levar a cabo a tarefa de tradução, levamos logicamente em consideração tudo o que foi exposto no Capítulo 2, isto é, tanto a discussão teórica sobre tradução em geral quanto a discussão mais específica sobre tradução de poesia.

Com o intuito de facilitar a leitura e a visualização da análise e da tradução de cada um dos poemas escolhidos, este capítulo é subdividido em seis partes relativamente autônomas.

¹ Na realidade, este número pode variar dependendo de como são contados os poemas seriados. Em alguns casos, os poemas de uma série se mostram completamente interdependentes, em outros são relativamente ou completamente autônomos. Na nossa contagem, procuramos levar isso em consideração.

I. POEMA *VEGETALI, ANIMALI* (Cap. 1, p. 16-17; Cap. 2, p. 49-50)

VEGETALI, ANIMALI

1 Quel cervo la vigile fronte penetrata nei dintorni
 2 nel vasto prato rotondamente galoppando
 3 s'avviò; a volo le lunghe erbe
 4 da ogni parte afferrava finché l'erba
 5 cicuta lo pietrificò. L'albero l'ossatura allargava
 6 cercando spazio tra gli alberi; con il ciuffo in breve
 7 di un palmo l'altezza superò della foresta:
 8 due guardie forestali quello segnarono col marchio.
 9 Che alla scure segnala il punto dell'attacco.
 10 L'insetto giallo sull'albero strisciava
 11 ad alte foglie ampie come laghi:
 12 a ciondolare. Intervenne a schizzargli la schiena
 13 il becco del Bucorvo rosso e curvo, un ponte
 14 d'avorio. Quel fiore foglie e petali distese
 15 fino a inverosimili ampiezze: sostare vi potevano
 16 colibrì e lo spesso gregge degli insetti.
 17 Sciocco ed arruffone, recidendolo, l'esploratore
 18 ne, con violente ditate, fece scempio.
 19 Quel topo gli occhi aghiformi affilò
 20 una veloce nuvola fissando che gonfiava salendo,
 21 esplodeva sibilando nell'aria violenti pennacchi:
 22 allo scoperto rimasto, topo del deserto, dall'attento
 23 falco fu squarciato. L'uccello il folto
 24 dei cespugli obliò, un lunghissimo verme
 25 succhiò dalle zolle: due amici monelli
 26 appostati gli occhi riuscirono a forargli
 27 sulla gola inchiodandogli la preda dal becco
 28 metà dentro e metà fuori.

O poema *Vegetali, animali* foi escrito em 1958, mas só vai reaparecer mais tarde no livro *I rapporti*, publicado em 1966. No entanto, ocupa ali um lugar singular. Dentre todos os poemas do livro, é o único que, de forma manifesta, está ligado a um modo tradicional de fazer poesia, num sentido peculiar que vamos esclarecer mais adiante. De fato, esse poema destoa dos outros, que tomados em conjunto pouco se assemelham aos modos do fazer poético da tradição literária italiana do passado, mesmo a do passado mais recente à época. Na verdade, *Vegetali, animali* pode ser considerado um poema de transição que marca aquela ruptura entre a poesia do jovem Leo Paolazzi e a de Antonio Porta poeta da neovanguarda, como assinalamos no início do Capítulo 1. É como se o poeta estivesse ainda afindo os seus novos instrumentos. Mas, paradoxalmente, é esse modo peculiar de retomar uma forma tradicional de fazer poesia, que vai permitir que o poema se enquadre tão perfeitamente no que o livro tem de renovador como um todo: que é, entre outras coisas, por meio da ruptura e da negação, o propósito de reformular uma tradição.

O poema se divide em seis partes que seguem com precisão a estruturação sintática dos períodos (atente-se: não dos versos). Temos, assim, a primeira parte (versos 1 a 5), que inicia com *Quel cervo* e termina com *pietrificò*; a segunda parte (versos 5 a 9), que inicia com *L'albero* e termina com *il punto dell'attacco*; a terceira parte (versos 10 a 14), que inicia com *L'insetto* e termina com *un ponte d'avorio*; a quarta parte (versos 14 a 18), que inicia com *Quel fiore* e termina com *fece scempio*; a quinta parte (versos 18 a 23), que inicia com *Quel topo* e acaba com *fu squarciato*; e a sexta e última parte (versos 23 a 28), que começa com *L'uccello* e acaba com o *metà dentro e metà fuori* do verso final. Repare-se que a primeira (obviamente), a terceira e a quinta partes têm começo marcado pelo início de verso e de período (respectivamente, os versos 1, 10 e 19); ao passo que a segunda, a quarta e a sexta partes iniciam todas num verso que também conclui a parte imediatamente anterior (respectivamente, os versos 5, 14 e 23).

Esse arranjo alternado e simétrico das partes não é indiferente aos outros níveis estruturais, desde os puramente sonoros e métricos aos discursivos e semânticos mais amplos do poema. Pelo contrário, é uma das realizações concretas do procedimento formal que organiza o poema como um todo, que é o da simetria. É o que vemos também no que se refere à temática geral do poema, que trata, *grosso modo*, do ciclo natural de vida e morte, e da suposta ferocidade ou crueldade na relação entre os seres vivos, incluindo-se aí o homem. Assim, em conformidade total com a divisão em partes, temos também seis segmentos semânticos e narrativos, que configuram seis momentos temporais e seis espaços relativamente autônomos. Como resultado dessa configuração, não temos o relato de uma única história, mas a apresentação sucessiva de uma cadeia de eventos singulares, simultâneos ou não. É como se o poeta quisesse reunir breves cenas, registradas pela observação, para formar um quadro, não necessariamente completo do mundo representado, mas que captasse ou privilegiasse ao menos algum aspecto essencial e organicamente estruturador dele.

Como já ressaltamos no Capítulo 1, o recurso à fragmentação discursiva e narrativa – em que o poema, ao invés de constituir uma unidade expressiva que se manifestaria através da presença de um 'eu poético' em primeira pessoa, se configura mais como uma seqüência de fragmentos em que aparecem um ou mais personagens – é um procedimento fundamental no artesanato poético de Antonio Porta. No caso do poema *Vegetali, animali*, como vemos, esse recurso está presente também, ainda que de forma bem menos extremada, se o comparamos à maioria dos poemas de *I rapporti* e de outros futuros. Advém daí, inclusive, a sua maior facilidade de leitura, ajudada também pelo fato de que há um eixo semântico fundamental que unifica a seqüência das seis cenas. Esse eixo é a relação *presa – predador*, em que o primeiro elemento é a vítima passiva da ação violenta e cruel do segundo: na primeira parte, o cervo e a cicuta; na segunda parte, a árvore e os guardas florestais; na terceira

parte, o inseto e o calau (*Bucorvo*); na quarta parte, a flor e o explorador; na quinta, o rato e o falcão; e na última, por fim, o pássaro e os dois garotos.

Dissemos também no Capítulo 1 que um outro elemento constante que caracteriza a experimentação poética de Porta é um trabalho, ora sutil, ora ostensivo, com a sintaxe e a semântica da língua, entendidas aqui no seu sentido técnico preciso. Nesse aspecto também o poema *Vegetali, animali*, sempre em comparação com outros do mesmo livro, é de mais fácil compreensão e é um dos elementos que lhe confere aquela feição mais tradicional. Seja como for, também nele a sintaxe desempenha um papel fundamental, melhor dizendo, é a sua marca mais evidente. Como a simetria é o elemento deliberadamente estruturador de todo o texto, já o constatamos no nível temático e textual mais amplos, ela vai estar presente também no nível sintático.

Do ponto de vista sintático, as sentenças apresentam uma concatenação cerrada e um encadeamento lógico rigoroso, e a maioria delas apresentam inversão em relação à ordem canônica do italiano, com alta ocorrência da estrutura SOV² e de sentenças subordinadas encaixadas. Assim, para usar um termo tradicional da retórica, o poema é basicamente dominado pelo ‘hipérbato’.³ Tal configuração das sentenças (em que os sujeitos e os objetos gramaticais estão colocados lado a lado) espelha e enfatiza, no nível mais restrito da sintaxe, aquela relação fundamental que o encadeamento temático, a divisão das partes e a concatenação dos períodos já havia revelado, isto é, a relação entre o predador e a sua presa. A preferência pelo hipérbato, além do aspecto semântico, contribui também para a constituição da visualidade e da espacialidade do poema, ou seja, coopera na elaboração e na ordenação do que mais acima chamamos de cenas, ou seja, das imagens concretas dos seres que participam dos fragmentos narrativos e dos espaços em que agem e sofrem.

Por fim, tanto a estrutura sintática das sentenças, quanto a presença de períodos complexos, com um grande número de orações intercaladas e de orações subordinadas (especialmente de reduzidas de gerúndio), avizinham o texto do poema à prosa e à tradição lingüística latinizante. Tal tradição, que basicamente consistia na imitação artificiosa da sintaxe latina, vigorou em certos momentos da poesia européia e, no caso italiano, pode ser detectada já a partir da poesia de Petrarca e mais tarde, no Renascimento, na poesia que se inspirava ou imitava a poesia clássica latina. A nosso ver, tal tipo de construção complexa e rebuscada tem um valor importante: além da função construtiva que desempenha de maneira eficaz no texto do próprio poema, remete o leitor ao repertório da poesia

² Sabe-se que, de modo geral, a ordem sintática canônica do italiano é *sujeito – verbo – objeto* (SVO), assim como a do português, do espanhol e do francês. Cf.: RENZI, Lorenzo. *Nuova introduzione alla filologia romanza*. Bologna: Mulino, 1985, cap. 12 e 14.

³ Cf. verbete: “Hipérbato”. In: MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. 12. ed. rev. e ampl. São Paulo: Cultrix, 2004, p. 222-223.

européia do passado e a modos mais antigos de conceber e fazer poesia, quase como uma citação, não de ordem estritamente textual, mas retórico, hoje diríamos discursivo.

Um outro procedimento lingüístico que colabora para que o poema *Vegetali, animali* funcione também como uma forma de citação de modos retóricos da poesia do passado é o uso de um vocabulário erudito, preciosista e ligeiramente arcaizante. Enumeramos abaixo alguns exemplos:

i) Uso de sintagmas em que um adjetivo culto se antecipa a um substantivo também culto, ou no mínimo pouco usual – *vigile fronte* (verso 1), *vasto prato* (v. 2), *inverosimili ampiezze* (v. 15), *spesso gregge* (v. 16). Temos também, no verso 19, *occhi aghiformi*, em que não há a posposição do adjetivo, claramente por uma motivação fonética, pois o adjetivo é muito longo. ii) Uso de palavras, além de pouco freqüentes, de valor metafórico e de forte carga imagética, como *ossatura* (v. 5), *schizzargli* (v. 12), como também do símile *alte foglie ampie come laghi* (v. 11). iii) Uso de palavras e expressões cultas de forte carga dramática, como *recidendolo* (v. 17), *fece scempio* (v. 18). iv) E, por fim, uso da partícula *vi* (v. 15), típica do registro formal, ao invés da mais comum *ci*.

Todas essas escolhas são totalmente adequadas à constituição do que na retórica antiga se chamaria de ‘estilo elevado’, e que, em termos mais atuais, poderíamos classificar de uma modalidade discursiva marcada por um registro altamente formal e, no caso em questão, naturalmente, literário e poético.

Ainda no que concerne ao léxico do poema, chama a atenção também o emprego do demonstrativo *quello*, com clara função dêitica, que se alterna de modo mais ou menos sistemático com o uso artigo definido: *Quel cervo* (v. 1), *L'albero* (v. 5), *L'insetto* (v. 10), *il becco del Bucorvo* (v. 13), *Quel fiore*, (v. 14), *Quel fiore* (v. 14), *l'esploratore* (v. 17), *Quel topo* (v. 19), *L'uccello* (v. 23). Em apenas dois casos, ao invés do uso do artigo definido, aparecem sintagmas nominais no plural, marcados pela presença do numeral *due*, que faz justamente a vez de determinante: *due guardie forestali* (v. 8), *due amici monelli* (v. 25).

Sabe-se que os dêiticos, ao mesmo tempo que definem a dimensão espacial e temporal do enunciado, estabelecem a posição dos protagonistas da situação comunicativa.⁴ Como conseqüência, do ponto de vista discursivo, a utilização, no poema, do dêitico *quello*, reforçado, como vimos, na contraposição com o artigo, acentua a distância do enunciador em relação ao que ele está descrevendo e relatando. O enunciador do discurso, o poeta, instaura, portanto, uma relação de observação da realidade representada, e o leitor, como destinatário do discurso, é convidado também a assumir a mesma posição.

Todos os aspectos apontados até aqui se referem a características discursivas, textuais e

⁴ Cf. os verbetes: “Dêixis” e “Demonstrativo”. In: DUBOIS, Jean et al. *Dicionário de lingüística*. Vários tradutores. São Paulo: Cultrix, 1986.

lingüísticas que comumente podem ser encontradas em outros tipos de textos, não necessariamente poéticos. De modo geral, além do sentido global, das significações e das imagens presentes no texto poético, o que lhe caracteriza essencialmente é a exploração da sonoridade e do ritmo da língua, em configurações métricas (andamento rítmico e fônico dos versos, tipo e cadência das estrofes etc.) que tendem à simetria e à repetição. Se deixamos tais aspectos por último na análise que estamos apresentando, é justamente porque, no poema *Vegetali, animali*, eles funcionam como o elemento unificador fundamental de todos os outros níveis mencionados antes. Mas não só aqui. Também em outros poemas de *I rapporti* em que o recurso à fragmentação é mais extremado, são justamente eles – e, muitas vezes, quase somente eles – que permitem ao leitor dar unidade ao conjunto de fragmentos semânticos, narrativos e imagéticos que não formam um todo coeso.

De fato, os vinte e oito versos do poema apresentam um andamento rítmico marcado, mais ou menos uniforme, adágio e reflexivo. Tal uniformidade, porém, não deve ser procurada numa contagem exata e igual do número de sílabas para cada verso, que na verdade variam de oito a dezenove sílabas, muito menos na presença de rimas, que não há. A simetria se constitui muito mais na exploração ideal da duração silábica, ao modo da poesia clássica, combinada habilmente com os acentos silábicos das palavras, num número que varia de quatro a seis para cada verso. Essa relativa uniformidade acentual e silábica de fundo contrabalança a variedade métrica dos versos e, ao mesmo tempo, serve de contraponto ao rigor sintático das frases e, enfim, confere ao conjunto do poema um leve toque de égloga latina.

Creemos que todas as características indicadas acima, isto é, as que conformam o aspecto rítmico e métrico do poema, também corroboram a idéia de que *Vegetali, animali* é ainda um texto de transição: em outros poemas do mesmo livro, a opção pela métrica tônico-silábica é mais decidida e facilmente perceptível, de tal modo que é justamente ela que lhes confere a sua sonoridade e cadência dura e entrecortada, tão típicas e bem distantes da sinuosidade rítmica e vocálica desse poema. Acreditamos que as próximas análises dos poemas expostas neste capítulo vão deixar mais clara a diferença.

Apresentadas as principais características formais do poema *Vegetali, animali*, é preciso delinear-lhe um sentido mais amplo. Creemos que uma das grandes qualidades do poema é a sua extrema coerência formal e semântica, numa adequação perfeita entre o tema e o tratamento que lhe é dado. À primeira vista, o poema parece tratar do velho lugar-comum da harmonia natural e da luta pela sobrevivência entre os seres vivos como necessárias para a manutenção do ciclo de vida e morte. Só que, o que é um *topos* literário e que constitui um certo discurso sobre a natureza, vai adquirir, aqui, um sentido trágico e uma feição angustiada e perplexa.

Claro, mesmo nas representações literárias da poesia bucólica grega e latina, e da poesia

européia que mais tarde a tomava como modelo, a poesia árcade, por exemplo, o mundo natural podia ser representado não somente no seu aspecto benéfico, mas também, eventualmente, como um mundo selvagem. Mas a face terrível e destruidora da natureza só faria sentir toda a sua força no caso de uma desobediência às suas leis e aos seus ciclos. Sábio seria, então, na contemplação daquelas leis, aprender a respeitá-las e esperar resignadamente que o equilíbrio perdido fosse recuperado. Em tal concepção, portanto, é a noção de equilíbrio que deve reger a vida dos seres naturais entre si e do homem com a natureza. Mais tarde, no Romantismo, com a sua afeição pela natureza e desprezo pela artificialidade da civilização, o homem sábio também será o homem natural, agora *bon sauvage*, que age e sente em conformidade com as leis da natureza.⁵

Do ponto de vista temático, portanto, não seria de estranhar que, em *Vegetali, animali*, todos os entes naturais, as plantas, os insetos e os animais, se relacionassem, como dissemos, ora como presa, ora como predador. Isso porque a suposta ferocidade ou crueldade dos animais, ainda que possa chocar a sensibilidade humana, é compreendida como não intencional e necessária à sobrevivência. Tudo isso seria verdade não fosse a própria presença do homem a causa do desequilíbrio e da distorção daquela relação de forças e, como conseqüência, do próprio ciclo natural de vida e morte. É o que se pode ver, na descrição das ações, na segunda parte do poema, dos dois guardas florestais, na quarta parte, do explorador e, na sexta parte, dos dois meninos, cada um a seu modo e movidos por impulsos desconhecidos.

É interessante observar que já no próprio título do poema esse sentido de desequilíbrio já está sutilmente presente, pois não existe referência explícita ao seres humanos (não temos um *Vegetais, animais, humanos*). Visto de outra forma: é como se o poeta, ou se referisse ao homem também como animal, colocando-o no mesmo plano deste, ou, na falta de nomeação direta, apontasse para a perda do sentido de humanidade que idealmente o diferenciaria das outras espécies e o colocaria numa posição de superioridade.

Por tudo isso que vimos, arriscamos dizer que o poema *Vegetali, animali* pode ser lido quase como uma paródia, não só do *topos* da harmonia natural, como também das formas literárias que o veiculavam. Se a cadência lenta dos versos e a sintaxe rebuscada dos períodos fazem lembrar, em alguma medida, formas antigas de poesia, no poema, ela é retomada em chave irônica, adquirindo uma feição mais torturada, com *enjambements* sintaticamente complexos; e as inversões da ordem sintática comum funcionam, num nível lingüístico mais estrito, como um registro da violência e da crueldade tematizadas pelo poema. Todos esses elementos, enfim, convergem para a descrição do fenômeno da morte não mais como fato natural, mas como distorção da imaginada ou desejada ordem natural e da harmonia do homem com a natureza.

⁵ Cf. verbetes: "Arcadismo" (p. 35-38) e "Romantismo" (p. 407-410). In: MOISÉS, *op.cit.*

Para finalizar, diríamos que, do ponto de vista enunciativo, não há uma adesão automática, por parte do poeta, ao mundo que retrata ou constrói. Ao contrário, é como se quisesse tomar distância dele para melhor compreendê-lo. Esse distanciamento revela uma tensão cognitiva de fundo, uma atitude de indagação, de investigação, logo, de dúvida e angústia. Dito em uma palavra, o poema, tomado no seu sentido mais amplo, propõe, a nosso ver, um questionamento *ético*: por que, em contraposição à ausência de intencionalidade e de crueldade deliberada nos seres vivos, os seres humanos exercem a sua crueldade sem serem movidos necessariamente pelo imperativo da sobrevivência? A pergunta se coloca como um enigma para o qual o poeta não oferece respostas e aponta para a questão da menor ou maior consciência que cada indivíduo tem dos atos que realiza. E realmente, em nenhum momento, o poeta emite juízos explícitos, mas é a própria organização retórica do poema, como tentamos descrever, que pode conduzir o leitor a uma avaliação do que lhe é descrito e narrado, e à formulação de um juízo, do *seu* juízo.

Apresentada a análise, passamos agora à tradução propriamente dita. Para uma melhor visualização dos resultados, colocamos abaixo o texto traduzido ao lado do texto original; em seguida, enumeramos, de acordo com o número de linha dos versos, as dificuldades mais significativas e as soluções propostas para elas:

VEGETALI, ANIMALI	VEGETAIS, ANIMAIS
1 Quel cervo la vigile fronte penetrata nei dintorni	1 Esse cervo a vîgil testa penetrando nos arredores
2 nel vasto prato rotondamente galoppando	2 no vasto campo suavemente galopando
3 s'avviò; a volo le lunghe erbe	3 partiu; no vôo a longa relva
4 da ogni parte afferrava finché l'erba	4 de todo lado arrancava até que a erva
5 cicuta lo pietrificò. L'albero l'ossatura allargava	5 cicuta o petrificou. A árvore a ossatura alargava
6 cercando spazio tra gli alberi; con il ciuffo in breve	6 procurando espaço entre as árvores; com o cume em breve
7 di un palmo l'altezza superò della foresta:	7 de um palmo a altura ultrapassou da floresta:
8 due guardie forestali quello segnarono col marchio.	8 dois guardas florestais essa assinalaram com a marca.
9 Che alla scure segnala il punto dell'attacco.	9 Que ao machado assinala o ponto de ataque.
10 L'insetto giallo sull'albero strisciava	10 O inseto amarelo sobre a árvore rastejava
11 ad alte foglie ampie come laghi:	11 em altas folhas amplas como lagos:
12 a ciondolare. Intervenne a schizzargli la schiena	12 a oscilar. Irrompeu a riscar-lhe as costas
13 il becco del Bucorvo rosso e curvo, un ponte	13 o bico do Bucorvo, vermelho e curvo, uma ponte
14 d'avorio. Quel fiore foglie e petali distese	14 de marfim. Essa flor folhas e pétalas distendeu
15 fino a inverosimili ampiezze: sostare vi potevano	15 até inverossímeis amplitudes: pousar ali podiam
16 colibrì e lo spesso gregge degli insetti.	16 colibris e a espessa grei dos insetos.
17 Sciocco ed arruffone, recidendolo, l'esploratore	17 Tolo e estovado, talhando-a, o explorador
18 ne, con violente ditate, fece scempio.	18 dela, com violentas dedadas, fez estrago.
19 Quel topo gli occhi aghiformi affilò	19 Esse rato os olhos agulheados aguçou,
20 una veloce nuvola fissando che gonfiava salendo,	20 uma veloz nuvem fixando que inchava subindo
21 esplodeva sibilando nell'aria violenti pennacchi:	21 explodia sibilando no ar violentos penachos:
22 allo scoperto rimasto, topo del deserto, dall'attento	22 ficando descoberto, rato do deserto, pelo atento

23 falco fu squarciato. L'uccello il folto
 24 dei cespugli obliò, un lunghissimo verme
 25 succhiò dalle zolle: due amici monelli
 26 appostati gli occhi riuscirono a forargli
 27 sulla gola inchiodandogli la preda dal becco
 28 metà dentro e metà fuori.

23 falcão foi esquartejado. O pássaro o basto
 24 arbusto olvidou, um longuíssimo verme
 25 sugou lá das pedras: dois meninos ladinos,
 26 à espreita, os olhos conseguiram furar-lhe
 27 pregando-lhe na garganta a presa do bico
 28 meio dentro e meio fora.

Como se pode observar, na tradução, mantivemos a mesma divisão em partes e a correspondente estruturação sintática dos períodos, como foi descrito. Dessa forma, procuramos reproduzir em português as mesmas cenas do original e o mesmo encadeamento temático e imagético. Como dissemos, a sintaxe dos períodos é elemento fundamental e dominante do poema, e ela, recortada como é pela estrutura métrica dos versos, impõe algumas dificuldades à tradução. Procuramos, sempre que possível, manter as inversões sintáticas apontadas e as intercalações das sentenças e das subordinadas, tentando obter aquela impressão global de texto culto e rebuscado, bastante próximo da prosa. Evidentemente, em poucas passagens, as soluções não são rigidamente iguais, para não artificializar em excesso a sintaxe do português. No que se refere ao uso de pontuação, o poema original é muito parcimonioso. De modo geral, essa característica já está presente na norma escrita do italiano, ao contrário do que acontece com o português, que tende a pontuar mais. Na tradução, tentamos seguir o mais possível o texto original, a fim de não acentuar demais as pausas sonoras na escansão natural dos versos, nem criar um número excessivo de pausas gráficas.

Verso 1:

Um elemento lingüístico que aparece já no primeiro verso e suscita problemas na tradução é o uso do demonstrativo *quello*, como foi assinalado. Como, no poema, o demonstrativo desempenha a função dêitica e ocasiona aquele efeito de estranhamento e distanciamento a que nos referimos, tentamos também em português obter efeito semelhante. Visto que em italiano o termo *quello* equivale, dependendo da situação de enunciação, tanto a 'este' quanto a 'esse', optamos pelo segundo (cf. versos 1, 14 e 19).⁶ Como resultado, 'esse' acentua o estranhamento enunciativo presente no poema italiano e propicia uma proximidade maior entre o poeta e o leitor como o seu interlocutor ideal, como

⁶ Em termos gramaticais, na norma padrão do italiano contemporâneo, temos o sistema bipartite *questo – quello* (com as possíveis flexões de número e gênero, e as suas variantes fonéticas do tipo *quest', quel e quell'*), em que o primeiro seria demonstrativo de primeira pessoa e o segundo, indiferentemente de segunda e terceira. Numa fase histórica anterior, o sistema era tripartite (*questo – codesto – quello*), em que *codesto* era de segunda pessoa e *quello* de terceira. Hoje, *codesto* só existe na norma toscana ou no registro literário e burocrático. Cf. DARDANO, M.; TRIFONE, Pietro. *Grammatica italiana: con nozioni di linguistica*. 2a. ed. Firenze: Zanichelli, 1989, p. 227-228. Em português, os demonstrativos em princípio constituem um sistema tripartite, com 'este' – 'esse' – 'aquele', como demonstrativo de primeira, segunda e terceira pessoa, respectivamente. Mas, como aconteceu em italiano, o português brasileiro, especialmente o falado, já há bastante tempo, está tendendo, pelo menos no que concerne à função dêitica, a um sistema bipartite, em que há assimilação entre 'este' e 'esse' em contraposição a 'aquele'. Cf. MATTOSO CÂMARA Jr., Joaquim. 4a. ed. *História e estrutura da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Padrão, 1985, p. 101-104.

se lhe falasse diretamente, e entre ambos e o próprio assunto do poema. A escolha do ‘esse’ também foi motivada por questões fônicas e métricas. No caso do verso 1, ocasiona em português uma aliteração com ‘cervo’, e que vai ecoar mais adiante em ‘testa’ e ‘arredores’, que, se não existe no verso italiano, coloca-se no lugar das aliterações do som *l*, *t* e do grupo consonantal *tr* que ocorrem ali. Além disso, ‘aquele’ é palavra de três sílabas, ao passo que ‘esse’, de duas, está mais próxima do *quel* monossilábico do italiano, o que facilita a economia métrica dos versos em que aparece.

Ocorre também no verso 1 a oração subordinada reduzida de particípio *la vigile testa penetrata nei dinorni*, que se intercala a *Quel cervo... s'avviò*. Tal tipo de construção não tem um equivalente exato em português, mas pode ser substituída por construções perifrásticas funcionalmente equivalentes ou por orações subordinadas de gerúndio. Assim, propusemos a tradução ‘a vÍgil testa penetrando ao redor’, com o adjetivo culto e raro ‘vÍgil’ (‘vigilante’), para marcar o estilo elevado do texto a que nos referimos na análise.

Verso 2:

No verso 2, aparece o advérbio italiano *rotondamente*, de uso muito raro, que significa, a rigor, ‘harmonicamente’, ‘regularmente’. Em termos fônicos, como nenhuma das duas traduções nos pareceu interessante, substituímos por ‘suavemente’, que, se muda o sentido, cria aliterações do *s* e do *v*, e reitera os sons e grupos nasais *n*, *m*, *am*, *an* e *en*. De qualquer maneira, a mudança de sentido não é grave, pois enfatiza o contraste entre a cena harmoniosa e delicada do cervo que come a relva e a sua morte súbita.

Verso 3:

No verso 3, procuramos compensar a perda da aliteração do som *v*, na tradução de *s'avviò* por ‘partiu’, reforçando-a e criando-a em outros lugares. Assim, temos a série, que sugere um ruído entrecortado mas persistente (do cervo galopando pela relva?): ‘cervvo’ e ‘vvÍgil’ (v. 1); ‘vvasto’ e ‘suavvemente’ (v. 2); ‘vvôo’ e ‘relva’ (v. 3); ‘arrancavva’ e ‘erva’ (v. 4); ‘árvore’, e ‘alargavva’ (v. 5).

Verso 12:

Por razões fônicas também, substituímos a expressão *intervenne a schizzargli la schiena* do verso 12 por ‘irrompeu a riscar-lhe as costas’, que mantém a aliteração do som *s* e do *ch* (com valor [k]), e ainda cria a do *r*, que combina bem com o significado da expressão, que é do ferimento produzido pelo bico do pássaro sobre as costas do inseto.

Verso 13:

Neste verso, aparece a palavra *bucorvo* do italiano, que tem como tradução o termo ‘calau’, usado para designar uma espécie de ave que vive nas florestas da Ásia e África, e que se caracteriza pelo porte de médio a grande, plumagem preta e branca, e bico grande e curvo, geralmente com uma protuberância de cor viva (nome científico latino *bucorvus abyssinicus*). Ao invés de traduzir o termo (‘calau’ é pouco comum em português), preferimos emprestá-lo tal como é em italiano, por várias razões: pelo estranhamento que pode causar na leitura, já que é palavra inexistente no português; pela sua semelhança com ‘corvo’; pelas aliterações do *b*, do *c* (com valor [k]) e do *r*, e as reiterações fônicas do *u* e do *o*.

Verso 16:

Neste verso, traduzimos *gregge* pela palavra culta e antiga ‘grei’, com o resultado também de repetir o som *i* presente em ‘colibris’ e ‘insetos’.

Verso 17:

Uma tradução possível para *arruffone* do verso 17 é ‘trapalhão’, ‘desastrado’, ‘estabanado’. Propusemos ‘estouvado’, palavra hoje em desuso no português brasileiro falado mas que se enquadra bem nas aliterações e repetições fônicas criadas, inexistentes no original: do *t*; do grupo *to* e *do*; do grupo *es* (*ex*); e da vogal *o*. Pelas mesmas razões, traduzimos *recidendo-lo* (gerúndio do verbo *recidere*, de registro culto, acompanhado do pronome de objeto direto *lo*, que se refere a *il fiore* do verso 9) por ‘talhando-a’, ao invés da opção mais comum ‘cortando-a’.

Verso 18:

O verso 18 (*ne, con violente ditate, fece scempio*) apresenta uma característica sintática bastante interessante. Via de regra, a partícula partitiva *ne*, que aparece ali, se comporta como os demais pronomes oblíquos do italiano, inclusive como elemento tipicamente anafórico. Logo, deve sempre vir imediatamente antes (no caso das formas finitas) ou depois (no caso das formas nominais) do verbo. No verso em questão, há a intercalação de uma expressão adverbial (*con violente ditate*) entre a partícula e o verbo *fece*, o que foge à regra geral de posicionamento e produz um estranhamento gramatical. Esse artifício, em nível gramatical estrito, reforça o sentido global do verso e do verbo *recidere* do verso anterior, isto é, o corte da flor cometido pelo explorador, seguido da sua destruição violenta, é enfatizado também pela ruptura da ordem sintática natural. É de notar também que o andamento fônico e acentual do verso 17 e 18, como de resto do poema como um todo, é todo entrecortado pelas pausas e pela reiteração das consoantes oclusivas, o que acentua ainda mais essa

impressão geral.

Em português, devido à inexistência de um equivalente exato da partícula *ne*, é preciso recorrer a um equivalente gramatical do tipo *dela* que não tem a mesma força sintética do original e não causa a mesma impressão intensa de ruptura sintática. Por uma questão métrica, substituímos *fece scempio* por ‘fez estrago’, ao invés de empregar a expressão mais usual ‘fez *um* estrago’.

Verso 19:

Neste verso, aparece a expressão, evidentemente culta, *occhi aghiformi*. *Aghiformi* pode ser traduzido por ‘aciculares’, ‘aciculados’, ‘acerosos’. Propusemos a forma ‘olhos agulheados’, que, se não reproduz exatamente o mesmo jogo fonético entre as consoantes guturais *ch – gh* do italiano, recupera o sentido da expressão e ainda cria a aliteração do *lh* e do *s*, e mais adiante do *g* com ‘aguçou’.

Verso 22:

No verso 22, como já havia aparecido no verso 1, há a presença de oração subordinada reduzida de particípio (*allo scoperto rimasto*). A inversão ‘descoberto ficando’ nos pareceu forçada, e por isso optamos pela ordem mais usual. Tal posição acentua também o eco que se cria entre ‘descoberto’ e ‘deserto’, além de reproduzir as aliterações do *d* e do *t*, do *r* e do *s* ([s] ou [z]), do verso italiano (*allo scoperto rimasto, topo del deserto dall'attento*): ‘ficando descoberto, rato do deserto, pelo atento’. A expressão *allo scoperto*, que significa ‘sem proteção’, tem o equivalente em português ‘a descoberto’. Na tradução, eliminamos a preposição, sem prejuízo do sentido, para tornar o verso um pouco mais sintético.

Versos 23 e 24:

Substituímos o sintagma *il folto / dei cespugli*, que ocorre no verso 23 e 24, por ‘o basto / arbusto’, por duas razões, uma gramatical, outra fônica. *Folto* foi usado ali como substantivo e a expressão poderia ser traduzida como ‘a parte densa dos arbustos’ ou ‘a parte espessa dos arbustos’, o que não nos pareceu uma expressão muito sintética. Como o termo, sem a presença de artigo, também tem valor de adjetivo, preferimos substituí-lo por um adjetivo pouco freqüente no português brasileiro e que dá um tom mais culto à expressão. Com a tradução proposta, os dois versos ganham a aliteração do *b*, a reiteração de oclusiva bilabial (*p – b*) e ainda a repetição contínua das vogais *o* e *u*: ‘o falcão foi esquartejado. O pássaro o basto / arbusto olvidou, um longuíssimo verme’.

No caso da palavra *cespugli* (sing. *cespuglio*), há outras traduções possíveis, mas preferimos ‘arbusto’ também por ecoar o grupo *ar* de ‘esquartejado’, além da vogal final como já indicamos. Escolhemos ‘olvidou’ como equivalente de *obliò*, no lugar do mais comum ‘esqueceu’, sempre na

intenção de manter o registro culto e o tom arcaizante.

Verso 25:

No verso 25, criamos o eco 'lá – ladino' (advérbio inexistente no verso italiano), que compensa as aliterações do *l* do original e ainda permite retomar aproximadamente a seqüência silábica da preposição *dalle*, que aparece na ordem invertida 'lá das'.

Por uma questão fônica também, substituímos o sintagma *amici monelli* por 'meninos ladinos', o que nos pareceu uma solução interessante (*monelli* significa 'garoto maroto, traquinas'). O que se perde no sentido (*amici*), ganha-se no som.

Tentamos também criar o jogo de abertura e fechamento das vogais do verso italiano (*dalle* – *zolle* e *amici* – *monelli*), com 'lá das pedras e meninos ladinos', com o acréscimo do eco em '-inos'.

'Pedras' não é a tradução exata de *zolle* (*zolla*: 'torrão'), mas a preferimos por causa da aliteração do som *s* e do *d* que propicia: 'sugou lá das pedras: dois meninos ladinos'.

Verso 26:

A palavra *appostati* que aparece aqui significa 'emboscado', 'escondido', e é particípio passado de *appostare*, 'estar à espreita'. Substituímos o verbo pela expressão adverbial 'à espreita', pelo eco do grupo *pre-* que aparece também no verso seguinte em 'pregando-lhe' e 'presa' e o colocamos entre vírgulas, como pausa sonora e visual que enfatiza a ação de espera para o ataque dos dois meninos.

Verso 28:

No último verso, preferimos traduzir *metà* ('metade') por 'meio', por uma simples questão de métrica: além de não comprometer o sentido do verso, não o alonga demais nem faz que perca o seu caráter sintético de fechamento abrupto do poema.

II. SÉRIE CONTEMPLAZIONI (Cap. 1, p. 17-19)

CONTEMPLAZIONI

1

- 1 Si torce la striscia rettilinea
2 in sinusoide sbavata linea
- 3 che inciampa alla prima curva
4 (non correre, sciocco, in curva)
- 5 batte sul petto di un uomo
6 un kg. di coke con un suono
- 7 sul selciato precipita balzando
8 di zoccolo una nuvola alzando
- 9 come un deposito di lunghe fruste:
10 e gli zoccoli dei cavalli robuste
- 11 sparano mazzate sulla fronte,
12 battono forte sul ponte,
- 13 tra le ciglia folte del pazzo
14 scava lento il suo strazio
- 15 l'unghia che scopre il cervello
16 dal fondo tenero per un secchiello
- 17 verdognolo, colmo di sabbia bagnata
18 da farci sopra una rabbiosa pisciata.

2

- 19 L'altro pilone, o torre, piegato sfilaccia
20 le giunture, polvere e ferro, schiaccia
- 21 gli aurei fili, un tram impedisce
22 il volo dei piccioni, contorta marcisce
- 23 la carcassa, le formiche sono all'opera,
24 le mosche scavano con la zampa che opera
- 25 in profonda erosione, il vasellame polverizzato,
26 fanno cumulo, come in un mercato
- 27 i rosi dai topi oggetti rivenduti.

3

- 28 La carne si conserva in scatola,
29 filacciosa si mescola con una spatola
- 30 e i polipi sfaldano con il coltello,
31 ruotano con misura in un macello

32 ristretto, rigurgiti ribollenti,
 33 a pezzi si incagliano tra i denti,

34 d'olio l'indice si unge,
 35 urta la latta si punge

36 e la carne marcisce in scatola,
 37 vomito spalmato da una spatola

38 sopra uno stomaco preparato.

Uma das características mais relevantes da obra poética de Antonio Porta é a sua grande coerência estilística e temática. É como se o poeta, através da experimentação de um número finito de procedimentos lingüísticos e textuais, fosse, a cada poema, moldando as faces de um prisma, que depois se revelará ao leitor, ao mesmo tempo, uno e múltiplo, inteiro e multifacetado. cremos que a própria opção pela disposição de poemas em série, de que *Contemplazioni* é um exemplo, é um procedimento concreto que aponta para aquela característica fundamental e responde pela mesma intenção estética, qual seja, a da exploração máxima de certos elementos, seja no que concerne aos temas e motivos, seja no que concerne a um modo de conceber e construir o poema como objeto lingüístico.

Mas isso não acontece apenas com os poemas em série. Como as análises e as traduções comentadas apresentadas neste capítulo vão, esperamos, poder demonstrar, cada poema autônomo retirado do conjunto do livro de que faz parte também pode ser considerado como uma das faces de um prisma que refrata a seu modo a luz que advém de uma mesma fonte. Tal constatação pode parecer banal, pois aponta para aquela eventual coerência de fundo que toda obra poética vista retrospectivamente parece ter. No caso da poesia de Antonio Porta, entretanto, não se trata apenas de uma característica reconhecida *a posteriori*; ao contrário, é possível perceber facilmente na sua obra uma vontade deliberada, porque consciente e programática, de unidade formal. Claro, isso não significa necessariamente uma homogeneidade total ou uma falta de diversificação interna, traços que seriam desmentidos prontamente pela riqueza mesma que a obra apresenta.

Por causa disso, como o conjunto de poemas de um mesmo livro ou de uma mesma época obedece fortemente a diretrizes formais e temáticas mais ou menos constantes, as análises que nos propusemos a apresentar neste capítulo podem parecer, numa certa medida, redundantes ou repetitivas. Na realidade, a análise de cada poema vista de maneira isolada serve de retomada e complemento a afirmações e descobertas já feitas, que vão se acumulando e configurando aos poucos aquele prisma e as suas várias faces, como dissemos. É preciso frisar também que, no caso da obra de Porta, redundância não é defeito; a nosso ver, é o que a distingue qualitativamente e demonstra o

elevado grau de exigência estética que o autor se impunha, bastante característico também da fase heróica da produção literária da neovanguarda. Além da imagem do prisma, uma outra imagem que simboliza bem o percurso estético do autor é a da espiral: como afirmamos no Capítulo 1, no seu percurso de experimentação, o poeta nunca recusa ou abandona a experiência acumulada; ao contrário, retoma o já feito para alcançar um novo patamar e, assim, começar novas buscas e responder a novas exigências.

A série de poemas intitulada *Contemplazioni*, publicada em 1960, constitui um quadro bastante representativo daquela poética dos objetos e daquela linguagem de eventos cuja discussão e elaboração ocorria justamente, mais ou menos naquela época, no âmbito da revista *Il Verri* e da neovanguarda, de que Porta era participante ativo. Composta de três poemas relativamente autônomos, a composição é um dos raros conjuntos de poemas rimados e, afora isso, a sua estrutura métrica, agora sim, segue plenamente os parâmetros daquela métrica tônico-silábica, que, como apontamos no Capítulo 1, é um dos traços formais constantes mais característicos de toda a obra do autor. Em vista disso, é útil explicar com mais detalhe em que consiste exatamente a métrica tônico-silábica ou ‘acentual’, como a costumava designar o poeta. A explicação vai servir depois de base para todas as análises seguintes e naturalmente é levada em conta também na elaboração das traduções e na apreciação dos resultados.

Como regra geral, a métrica italiana tradicional mede o tamanho dos versos com base no número total de sílabas e os classifica conforme a distribuição destas em acentos fortes e fracos, e acentos principais e secundários. Normalmente os acentos fortes coincidem com as sílabas tônicas das palavras do verso, mas há casos menos comuns em que o acento forte pode se deslocar para uma sílaba átona. Segundo o estudioso de métrica Rogério Chociay, esse tipo de contagem do número de sílabas do verso é chamado de ‘padrão grave’ e é tradicionalmente empregado, não só na métrica de língua italiana, mas também, por exemplo, na de língua espanhola. Uma outra forma de contagem possível é o chamado ‘padrão agudo’, em que é contado até o último acento forte do verso e são desconsideradas as sílabas átonas que porventura existam depois dele. O padrão agudo é típico, para continuar exemplificando somente com as línguas românicas, das métricas de língua provençal, francesa e portuguesa.⁷

Ora, o que caracteriza a métrica tônico-silábica – pelo menos daquela empregada de modo sistemático em praticamente toda a obra poética de Antonio Porta –, diferentemente do que acontece com a métrica tradicional, seja a de padrão grave, seja a de padrão agudo, é a eleição do número total

⁷ Para ser mais preciso, na métrica de padrão grave a contagem pára na sílaba imediatamente seguinte à tônica da última palavra do verso. No caso do verso terminar, por exemplo, com uma palavra proparoxítona, a contagem vai até a penúltima sílaba e a última não é contada. Cf.: CHOCIAY, Rogério. *Teoria do verso*. São Paulo: McGraw-Hill do Brasil, 1974, p. 11-13.

de acentos tônicos das palavras como parâmetro básico de contagem e regulação do tamanho do verso. Vejamos como ela funciona através de um exemplo concreto, na escansão gráfica do poema de número 1 da série *Contemplazioni* (os números e sílabas em negrito indicam acento forte e sílaba tônica no interior do verso):

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10		
I	Si	tor-	ce	la-	stri-	scia	ret-	ti-	li-	nea		
	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10		
II	in	si-	nu-	soi-	de	sba-	va-	ta	li-	nea		
	1	2	3	4	5	6	7	8				
III	che in-	ciam-	pa al-	la	pri-	ma	cur-	va				
	1	2	3	4	5	6	7	8				
IV	(non	cor-	re-	re,	scioc-	co, in	cur-	va)				
	1	2	3	4	5	6	7	8				
V	bat-	te	sul	pet-	to	di un	uo-	mo				
	1	2	3	4	5	6	7	8				
VI	un	chi-	lo	di	coc	con un	suo-	no				
	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	
VII	sul	sel-	cia-	to	pre-	ci-	pi-	ta	bal-	zan-	do	
	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10		
VIII	di	zoc-	co-	lo u-	na	nu-	vo-	la al-	zan-	do		
	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	
IX	co-	me un	de-	po-	si-	to	di	lun-	ghe	fru-	ste:	
	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	
X	e	gli	zoc-	co-	li	dei	ca-	val-	li	ro	bu-	ste
	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10		
XI	spa-	ra-	no	maz-	za-	te	sul-	la	fron-	te,		
	1	2	3	4	5	6	7	8				
XII	bat-	to-	no	for-	te	sul	pon-	te,				
	1	2	3	4	5	6	7	8	9			
XIII	tra	le	ci-	glia	fol-	te	del	paz-	zo			
	1	2	3	4	5	6	7					
XIV	sca-	va	len-	to il	suo	stra-	zio					
	1	2	3	4	5	6	7	8				
XV	l'un-	ghia	che	sco-	pre il	cer-	vel-	lo				
	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	
XVI	dal	fon-	do	te-	ne-	ro	per	un	sec-	chiel-	lo	
	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	
XVII	ver-	do-	gno-	lo,	col-	mo	di	sab-	bia	ba-	gna-	ta
	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	
XVIII	da	far-	ci	so-	pra u-	na	rab-	bio-	sa	pi-	scia-	ta.

Como se pode depreender facilmente a partir do esquema apresentado acima, a estrutura silábica dos versos e das estrofes do poema varia enormemente e o número de sílabas de cada verso

oscila entre sete e doze. Tal variação é resultado automático do emprego da métrica tônico-silábica pelo fato de as palavras diferirem obviamente em tamanho. Uma maior uniformidade rítmica é obtida, então, não pela utilização de um mesmo número de sílabas totais, entre tônicas e átonas, em todos os versos, mas pela reiteração do mesmo número total de sílabas tônicas em cada um. É o que acontece no caso desse poema, em que, do total de dezoito versos, quatorze têm três sílabas tônicas e quatro têm quatro sílabas tônicas. O quadro abaixo o confirma:

verso	número de sílabas	acentos tônicos
I	10	3
II	10	3
III	8	3
IV	8	3
V	8	3
VI	8	3
VII	11	3
VIII	10	3
IX	11	4
X	12	4
XI	10	3
XII	8	3
XIII	9	3
XIV	7	3
XV	8	3
XVI	11	3
XVII	12	4
XVIII	12	4

Como o demonstra a pequena variação entre o número de sílabas tônicas dos versos, o esquema adotado nunca é totalmente rígido. Seja como for, na escansão e leitura em voz alta, a uniformidade rítmica da métrica tônico-silábica pode ser conseguida também por meio do *accelerando*

e do *rubato*, quer dizer, da maior ou menor velocidade que se emprega para compensar as diferenças de contagem silábica dos versos. Dessa maneira, o poema mantém a feição silábico-acental com bastante nitidez, o que confere aos versos e ao texto como um todo um caráter rítmico e percussivo bastante evidente, e uma certa marca de agressividade que se coaduna perfeitamente à sua temática e à sua estrutura semântica.

É muito importante observar que a exploração da métrica tônico-silábica do modo como ela se apresenta na obra poética de Porta é um elemento característico do tipo de experimentação formal proposto. Como acontece freqüentemente, ao trabalho no nível fônico do poema (e aqui consideramos não só o metro, mas o ritmo como um todo, a ausência da rima ou a sua presença eventual, a configuração das estrofes etc.) corresponde um trabalho em outros níveis, particularmente o sintático e o semântico. O que queremos dizer é que normalmente há um contraste acentuado entre a estrutura fônica do poema, relativamente homogênea e reiterativa, e a estrutura sintático-semântica dos versos, geralmente mais complexa. Como resultado global, tal contraste gera uma ambigüidade de sentido que cria várias opções de interpretação dos segmentos relativamente autônomos do texto.

No caso específico da série *Contemplazioni*, se comparada com outros poemas da mesma época, a sintaxe é aparentemente mais simples. De qualquer maneira, a organização sintática não se conforma à estrutura simétrica dos dísticos, e isso vale para os três poemas da série, de tal modo que as seqüências de imagens, eventos e ações apresentadas não possuem fronteiras bem definidas. Na verdade, cada poema da série parece descrever algum tipo de reação em cadeia que não obedece a uma lógica causal compreensível. Em alguns segmentos, inclusive, fica-se na dúvida a respeito de quais são os agentes dos estados de coisas expressos pelos verbos, visto que os sujeitos gramaticais ocupam posições que podem gerar interpretações diferentes.

Um exemplo concreto disso é o dístico composto pelos versos 7 e 8, cuja compreensão é particularmente difícil por causa de um certo grau de ambigüidade e indeterminação sintáticas. Qual é exatamente o agente da ação e o sujeito sintático implicado no uso do verbo *precipitare* (em *precipita balzando*)? Em termos puramente sintáticos, há duas interpretações possíveis: podemos considerar tanto o sintagma *un kg di coke* quanto *una nuvola*. Ainda que o leitor possa pender para uma ou outra (talvez a segunda opção seja mais plausível), não se pode afirmar categoricamente que haja apenas uma única correta.

Antes de qualquer coisa, tentemos compreender de que tipo de seqüências de imagens, eventos e ações a série dos três poemas trata exatamente.

No primeiro poema da série, vemos imagens ou eventos: i) de transformação e movimento absurdos ou inexplicáveis de objetos ou entes inanimados (*Si torce la striscia rettilinea / in sinusoide sbavata linea / che inciampa alla prima curva*); ii) de objetos ou seres que batem e causam impacto

sobre o corpo de um indivíduo e no ambiente circundante (*batte sul petto di un uomo / un kg. di coke con un suono / sul selciato precipita balzando / di zoccolo una nuvola alzando / come un deposito di lunghe fruste: / e gli zoccoli dei cavalli robuste / sparano mazzate sulla fronte, / battono forte sul ponte*); iii) de agressão contra o corpo humano (*tra le ciglia folte del pazzo / scava lento il suo strazio / l'unghia che scopre il cervello*); iv) de expressão fisiológica de raiva (*da farci sopra una rabbiosa pisciata*). Tomadas em conjunto, as imagens se referem a eventos ou situações caracterizados negativamente, quer pelo seu caráter absurdo e ilógico, quer pelo seu caráter de agressão ou violência. A referência à presença humana é indireta e mal esboçada, e o indivíduo ou indivíduos presentes antes sofrem passivamente ou simplesmente reagem a eventos sobre os quais não têm controle algum.

No segundo poema, vemos imagens: i) de desastre (*L'altro pilone, o torre, piegato sfilaccia / le giunture*); ii) de obstáculo ou impedimento ao movimento natural dos seres (*un tram impedisce / il volo dei piccioni*); iii) de apodrecimento (*contorta marcisce / la carcassa*); iv) da ação de insetos que atuam no solo ou nas entranhas da terra (*le formiche sono all'opera*), ou nos processos de apodrecimento de animais mortos (*le mosche scavano*); v) e de ratos, que são animais que vivem na obscuridade das suas tocas e que eventualmente podem viver também de assaltar alimentos guardados ou restos de comida. Também aqui as imagens se referem a eventos ou processos caracterizados negativamente, que agora indicam mais especificamente processos de término ou destruição da vida. A referência à presença humana continua sendo muito indireta: o bonde que impede o vôo dos pombos, a pilastra que um dia foi construída, talvez as louças pulverizadas e os objetos revendidos. Mais uma vez, esta ausência, ou esta presença mal delineada, acentua aquela caracterização negativa e enfatiza o fato de que tais eventos e processos não dependem da vontade dos seres humanos, escapam mesmo ao seu controle, por serem resultado do acaso ou desastres naturais, e, em alguns casos, da ação desastrada dos seres humanos.

No terceiro poema da série, é evidenciada, mais uma vez, a deterioração e o apodrecimento como processos naturais (*la carne marcisce in scatola*). Só que agora tal processo é apresentado no que ele tem de excessivo e, no limite, de desviante, já que se sabe que os pólipos estão presentes em processo patológicos como a formação de tumores (*i polipi sfaldano con il coltello*). Soma-se a esta caracterização a náusea e o nojo humano. De novo, no processo natural de manutenção da vida e na ação humana para mantê-la – através da alimentação e da conservação dos alimentos –, intervém um elemento patológico de destruição. Aqui também a presença humana é apresentada de forma indireta, como paciente de eventos e processos que acontecem sem o seu controle. A própria figura humana é representada apenas por fragmentos do corpo, e nunca como uma figura inteira e reconhecível como indivíduo (*a pezzi si incagliano tra i denti; d'olio l'indice si punge; sopra uno stomaco preparato*). Representado dessa forma, o indivíduo sofre e se fere (*urta la latta e si punge*), e o que antes lhe devia

servir de alimento, portanto, de elemento positivo de conservação da vida, revela-se uma ameaça, que causa náusea e repulsa.

O terceiro poema apresenta também uma particularidade sonora digna de nota, que é a sua cadência fônica cíclica. Nota-se um movimento de máxima abertura vocálica no início, para o máximo fechamento na altura do verso 32 (*ristretto, rigurgiti ribollenti*) e de novo um movimento gradual de abertura para o final do poema. Interessante notar que é justamente na passagem do verso 31 para o 32 que ocorre o único *enjambement* de todo o poema: *macello / ristretto*. O verso 32, de fato, aparece na metade do poema e por isso assume a função de núcleo formal e semântico que marca a passagem do estado natural e de conservação do alimento ao estado de deterioração progressiva, passagem que é marcada pela presença do nojo e da náusea. É como se houvesse um movimento interno aos processos naturais, ressaltado naquele verso pela reiteração do fonema /r/, fonema vibrante por natureza – como a indicar um estado permanente de entropia –, que vai consumindo ocultamente a matéria viva. Mas essa passagem é também evidenciada semanticamente pelos próprios agrupamentos dos substantivos que marcam as rimas externas dos dísticos: *scatola – spatola; coltello – macello; ribollenti – denti*; de novo *scatola – spatola*. Dos quatro agrupamentos, o segundo é o que denota a maior carga de agressividade e violência, e constitui o *enjambement* para o verso 32. Ou seja, depois do corte violento, as entranhas da matéria, antes ocultas, revelam uma vida vibrátil e intensa que causa o estado de putrefação.

Como fica patente na descrição das seqüências de imagens e fragmentos que fizemos nos parágrafos anteriores, a relação que se estabelece entre os entes, os seres e os objetos presentes no mundo representado pelos três poemas da série é basicamente negativa. Há, sim, fragmentos do que poderíamos reconhecer como elementos do mundo real em que todos vivemos, mas tais fragmentos são apresentados num contexto absurdo ou quase absurdo (porque ilógico ou irracional), e certamente expressionista (porque materializado por meio de imagens fortes de agressão ou destruição).

Acreditamos que uma das chaves de compreensão dos poemas da série *Contemplazioni* já está dada pelo título, que sugere que os poemas funcionam como uma representação do mundo fruto da contemplação ou observação atenta por parte do poeta. Mas dadas a forma em que o mundo é representado, a seleção dos entes que o habitam e a lógica interna (ou a sua falta) que dirige a relação entre eles, somadas à estrutura formal e sintático-semântica que gera um grau significativo de ambigüidade, conforme descrevemos, a representação oferecida pelo poema acaba por embaralhar os hábitos interpretativos do leitor e o leva a interrogar sobre a própria representação do mundo criado pelo poema e, por extensão, do próprio mundo exterior. Como se houvesse, necessariamente, uma disparidade fundamental entre o que o poeta nos quer fazer ver e a expressão lingüística da atividade de ver. Ou melhor: o que o poeta parece questionar é exatamente a capacidade de referenciar a

experiência perceptiva humana através da linguagem, sem que se possa evitar a estrutura e os filtros que a linguagem humana impõe.

Se tomarmos o título numa acepção mais filosófica e intelectual, que apontaria para uma atividade do pensar e do observar voltada a uma intuição das coisas e do mundo, na captação da essência das coisas (um sentido que poderia ter um caráter inclusive religioso ou místico), estabeleceu-se uma interrogação mais radical e mais angustiada, porque em nenhum momento é indicada uma saída para o dilema da experiência e da existência humana. Assim como já havíamos apontado na análise do poema *Vegetali, animali*, também na série *Contemplazioni* a presença do mal num mundo dilacerado pela agressão e pela destruição, por permanecer inexplicada, tende a absolutizar-se. A diferença entre estes poemas e aquele é que o ser humano é representado, desta vez, não como o agente causador do mal, mas como a sua vítima indefesa.

A tradução dos poemas de *Contemplazioni* oferece dificuldades grandes, tanto formais quanto semânticas. A mais evidente delas é a reprodução das rimas intersversais presentes nos três poemas italianos, que na maior parte dos casos são rimas soantes. Do total de trinta e oito versos da série, há apenas quatro exceções: os pares de versos 4 e 5 (*uomo – suono*) e 13 e 14 (*pazzo – strazio*) compõem rimas toantes; e os versos 27 e 38 não rimam, pois são versos soltos por não fazerem parte de um dístico.⁸ Em alguns versos, desistimos da tentativa de obter a todo custo no texto da tradução as rimas soantes completas que aparecem no texto italiano, pois isso acarretaria um desequilíbrio entre a estrutura fônica e a estrutura semântica dos versos. Em casos como esses, preferimos nos concentrar na criação de rimas toantes. Apresentamos a seguir a tradução, seguida dos comentários sobre as escolhas feitas e as principais dificuldades encontradas:

CONTEMPLAZIONI		CONTEMPLAZIONI	
	1		1
1	Si torce la striscia rettilinea	1	Contorce-se a faixa retilínea
2	in sinusoide sbavata linea	2	em sinusóide borrada linha
3	che inciampa alla prima curva	3	que tropeça na primeira curva
4	(non correre, sciocco, in curva)	4	(não corra, tolo, na curva)

⁸ De acordo com a classificação proposta por Chociay, as rimas que aparecem nos poemas da série são ao mesmo tempo: ‘emparelhadas’ (uma seguida de outra), ‘soantes’ (terminações idênticas a partir da vogal da última sílaba tônica), ‘graves’ (tratam-se de palavras paroxítonas), ‘padrão’ (porque constituem o modelo básico e mais comum) e ‘completas’ (repetem exatamente as mesmas vogais e consoantes a partir da última vogal tônica). É o caso dos versos 1-2, 3-4, 7-8, 9-10, 11-12, 15-16, 17-18 (poema 1); dos versos 19-20, 21-22, 23-24, 25-26 (poema 2); e dos versos 28-29, 30-31, 32-33, 34-35, 36-37 (poema 3). As rimas dos versos 1-2 e versos 13-14 (poema 1) são rimas emparelhadas ‘toantes’ (que reiteram todas ou a maior parte das vogais a partir da última sílaba tônica, mas não todas ou nenhuma das consoantes). Os versos 27 (poema 2) e 38 (poema 3) são versos ‘soltos’ (não rimam com nenhum outro verso). Cf. CHOCIAY, *op. cit.*, 179-193.

5	batte sul petto di un uomo	5	bate no peito de um homem
6	un kg. di coke con un suono	6	um kg de coque com um som
7	sul selciato precipita balzando	7	na calçada precipita saltando
8	di zoccolo una nuvola alzando	8	com o casco uma nuvem alçando
9	come un deposito di lunghe fruste:	9	como um depósito de longas vergastas:
10	e gli zoccoli dei cavalli robuste	10	e os cascos dos cavalos robustas
11	sparano mazzate sulla fronte,	11	disparam porradas na fronte,
12	battono forte sul ponte,	12	batem forte na ponte,
13	tra le ciglia folte del pazzo	13	nos cílios grossos do insensato
14	scava lento il suo strazio	14	escava lento o seu tormento
15	l'unghia che scopre il cervello	15	a unha que descobre o cérebro
16	dal fondo tenero per un secchiello	16	do fundo tenro para um cântaro
17	verdognolo, colmo di sabbia bagnata	17	esverdeado, repleto de areia molhada
18	da farci sopra una rabbiosa pisciata.	18	fazendo nela uma raivosa mijada.
	2		2
19	L'altro pilone, o torre, piegato sfilaccia	19	A outra pilastra, ou torre, dobrada desgrega
20	le giunture, polvere e ferro, schiaccia	20	as juntas, poeira e ferro, esmaga
21	gli aurei fili, un tram impedisce	21	os áureos fios, um bonde impede
22	il volo dei piccioni, contorta marcisce	22	os vôos dos pombos, contorcida apodrece
23	la carcassa, le formiche sono all'opera,	23	a carcaça, as formigas vão à obra
24	le mosche scavano con la zampa che opera	24	as moscas escavam com a pata que obra
25	in profonda erosione, il vasellame polverizzato,	25	em profunda erosão, o vasilhame pulverizado,
26	fanno cumulo, come in un mercato	26	fazem um monte, como num mercado
27	i rosi dai topi oggetti rivenduti.	27	roídos por ratos objetos revendidos.
	3		3
28	La carne si conserva in scatola,	28	A carne se conserva na lata
29	filacciosa si mescola con una spatola	29	fibrosa se mistura com uma espátula
30	e i polipi sfaldano con il coltello,	30	e os pólipos esfoliam com a faca
31	ruotano con misura in un macello	31	rodam com medida em chacina
32	ristretto, rigurgiti ribollenti,	32	restrita, refluxos ferventes,
33	a pezzi si incagliano tra i denti,	33	em nacos encaham entre os dentes,
34	d'olio l'indice si unge,	34	de óleo o dedo se unta
35	urta la latta si punge	35	bate na lata se fura
36	e la carne marcisce in scatola,	36	e a carne apodrece na lata,
37	vomito spalmato da una spatola	37	vômito espalmado por uma espátula
38	sopra uno stomaco preparato.	38	sobre um estômago preparado.

Verso 1:

O verso italiano apresenta, como é a norma da língua, o pronome oblíquo na frente do verbo (*si torce*). Na tradução para o português, ao invés de empregar, por exemplo, o verbo ‘torcer’, preferimos o verbo ‘contorcer’ na sua forma enclítica (‘contorce-se’) basicamente por uma questão fônica: cria-se a aliteração do fonema /s/ e ao mesmo tempo mantém-se o mesmo número de sílabas tônicas e sílabas totais do verso italiano (três e dez, respectivamente).

Verso 2:

Mantemos na tradução a posição do adjetivo tal como aparece no verso italiano, isto é, anteposto ao substantivo (‘borrada linha’). Certamente tal configuração soa menos comum, para não dizer mesmo um pouco forçada, e isso evidentemente por uma questão fonética (o adjetivo é muito longo). Como também em italiano seria preferível dizer *linea sbavata*, optamos, então, pela reprodução do pequeno estranhamento fonético-gramatical. Note-se também que, pela posição que a palavra *sinusoide* – ‘sinusóide’ ocupa no verso, isto é, antes do adjetivo *sbavata* – ‘borrada’, o substantivo quase se confunde com o seu adjetivo correspondente *sinusoidale* – sinusoidal, o que acentua ainda o efeito de estranhamento.

Verso 4:

Há várias traduções possíveis para a palavra *sciocco* deste verso. Por exemplo: ‘bobo’, ‘tolo’, ‘pateta’, ‘néscio’, entre outras. Preferimos ‘tolo’ por uma razão métrica: com o seu emprego fica mantido o mesmo número de sílabas métricas do verso italiano (oito ao todo).

Verso 5 e 6:

A reprodução da rima toante *uomo – suono* não é perfeita (em português, temos ‘homem – som’). De qualquer maneira, procuramos reproduzir o mesmo número de sílabas métricas e tônicas dos dois versos (respectivamente oito e três) fazendo um pequeno ajuste: traduzimos a preposição *sul* (na verdade, preposição *su* mais artigo masculino singular *il*) com ‘no’, também possível em português, ao invés de ‘sobre o’, que criaria uma sílaba métrica a mais.

Verso 7 e 8:

Para conseguir reproduzir a rima *balzando – alzando*, preferimos traduzir o segundo termo com o verbo ‘alçar’. Assim temos: ‘saltando – alçando’. O verbo mais comum ‘subir’, por exemplo, não constituiria uma rima soante completa com ‘saltar’, e o verbo ‘elevar’, outra opção possível, acrescentaria uma sílaba métrica a mais.

Bastante difícil é a interpretação e a tradução da expressão *di zoccolo* do verso 8. A palavra *zoccolo* tem, entre outras, as seguintes traduções: ‘tamanco’, ‘casco’ (de animal), ‘base’, ‘pedestal’ ou ‘pé’. É difícil escolher qual delas possa se adequar melhor ao contexto semântico do verso e do dístico a que pertence, e isso depende também de como se interpreta o contexto semântico global. Apesar de não conseguir resolver a ambigüidade da expressão e do contexto lingüístico em que aparece, preferimos traduzir a expressão com ‘com o casco’.

Verso 9 e 10:

A palavra *fruste* (plural de *frusta*) pode ser traduzida como ‘chicotes’, ‘açoites’, ‘chibatas’, ‘látigos, entre outras opções. Preferimos traduzi-la com ‘vergastas’, palavra que, apesar de menos comum, tem uma sonoridade forte bastante adequada ao contexto semântico do dístico, com a vantagem de permitir a rima com ‘robustas’ do verso 10 e ainda produzir a reiteração da sílaba ‘-gas’ na seqüência ‘longas vergastas’.

Verso 11 e 12:

Preferimos traduzir a palavra *fronte* pelo seu homógrafo português ‘fronte’, evidentemente para poder produzir a rima com ‘ponte’. Em italiano, a palavra tem um campo semântico ligeiramente mais abrangente se comparado com o da homógrafa portuguesa.

Verso 13 e 14:

A tradução mais comum para *pazzo* é certamente ‘louco’. Há também outras opções, como ‘demente’, ‘doido’, ‘maluco’, ‘desvairado’ etc. Preferimos empregar ‘insensato’ por formar uma rima soante incompleta com ‘tormento’ e ainda enfatizar o eco das sílabas nasais na seqüência ‘insensato’, ‘lento’ e ‘tormento’.

Verso 15 e 16:

Seguramente o par *cervello – secchiello* apresenta a rima de mais difícil reprodução de todo o poema 1 e uma das mais difíceis de toda a série. Não é possível encontrar par em português que lhe seja equivalente e isso tanto no nível fônico quanto no nível semântico do dístico. Optamos pela criação da rima toante ‘cérebro – cântaro’, que, conforme a classificação proposta por Rogério Chociay, deve ser classificada como rima toante de esquema esdrúxulo (reúne duas palavras proparoxítonas) parcial de uma fraca (quer dizer, apresenta homofonia de apenas uma vogal fraca, no caso a última).⁹

⁹ CHOCIAY, *op. cit.*, p. 183.

Verso 19 e 20:

Uma das traduções possíveis do verbo *sfilacciare* é ‘desagregar’, de campo semântico mais abrangente do que, por exemplo, o mais específico ‘desfiar’. Por razões fônicas, usamos a variante ‘desgregar’ (‘desgrega’). Assim, mantém-se aproximadamente o mesmo número de sílabas métricas do verso 19 (dependendo da contagem, treze ou catorze) e faz-se rima soante incompleta com ‘esmaga’.

Verso 21 e 22:

Na dificuldade de obter rima soante completa para o par *impedisce – marcisce*, mantemos o significado básico dos termos com a produção de rima toante de esquema grave total ‘apodrece – impede’ (total porque há reiteração da vogal forte e da fraca simultaneamente).¹⁰

Verso 28 e 29:

O par *scatola – spatola* forma rima soante completa. Dada a dificuldade de obtê-la em português, propomos o par ‘lata – espátula’, que constitui rima toante assimétrica do tipo grave-esdrúxulo¹¹ e, pelo menos em termos semânticos, se aproxima bastante do par italiano.

Verso 30 e 31:

Equiparável à dificuldade encontrada no dístico formado pelos versos 15 e 16, também aqui a rima soante completa *coltello – macello* é de difícil solução na tradução. Mais uma vez optamos por rima toante: ‘faca – chacina’. Nos termos da classificação proposta por Chociay, esta rima toante deve ser considerada rima toante de esquema grave (as duas palavras são paroxítonas) parcial fraca (só há homofonia da vogal fraca).¹²

Verso 34 e 35:

Na impossibilidade de reproduzir a rima soante completa *unge – punge*, optamos pela rima toante de esquema grave total ‘unta – fura’.

¹⁰ CHOCIAY, *op. cit.*, p. 183.

¹¹ CHOCIAY, *op. cit.*, p. 183.

¹² CHOCIAY, *op. cit.*, p. 183.

III. POEMA *IN RE* (Cap. 1, p. 21-22)*IN RE*

- 1 Lo sguardo allo specchio scruta l'inesistenza,
- 2 i peli del sopracciglio moltiplicano in labirinto,
- 3 l'occhio nel vetro riflette l'assenza, nel folto
- 4 i capelli, temporanea parrucca, sgomentano le mani:
- 5 cadono sulle guance.

- 6 L'inquietudine prolungata mette in evidenza
- 7 il mortale infinito dei pori dilatati,
- 8 estrema avventura di un oggetto che si truca,
- 9 sceglie una direzione inconsapevole o folle.

- 10 Dietro il lavabo il corpo in oscillazione
- 11 sfugge l'abbaglio, rivoltante presenza,
- 12 indicatrice e lampante, nella camera a vuoto
- 13 tra le piume mulina, la soffocazione.

O poema *In re* (1960) pode ser considerado sob tantos aspectos um texto exemplar de toda a obra poética de Antonio Porta, quase como o seu manifesto filosófico e estético, especialmente daquela produzida nos anos sessenta e parte dos setenta. De fato, ele é sinal material de todo um esforço de elaboração de uma poética que, ao mesmo tempo que aceitava as premissas ideológico-estéticas da neovanguarda, já apresentava, do ponto de vista estilístico, elementos fundamentais que acusavam uma apropriação pessoal daquelas premissas e identificavam inequivocamente a poesia do autor. Como indicamos várias vezes no Capítulo 1, o procedimento formal mais importante desse poema, assim como dos demais de *I rapporti*, é a exploração da estrutura sintática aliada a uma estruturação das estrofes e das partes sempre muito hábil e coerente com o desenvolvimento temático, procedimento esse que se constitui, dada a sua aplicação sistemática ao longo de toda a obra do autor, num dos seus traços estilísticos mais facilmente identificáveis.

O aspecto implicitamente programático do poema a que aludimos já pode ser constatado no seu título mais ou menos solene *In re*, expressão latina que pode ser traduzida como 'nas coisas' ou 'dentro das coisas', ou ainda 'no interior das coisas'. O título é evidentemente uma alusão àquela poética dos objetos, sobre a qual falamos várias vezes. Faz lembrar também uma outra expressão bem conhecida do jargão retórico-literário – *in medias res* ('no meio das coisas'), utilizada para se referir à técnica que preconiza iniciar uma narrativa pelo meio da história ao invés de pelo seu começo, dispensando preâmbulos ou apresentações preliminares.¹³ A lembrança não parece descabida, pois,

¹³ A expressão aparece na *Ars poetica* de Horácio (v. 148-150) e se contrapõe à expressão *ab ovo*, que também aparece no mesmo trecho e que se refere ao expediente de começar uma narrativa pelo início da história. Cf. verbete: "In medias res".

como assinalamos algumas vezes, dado o caráter narrativo normalmente vago e pouco conexo dos poemas do autor, freqüentemente o leitor se vê diante de uma multiplicidade de objetos e acontecimentos sem nenhuma preparação prévia.

O caráter filosófico ou filosofante inaugurado pelo título é depois perfeitamente confirmado pelo texto do poema, cujo tom afirmativo resulta de um certo tipo de observação e descrição características também daquela poética ou fenomenologia do olhar a que nos referimos no Capítulo 1. Realmente, a disposição sintática e gramatical elementar e homogênea dos versos favorece um tipo de descrição lógica do tipo *sujeito – objeto*, que, num efeito cumulativo e intensificador, constrói a cena e esboça o fundo narrativo. Como se pode constatar, os versos 1, 2, 3, 4, 5, 6-7, 9 e 10-11 apresentam a mesma estrutural gramatical, na ordem direta SV(O),¹⁴ com exceção do último em que o sujeito aparece na última posição (verso 13: *tra le piume mulina, la soffocazione*). Os demais versos constituem sintagmas com a função de aposto de objeto (verso 8: *estrema avventura di un oggetto che si trucca*; segunda metade do verso 11 e primeira metade do 12: *rivoltante presenza, / indicatrice e lampante*), e de complemento adverbial (segunda metade do verso 12 e primeira parte do verso 13: *nella camera a vuoto / tra le piume*).

A repetição do mesmo tipo de configuração gramatical como a descrita é perfeitamente coerente com o desenvolvimento temático do poema, que se constitui, como é freqüente nos outros poemas de *I rapporti*, numa cena narrativa: um indivíduo se observa no espelho de um quarto de dormir. Na primeira e na segunda estrofe, o poema apresenta imagens fragmentadas do corpo (*lo sguardo allo specchio, i peli del sopracciglio, l'occhio nel vetro, il mortale infinito dei pori dilatati*), ao passo que, na última, o corpo é visto como um todo (*il corpo in oscillazione*). Este movimento de observação que vai do particular para o geral, da parte para o todo, e que poderia significar uma recuperação de um sentido positivo de totalidade, é traído pelo sentimento de instabilidade, fuga e reação negativa ao que se vê (*il corpo in oscillazione / sfugge l'abbaglio, rivoltante presenza*). Esta incapacidade de reconstrução de um sentido global de si e o sentimento de desnorreamento e desconforto são reforçados também pela imagem do quarto de dormir, o ambiente em que a cena se desenrola, que não cumpre ali a sua função de espaço destinado ao sono e ao repouso, mas que se torna um lugar que produz sufocação ou asfixia. Não parece um acaso o fato de o último verso realçar, através de um expediente puramente gramatical (é o único em que a ordem sintática “natural” aparece invertida), o sentido negativo que conclui o poema.

Uma série de outros detalhes lexicais e gramaticais que se acumulam e se reiteram reforça o

In: MOISÉS, *op.cit.*, p. 240. Cf. também: “In media res”. *Wikipedia*. Disponível em: http://en.wikipedia.org/wiki/In_media_res. Acesso em: 20 jul 2006.

¹⁴ Seqüência *sujeito – verbo – (objeto)*, em que os parênteses indicam elemento facultativo.

sentido geral de negação e negatividade expresso pelo poema. Por exemplo, é interessante notar o pequeno estranhamento gramatical presente no verso 2 (*i peli del sopracciglio moltiplicano in labirinto*). O verso não diz *si moltiplicano in labirinto*, mas apenas *moltiplicano*. Tal uso intransitivo do verbo, em contraposição ao seu uso pronominal normal, sugere, do ponto de vista semântico, um sentido de intencionalidade que um elemento natural do corpo (no caso aqui, os pelos) normalmente não pode ter, apresentado que é, por força da construção gramatical, como agente de uma ação que não apresenta um objeto definido. O uso desse pequeno artifício gramatical acentua o sentido de falta de controle por parte do sujeito do que acontece consigo mesmo, sentido esse que é logo confirmado pelo complemento adverbial *in labirinto*, que indica que tal ação se desenvolve num espaço de que não se conhece a saída, ou seja, um lugar de confusão e ignorância. Mas o mesmo sentido e sentimento de ignorância e perda de controle são reafirmados outras vezes. Por exemplo, no verso 8 da segunda estrofe (*sceglie una direzione inconsapevole o folle*), que ainda aponta para o aspecto da perda da razão e da inconsciência. Um outro exemplo é o uso da palavra *abbaglio* (verso 11), que, além de significar ‘ofuscação’, também pode ser interpretada como ‘erro’, ‘engano’, ‘ilusão’.

O sentido global do poema e as significações específicas veiculadas pelos elementos gramaticais, sintáticos e lexicais apontados nos parágrafos anteriores vão encontrar o seu apoio material na configuração métrica e rítmica do poema como um todo. Como é muito freqüente em toda a obra poética de Porta, o poema tem uma relativa uniformidade métrica que se apóia mais no acento tônico das palavras (que gira em torno de quatro e cinco acentos tônicos principais por verso) do que no número de sílabas sempre variável dos versos (o verso 4, o menor, tem sete sílabas; o verso 5, o maior, dezoito). De certo modo, a métrica tônico-silábica é perfeitamente adequada à construção da “máquina” do poema, na sua escansão mecanicamente dura e regular, não matematicamente exata, é verdade, mas que revela uma frieza ou uma atitude de distanciamento emocional facilmente discernível, traço que apontamos como sendo uma das marcas que distinguia a poesia do autor à época de *I rapporti*.

Mas não é só o recurso à métrica tônico-silábica que sugere um distanciamento emocional por parte do poeta, entendido aqui como aquele autor implícito, se quisermos, o “poeta implícito” do poema. No caso da poesia de Antonio Porta, como advertimos no Capítulo 1, a instância da subjetividade se mostra mais complexa e menos facilmente distinguível. O recurso da criação de um personagem, ao modo do que se faz na narrativa, em que o poeta evita fazer coincidir a sua voz com a dos personagens de que fala, faz do ‘eu poético’ um observador, que procura antes mostrar do que participar dos sentimentos e das emoções que as cenas representadas expressam ou eventualmente têm o poder de fazer emergir.

Em termos retóricos, *In re* apresenta uma série de elementos que dificultam a sua interpretação unívoca; ao contrário, através da exploração de certas ambivalências lingüísticas sutis mas eficazes, o poema propõe um certo tipo de discussão fenomenológica que se dá por meio da apresentação de paradoxos que não se resolvem e pela formulação de questões para as quais o poeta não oferece respostas definitivas. Já no primeiro verso nos deparamos com um deles: *Lo sguardo allo specchio scruta l'inesistenza*. Um modo de explicar esse verso seria dizer que um sujeito dado, num certo momento e em algum lugar, olha para o espelho e vê a sua imagem refletida e conjectura sobre a inexistência. Inexistência do quê, exatamente?

Ora, asseverar que há uma imagem refletida pelo espelho implica supor necessariamente que há um ente, um ser animado ou inanimado, que é o referente daquela imagem. É por isso, então, como afirma Umberto Eco num ensaio publicado em 1985 intitulado “Sugli specchi”, que a imagem que um espelho reflete não pode ser considerada um signo, pois o que caracteriza essencialmente o signo, qualquer signo, é o fato de ele evocar o referente *in absentia*. Assim, mesmo que o espelho devolva uma imagem deformada do seu referente (o que acontece particularmente no caso dos espelhos deformadores), e que ela deixe de corresponder exatamente à sua realidade física concreta, a imagem especular é sempre a garantia absoluta de que *algo está ali*. A imagem do espelho, portanto, nunca é mera contrafação ilusória ou imaginária (não podemos confundir aqui a imagem que o espelho irradia com a percepção que o sujeito eventualmente pode ter dela), pois afinal um espelho só é capaz de refletir a imagem dos entes *in praesentia* e que estão ou são colocados à sua frente. Nesse ponto, a diferença entre a imagem catóptrica e o signo fica mais patente: por intermédio dos signos somos capazes de evocar entes que deixaram de existir ou morreram, ou que não estão presentes; a imagem refletida pelo espelho, por sua vez, nunca evoca o objeto, só o mostra em plena presença física, no tempo presente.¹⁵ Como consequência lógica desse raciocínio, não é possível negar a existência do ente – bem entendido, do ente como referente da imagem especular –, pois ele está ali como presentidade, ou, para falar nos termos que o próprio poema sugere, o ser individual olha a sua imagem refletida pelo espelho num certo momento e num dado lugar (só não devemos esquecer que estamos falando de uma entidade fictícia, quer dizer, da realidade individual e concreta do personagem que habita aquele mundo possível imaginado pelo poeta). E aí está posto o paradoxo: o ente referente da imagem especular, seja ele uma pessoa, um animal ou um objeto físico qualquer, não pode existir e não existir ao mesmo tempo. E a pergunta que fizemos continua sem resposta: o que não existe, se a

¹⁵ Como Eco diz, mesmo no caso de fenômenos limítrofes de imagens produzidas pelos mais diversos tipos de espelhos deformadores, o universo catóptrico, isto é, aquele que tem a ver com as imagens produzidas por artefatos que refletem a luz, nunca é da mesma natureza que o universo semiósico, aquele que tem a ver com a ação dos signos na sua evocação a referentes reais ou imaginários. A esse respeito, cf.: ECO, Umberto. “Sugli specchi”. _____. In: *Sugli specchi e altri saggi: il segno, la rappresentazione, l'illusione, l'immagine*. Bologna: Bompiani, 1985, p. 9-37.

única coisa que sabemos de certo é que o personagem que olha para o espelho existe naquele mundo?

Outro paradoxo aparece logo a seguir no uso ambíguo da preposição *nel* no terceiro verso *l'occhio nel vetro riflette l'assenza*. O que realmente refere a preposição *in* neste verso? É o olho do sujeito que observa a imagem projetada pelo espelho, ou a imagem do olho que está “dentro” do vidro e que o sujeito percebe? Em que medida uma ou outra pode refletir a ausência, se tanto o referente da imagem quanto a imagem especular estão necessariamente presentes naquele espaço e naquele tempo, enfim, são duas “presenças”. O que está ausente afinal? Aqui arriscamos uma resposta a essas perguntas, sem ter a pretensão de resolver por completo os paradoxos. Para isso recorreremos ao que já dissemos a respeito dos outros versos do poema.

A relação do sujeito que se observa ao espelho não se esgota verdadeiramente na relação com a imagem especular em si mesma, que de qualquer maneira está presente na sua realidade física perceptível de radiação de luz (que no poema é referida nos versos 11 e 12 como *l'abbaglio, rivoltante presenza, / indicatrice e lampante*), mas se estende também à relação da imagem especular com a própria imagem de natureza psíquica que o sujeito forma a respeito de si mesmo, quer dizer, a sua auto-imagem. Como a imagem especular é uma espécie de devolução totalmente congruente ao seu referente, quando o sujeito se olha ao espelho ele é ao mesmo tempo o observador e o observado. No fundo, o que parece acontecer é um conflito entre o que o sujeito verdadeiramente vê e o que a sua consciência permite que ele elabore ou aceite, isto é, o sujeito está ali mesmo, mas não se reconhece, ou julga estar diante de uma ilusão ou de um engano, sem conseguir dar um sentido conseqüente à sua própria presença no mundo. Isso explica a fragmentação das imagens que naturalmente o sujeito percebe, mas que, como já dissemos, são vistas como partes separadas e autônomas, como, por exemplo, os pelos da sobrancelha que parecem (se) multiplicar, os cabelos que apavoram as mãos, os poros dilatados que tomam uma direção qualquer. Esta dificuldade de pensar a si mesmo e de formar uma imagem coesa e positiva se torna então uma espécie de inconsciência diante da vida e dos acontecimentos, e só pode causar, como o poema expressa claramente, perturbação e desconforto. É como se o sujeito, a despeito de estar no mundo como realidade concreta, se sentisse ou se pensasse como se não existisse ou estivesse ausente de si mesmo, o que indica que há um lapso entre a existência do indivíduo e a instância que é capaz de dar um sentido a ela, que é a consciência do próprio sujeito. Em outras palavras, a percepção que o indivíduo tem de si, do que está ao seu redor e de sua vida como um todo é sentida como algo fugidio que não se deixa capturar, comparável ao que se diz no verso 8: *uma estrema avventura di un oggetto che si trucca*.

Resumindo, podemos dizer que o poema *In re* contém de forma concentrada, e daí a sua exemplaridade, vários dos elementos temáticos daquela fenomenologia do olhar que foi referida em

várias passagens do Capítulo 1: a incapacidade, por parte do sujeito humano, da reconstituição de um sentido de unidade na percepção das imagens de si e da realidade ao seu redor, que se mostram então fragmentadas e sem sentido; e a incapacidade de unificar e controlar os acontecimentos, eventos e ações promovidas ou sofridas pelo indivíduo, numa interpretação narrativa coerente e coesa, completa e suficiente. Evidentemente que a tomada de consciência dessas faltas, que os poemas de *I rapporti* de algum modo registram, é acompanhada por um sentido global de negatividade e de negação, manifestado através de sentimentos de horror e de repulsa que surgem como reação ao ambiente circundante, seja ele natural, seja ele social, e às situações de conflito, violência e agressividade, geralmente inexplicadas, entre os indivíduos. Certamente, esta dimensão inconsciente do estar no mundo, que, aos olhos do poeta, causa necessariamente dor e angústia, e resulta num sentimento fundamental de inautenticidade, é um dos temas caros à obra de Antonio Porta e de algum modo aproxima o poema *In re* e outros de *I rapporti*, de alguns temas discutidos por certas vertentes do existencialismo e da fenomenologia, e de certas formulações dos filósofos alemães Karl Jaspers e Martin Heidegger.¹⁶

Se comparado a grande parte dos poemas do livro *I rapporti*, o poema *In re*, dadas as suas características formais bastante lineares e simétricas, não apresenta dificuldades particularmente grandes para a tradução. O texto em português que propomos mantém à risca o esquema estrófico do poema italiano. Naturalmente, é necessário fazer uma série de pequenos ajustes, especialmente no que concerne ao número de sílabas de cada verso, que não coincidem ponto a ponto com a contagem silábica dos versos originais. Como já no poema original o número de sílabas é variável, não julgamos que tais diferenças sejam significativas. Por outro lado, tentamos reproduzir com a máxima exatidão possível a distribuição de sílabas tônicas no esquema métrico e rítmico dos versos, visto que o recurso a este tipo de métrica é traço fundamental de toda a poesia de Antonio Porta, como já assinalamos.

Como se verá a seguir, os problemas maiores da tradução de *In re* se concentram na escolha de itens lexicais que funcionem igualmente bem no esquema métrico e rítmico do texto em português como funcionam no original, e que sejam válidos também do ponto de vista semântico, isto é, que se conformem adequadamente ao sentido global do poema e aos significados específicos que procuramos delinear na nossa análise. Dito de outro modo, a reprodução mais, ou menos, satisfatória do esquema métrico está diretamente ligada à escolha do vocabulário mais, ou menos, adequado. A nossa meta, então, será sempre a de conseguir o máximo equilíbrio possível entre som e sentido. Apresentamos a seguir a tradução e logo depois os comentários sobre as dificuldades e soluções propostas:

¹⁶ MORONI, Mario. *Essere e fare: l'itinerario poetico di Antonio Porta*. Rimini: Luisè, 1991, p. 13-14.

<i>IN RE</i>	<i>IN RE</i>
1 Lo sguardo allo specchio scruta l'inesistenza,	1 O olhar ao espelho escruta a inexistência,
2 i peli del sopracciglio moltiplicano in labirinto,	2 os pelos da sobrançelha moltiplicam em labirinto,
3 l'occhio nel vetro riflette l'assenza, nel folto	3 o olho no vidro reflete a ausência, o denso
4 i capelli, temporanea parrucca, sgomentano le mani:	4 cabelo, temporária peruca, apavora as mãos:
5 cadono sulle guance.	5 caem sobre a cara.
6 L'inquietudine prolungata mette in evidenza	6 A inquietude prolongada coloca em evidência
7 il mortale infinito dei pori dilatati,	7 o mortal infinito dos poros dilatados,
8 estrema avventura di un oggetto che si trucca,	8 extrema aventura de um objeto que se esconde,
9 sceglie una direzione inconsapevole o folle.	9 escolhe uma direção inconsciente ou louca.
10 Dietro il lavabo il corpo in oscillazione	10 Diante da pia, o corpo em oscilação
11 sfugge l'abbaglio, rivoltante presenza,	11 foge à miragem, revoltante presença,
12 indicatrice e lampante, nella camera a vuoto	12 indicativa e cintilante, no quarto, no vácuo
13 tra le piume mulina, la soffocazione.	13 entre os lençóis remoinha, a asfixia.

Verso 1:

A primeira dificuldade está na escolha da tradução mais adequada para a preposição *allo* (mais precisamente, a preposição *a* mais o artigo masculino singular *il* ($a + il = allo$)), que aparece no sintagma-sujeito *lo sguardo allo specchio*. Ocorre que a preposição *a*, nesse sintagma, admite uma interpretação ambígua, isto é, dependendo de como se lê, ela pode desempenhar, de acordo com a gramática tradicional italiana, tanto a função de *complemento di stato in luogo* (é o olhar que está no espelho), quanto a função de *complemento di moto a luogo*, (o olhar que se dirige ao espelho)¹⁷, o que, em português, denominaríamos, respectivamente, ‘adjunto adverbial de lugar onde’ e ‘adjunto adverbial de direção’.¹⁸ Para resolver a ambigüidade, deve-se ter em mente também não só o valor semântico da preposição em si, mas também o papel que exerce no conjunto do texto. Como vimos na análise, há a contraposição, ou uso ambíguo da preposição *in* no verso 3 que a sugere, entre um “fora” e um “dentro” do espelho. Assim, preferimos interpretar a preposição *a* do verso 1 com o valor de direção, que se contraporá, então, mais nitidamente ao valor de lugar onde da preposição *in* do verso 3.¹⁹ Esta escolha também se baseia no fato de as preposições em italiano serem em princípio menos intercambiáveis, em comparação com o que se faz no português brasileiro padrão, especialmente o falado.²⁰

¹⁷ DARDANO, M.; TRIFONE, Pietro. *Grammatica italiana: con nozioni di linguistica*. 2a. ed. Firenze: Zanichelli, 1989, p. 137.

¹⁸ KURY, Adriano da Gama. *Novas lições de análise sintática*. 3. ed. São Paulo: Ática, 1989, p. 56.

¹⁹ Naturalmente, tanto neste exemplo, como em todos os outros que vamos citar, não esperamos, nem pretendemos, resolver todas as ambigüidades gramaticais sutis do texto, mas temos consciência de que cabe ao tradutor, conforme o que dissemos no Capítulo 2, escolher as suas soluções, de acordo com a sua interpretação, e que cada escolha feita admite uma série de possibilidades de leitura assim como necessariamente exclui uma série de outras.

²⁰ Esta afirmação se baseia evidentemente no conhecimento necessariamente limitado que temos do italiano e do português, ou seja, é mais uma impressão do que uma afirmação baseada num estudo de frequência de uso das preposições e dos contextos lingüísticos em que aparecem. Seja como for, é possível citar facilmente vários exemplos: *Vou a São Paulo, vou para (pra) São Paulo*.

Conforme, então, o valor semântico e o registro escolhido (estilo menos ou mais formal),²¹ a preposição contraída com o artigo poderia ser traduzida de três maneiras diferentes: como ‘para o’ (ou ‘pro’); como ‘ao’; ou como ‘no’. Teríamos, então, os resultados seguintes: ‘o olhar para o espelho’ (ou ‘o olhar pro espelho’); ‘o olhar ao espelho’; ou ‘o olhar no espelho’. Cada uma destas soluções apresenta os seus inconvenientes, que é preciso reduzir ao mínimo. A nossa preferência vai para ‘O olhar ao espelho’. Primeiro, por manter a oposição que vai acontecer em seguida no verso 3 com ‘o olho no vidro’; depois por remeter à expressão verbal ‘olhar(-se) ao espelho’ (de que ‘o olhar ao espelho’ é uma nominalização), que é justamente o que o personagem do poema está fazendo.

Verso 2:

Mantemos em português a intransitivização do verbo, que também causa o pequeno estranhamento gramatical do italiano. Do mesmo modo, traduzimos à risca a expressão adverbial *in labirinto* como ‘em labirinto’ (‘labirinticamente’).

Verso 3:

Pela razão já apontada no parágrafo “Verso 1”, a preposição *nel* é traduzida pelo correspondente exato ‘no’. Já no caso da expressão adverbial *nel folto*, propomos uma modificação que afeta também o início do verso seguinte (*nel folto / i capelli*). Como o significado do conjunto é ‘na parte densa dos cabelos’, ‘na parte em que os cabelos têm mais volume’, expressões explicativas e longas demais, substituo-as pela mais sintética e eficaz, do ponto de vista métrico e sonoro, ‘o denso / cabelo’. Haveria também a opção ‘os densos / cabelos’, mas preferimos a outra pelo fato de manter o mesmo arranjo sonoro (repetição dos fonemas ‘o’ e ‘en’) e gramatical (artigo + substantivo no singular) do início do verso ‘o olho no vidro reflete a ausência, o denso / cabelo’. Esta solução apresenta uma desvantagem: desfaz o arranjo sintático SVO do início dos três primeiros versos, mas o reproduz ao menos no *enjambement*.

Verso 4:

Traduzimos ao pé da letra o aposto *temporanea parrucca* (referido a *i capelli*). Assim, temos ‘temporária peruca’, que, por causa da posição do adjetivo, soa um pouco artificial, artificialidade

²¹ PRETI, Dino. *Sociolingüística: os níveis da fala*. São Paulo: Editora Nacional, 1982, p. 34-35: “Dá-se o nome de *níveis de fala* (ou *níveis de linguagem*) ou *registros* às variações determinadas pelo *uso* da língua pelo falante, em situações diferentes. [...] As variações quanto ao *uso* da linguagem pelo mesmo falante, em função das variações de *situação*, podem ser de duas espécies: *nível de fala* ou *registro formal*, empregado em *situações* de formalidade, com predominância da linguagem culta, comportamento mais tenso, mais refletido, incidência de vocabulário técnico; e *nível de fala* ou *registro coloquial*, para situações familiares, diálogos informais onde ocorre maior intimidade entre os falantes, com predominância de estruturas e vocabulário da linguagem popular, gíria e expressões obscenas ou de natureza afetiva”.

também presente no italiano, talvez não no mesmo grau.²² Mesmo assim, preferimos adotá-la pelo eco gramatical que vai acontecer mais adiante nos versos 7 ('o mortal infinito'), 8 ('extrema aventura') e 11 ('revoltante presença'). A inversão da posição dos adjetivos para a segunda posição no sintagma nos pareceu menos eficaz no que se refere à sonoridade do verso, especialmente na distribuição dos acentos e da maior ênfase que o segundo elemento, a nosso ver, deve receber (no caso deste verso, a palavra 'peruca'; no 7, 'infinito'; no 8, 'aventura'; e no 11, 'presença').

Verso 5:

Há várias traduções possíveis para a palavra *guance* deste verso: 'bochechas', a mais literal; 'faces', ou simplesmente 'face'; 'rosto'; e 'cara'. A nossa opção foi pela sinédoque 'cara', por uma razão fônica: a palavra produz o eco da sílaba '(-)ca-' deste verso e do anterior (cabelo, temporária peruca, apavoram as mãos: / caem sobre a cara). Isso também como uma forma de compensar o eco sonoro e gramatical produzido pelos verbos *sgomentano* do verso 4 e *cadono* (ambos palavras proparoxítonas terminadas em *-no* e de terceira pessoa plural), não reproduzido em português.

Verso 8:

O verbo *truccarsi* (*si trucca*) pode ter os seguintes sinônimos em português: 'pintar-se', 'maquiar-se'; também 'camuflar-se', 'disfarçar-se', 'mascarar-se'. Na família semântica de que faz parte, em que aparecem, por exemplo, as palavras *trucco*, *truccare*, *truccatura*, há também as conotações de alteração da imagem, falseamento das aparências ou de dados, ou de segredo. Escolhemos o verbo 'esconder' ('se esconde'), palavra que, em princípio, não se arrola entre os sinônimos listados, mas que, de acordo com a análise que fizemos, não se distancia demasiado deles nem do contexto semântico do poema. Como acréscimo tem-se ainda a repetição da sílaba /es/ (grafadas 'ex-' ou 'es-') e a repetição de '-co-' (ou '-c-') neste verso e no seguinte (extrema aventura de um objeto que se esconde / escolhe uma direção inconsciente ou louça).

Verso 10:

O verso 10 apresenta uma dificuldade de interpretação: a que posição no espaço se refere exatamente a preposição *dietro* na expressão adverbial inicial *Dietro il lavabo*? Supondo, como estamos fazendo, que a cena descrita no poema se passa num quarto de dormir e que nele há uma pia e um espelho provavelmente colocado sobre a parede e acima daquela (eventualmente, mas não obrigatoriamente, num banheiro contíguo), como imaginar uma posição "atrás" da pia que não seja a

²² Não é o caso de discutir aqui a questão do posicionamento dos adjetivos, que, a par de não funcionarem exatamente da mesma maneira em português e italiano, é um problema semântico bastante complexo.

do sujeito que se coloca diante do espelho encostado próximo a ela? Na verdade, é como se o ponto de referência estivesse invertido: o espelho e a imagem que produz estão à frente do sujeito que olha; entre este e aquela se interpõe a pia; logo, o sujeito está atrás desta. Há também a hipótese mais complicada e forçada de interpretar ‘o corpo em oscilação’ como a imagem cambiante do personagem refletida pelo espelho. Assim, o personagem estaria na frente da pia; a imagem (do corpo em oscilação) estaria atrás da pia; entre um e outra estaria a própria pia. Acontece que o verso seguinte diz que é o corpo em oscilação que foge do brilho equívoco (*l’abbaglio*) produzido pelo espelho. Não é logicamente possível, então, que seja a própria imagem a fugir de si mesma. Preferimos, portanto, considerar a primeira hipótese a mais válida e, a despeito da ambigüidade no uso da preposição *dietro*, na tradução simplificamos a situação descrita no texto e adotamos justamente a preposição semanticamente inversa ‘diante’.

No que se refere à pontuação, acompanhamos à risca a divisão do texto italiano. A única exceção é justamente a vírgula que acrescentamos depois da expressão adverbial ‘Diante da pia’. A razão é métrica e rítmica, mas também semântica. De todas as três estrofes do poema, esta é a mais recortada: nos três versos finais aparecem vírgulas que marcam os apostos referidos a *l’abbaglio* (*rivoltante presenza* e *indicatrice e lampante*) e ao mesmo tempo coincidem com a cesura de cada um. Quisemos seguir, então, o mesmo esquema.

Verso 11

A tradução da palavra *abbaglio* deste verso merece atenção especial. Na realidade, tal palavra, além de algumas outras como, por exemplo, *inesistenza* e *assenza*, se constitui numa das chaves para interpretação do poema como um todo. Como já havíamos mencionado, *abbaglio* é um substantivo derivado do verbo *abbagliare*, que tem o significado de ‘ofuscar a vista’, ‘cegar por intensa luminosidade do sol ou de outra fonte luminosa’ e também, por extensão, ‘cegar os olhos da mente’ e ‘enganar’. De acordo com o que dissemos antes na análise, tanto o significado concreto quanto o abstrato são simultaneamente válidos na interpretação da palavra no poema, já que, além de existir o brilho da imagem refletida pelo espelho, existe o fato de ela conduzir o observador a erro, ou a enganar-se ou equivocar-se. Ambos os significados se sobrepõem e se confirmam, e são reforçados logo a seguir pelos apostos *rivoltante presenza* e *indicatrice e lampante*. Que palavra em português poderia captar essa dupla natureza da palavra *abbaglio*?

Palavras mais rentes aos significados concretos seriam, por exemplo, ‘ofuscação’ ou ‘brilho’. A primeira guarda, em princípio, os mesmos significados da palavra italiana, inclusive o de ‘perda da capacidade de entendimento’ (implícito no sentido de ‘enganar-se’ ou ‘equivocar-se’). ‘Brilho’, por sua vez, já não se enquadra tão facilmente na série de significados como ‘enganar os olhos da mente’,

‘provocar equívocos perceptivos ou mentais’ etc., a não ser por aplicação derivada, embora possa igualmente se aplicar a significados abstratos. Descartamos logo de cara ‘ofuscação’ por uma razão sonora e métrica: a palavra nos pareceu longa demais; e ‘brilho’ pelas razões aventadas. Recorreremos, então, a palavra ‘miragem’, que, apesar de não se referir exatamente a um tipo de brilho, pertence a um campo semântico próximo (em termos concretos, a miragem é uma espécie de efeito óptico), além de guardar também os significados de ‘falsa realidade’, ‘ilusão’, ‘quimera’, ‘sonho’, bem adequados ao contexto do poema.

Por uma razão sonora e métrica também, preferimos a regência mais culta ‘foge à miragem’ do que a mais comum ‘foge da miragem’, para evitar a criação de uma sílaba métrica a mais.

Verso 12:

Outra dificuldade é encontrar a tradução mais adequada para expressão adverbial *a vuoto* do verso 12. A expressão *camera a vuoto* pode ser traduzida como ‘câmara a vácuo’, ou seja, um aparelho ou instalação industrial capaz de produzir vácuo num espaço físico limitado previamente construído para tal e utilizado para fins determinados.²³ Tal acepção evidentemente não se aplica ao contexto semântico do poema, a não ser numa extensão metafórica bastante peculiar, isto é, a da comparação do quarto em que se encontra o personagem do poema como um espaço fechado e estreito em que, pela falta de ar, seja ela real, seja provocada por um estado emocional de angústia extrema, não se consegue respirar. De fato, este uso metafórico pode ser confirmado mais adiante pelo emprego da palavra *soffocazione*.

Em português, poderíamos ter também eventualmente uma ‘câmara a vácuo’ (apesar de que o termo mais comum é ‘câmara de vácuo’)²⁴, mas menos provavelmente um ‘quarto a vácuo’. Ocorre que *a vuoto*, tomada isoladamente como expressão adverbial, pode ser traduzida como ‘no vácuo’ ou ‘no vazio’, caso em que se referirá ao verbo *mulina*, que aparece no verso seguinte, com o significado então de ‘inutilmente’ ou ‘em vão’, acepções também adequadas ao contexto semântico dos versos em questão. Temos aqui, então, mais um exemplo de ambigüidade lingüística, ainda que não tenha sido deliberada, de difícil reprodução em português. A solução que propomos, não absolutamente satisfatória, coloca as duas expressões adverbiais lado a lado, separadas por vírgula (‘no quarto, no vácuo’), que mantém pelo menos o significado da locução adverbial *a vuoto* e ainda enfatiza, por acúmulo, o sentido do quarto como um lugar que produz angústia.

²³ Termo técnico pertencente à área da engenharia e tecnologia industrial. Cf., por exemplo: LURIDIANA, Sebastiano. “Impianti e tecnologie per la produzione industriale di rivestimenti sottili sotto vuoto”. Disponível em: <http://www.aiv.it/ita/publicazioni/articolo.php?articolo=art7>. Acesso em: 25 agosto 2006. Cf. também o verbete: “Vacuo” (física) In: *Wikipedia*. Disponível em: http://it.wikipedia.org/wiki/Vuoto_%28fisica%29. Acesso em: 25 agosto 2006.

²⁴ Consultar, por exemplo, o verbete: “Vácuo”. In: *Wikipédia*. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/V%C3%A1cuo>. Acesso em: 25 agosto 2006.

Verso 13:

No último verso, a tradução literal da palavra *piume*, na expressão adverbial *tra le piume*, não é possível. Na realidade, a palavra refere-se às penas dos travesseiros ou do colchão, e por sinédoque, ao leito ou à cama. O registro é evidentemente culto e literário. Optamos, então, por ‘lençóis’, palavra certamente diferente, mas que reproduz satisfatoriamente a sinédoque.

No caso da última palavra do verso, *soffocazione*, preferimos antes traduzi-la por ‘asfixia’ do que pela mais literal *sufocação*. A escolha é resultado de uma preferência puramente pessoal, por acharmos que os dois substantivos terminados em ‘-ão’, ‘oscilação’ e ‘sufocação’, criariam um tom ligeiramente caricatural à estrofe de fechamento do poema, que por si mesmo, já tem uma carga dramática acentuada. Preferimos, pois, a outra, que reproduz aproximadamente o mesmo significado e se adapta bem ao contexto semântico do conjunto, e ainda cria uma rima interna em ‘-ia’ (eco de ‘pia’), que compensa a perda da rima em ‘-ão’. De todo modo, as rimas no poema são casuais.

Por fim, mantemos, no verso, a vírgula que separa sujeito de predicado, como já mencionamos, o único a apresentar ordem sintática invertida (*tra le piume mulina, / la soffocazione*), que tem o efeito de enfatizar a posição do sujeito e o seu significado na conclusão do poema.

IV. POEMA I DA SÉRIE *SONETTO* (Cap. 1, p. 29-31)

I

1 come li incontra sulla finestra
 2 non uccide domanda
 3 subito e prima
 4 si alza.

5 come scende le scale di pietra
 6 non urla dice
 7 allora e adesso
 8 si volta.

9 come sale le scale di pietra
 10 non stride dice
 11 come se
 12 come è vero.

13 come li stringe contro
 14 non fugge risponde
 15 una volta e basta
 16 ride.

A seu modo, o poema I da série *Sonetto* também é exemplar daquela “linguagem de eventos” referida em várias passagens do Capítulo 1 e nele encontramos muitos dos ingredientes comuns a tantos outros textos do livro *I rapporti*, como já vimos na análise dos poemas anteriores. Mais uma vez, o que temos é a apresentação de uma cena narrativa, que cabe ao leitor compreender. O caráter narrativo do poema é marcado pela simples seqüência das ações, moduladas que são pela estrutura gramatical e sintática repetitiva dos versos, e pela presença de expressões temporais, como a conjunção temporal *come* (versos 1, 5, 9 e 13) e os advérbios de tempo que encadeiam as ações (verso 3: *subito e prima*; verso 6: *allora e adesso*). O espaço em que tal cena ocorre não é descrito com detalhe. Depreende-se somente, através das ações que o personagem realiza, que há movimento num espaço dado (*li incontra sulla finestra, scende le scale, sale le scale etc.*), talvez dentro de uma casa ou apartamento, ou de um edifício.

Apesar do caráter narrativo apontado, o relato não se resolve, pelo menos não explicitamente. De fato, não há unidade nem marcação clara de início e fim, não há clímax narrativo nem solução ou resolução final. Na verdade, não há a apresentação de uma história completa, mas sim a alusão e a sugestão de acontecimentos e ações realizadas por um indivíduo não-especificado e efeitos sofridos dessas mesmas ações por outros indivíduos ou coisas presentes no mesmo espaço-tempo. Em outras palavras, a narrativa se configura mais por acumulação de ações do que por uma seqüência logicamente encadeada e se parece mais a um registro narrativo fragmentário da ação de um sujeito

que age ou reage diante de uma realidade dada e diante da presença de outros indivíduos ou coisas com quem mantém uma relação violenta ou, no mínimo, conflituosa. Isso pode ser constatado pela simples seqüência dos verbos, empregados todos no presente e sem sujeito explícito: na primeira estrofe – *incontra, (non) uccide, domanda, si alza*; na segunda estrofe – *scende, (non) urla, dice, si volta*; na terceira estrofe: *sale, (non) stride, dice, è*; e, por fim, na quarta – *stringe, (non) fugge, risponde, ride*.

Apesar da vagueza, é possível supor que o protagonista venha de algum lugar, encontre outros indivíduos (ou coisas) e aja e, ao mesmo tempo, pareça hesitar diante deles e da situação. Esse caráter de hesitação é marcado pela própria estrutura gramatical dos versos, em que duas ações são sempre contrapostas (*non uccide domanda; non urla dice; non stride dice; non fugge risponde*), coincidindo inclusive com a cesura métrica. O que se pode depreender disso é que a reação ao encontro do protagonista com os outros indivíduos poderia ter sido violenta ou agressiva, mas é, em alguns momentos, contida. Enfim, o leitor é capaz de compreender que o sujeito age ou é compelido a agir, mas que o conjunto das suas ações não apresentam nenhuma intenção clara e compreensível, e poderiam se constituir também numa reação interior nervosa do sujeito. Não é possível entender por que o protagonista age assim. A pergunta é: o que está acontecendo afinal?

Dentre as quatro estrofes, a terceira se destaca como um momento de reflexão e, de novo, hesitação, em que parece existir a intenção de formulação de um juízo sobre a situação, mas que é logo suspenso e permanece vago. É o que podemos ver no verso 11 (*come se*) e no verso 12 (*come è vero*), um pouco mais assertivo. A expectativa seria que gramatical e semanticamente os versos se completassem, mas não é o que acontece. Seria uma tentativa de compreensão abruptamente interrompida ou impedida?

Na quarta e última estrofe, o verso 13 sugere um ato de maior violência, por parte do protagonista, contra aqueles personagens indefinidos, os objetos da ação do sujeito. A escolha gramatical do pronome de objeto direto *li*, que ademais já havia aparecido no verso 1, é muito feliz, pois acentua o caráter de passividade das personagens que sofrem os efeitos da ação do protagonista (*come li stringe contro*). A pergunta que pode ser feita aqui é, mais uma vez, por que ele age assim? A cena se "completa", no último verso, com um *ride* final. Ele ri do quê, do que há para rir? Seria de novo uma mera reação nervosa do sujeito, que contrastaria com a aparente tranqüilidade expressa pelos outros verbos que aparecem no poema?

Como indicamos no Capítulo 1, este poema é um exemplo bastante claro de estrutura formal "forte", bastante simétrica do ponto de vista textual e métrico, que se contrapõe a uma estrutura semântica e narrativa "fraca", vaga e esfumada. Paradoxalmente, o uso da língua é simples e preciso, e o registro usado é o da língua comum. O significado das palavras é usado no sentido mais concreto

possível, na sua plena visibilidade de ações físicas. O sentimento de estranhamento que o texto causa, portanto, não se dá nesse nível estrito. É no âmbito do sentido das ações e das intenções que ele é vago e impreciso, e é aí que é exigida a máxima cooperação interpretativa do leitor, que se vê obrigado, então, a formular hipóteses que não podem ser verificadas.

De fato, o poeta opera sobre o nível sintático-semântico de modo rigoroso, como se estirasse de tal maneira o sentido do texto que o que parece concreto e real, como resultado final de interpretação acaba tendendo a uma abstração extrema. O esfumaçamento da narrativa, ou para empregar um termo mais conhecido, a sua 'rarefação',²⁵ ao lado do aspecto estritamente lingüístico que acabamos de assinalar, é outro elemento que confere ao texto o seu caráter acentuado de abstração formal, e que nos conduz à hipótese de que a intenção do poeta,²⁶ mais do descrever a realidade ou apresentar personagens humanas ou não (que, seja de que modo for, estão presentes), é a de avaliar qualidades de relação, tanto das relações do próprio poeta com a realidade que descreve e da história que narra, quanto, ao mesmo tempo, das relações que imagina para as personagens que habitam, agem e se relacionam naquele mundo. O poema funcionaria, então, como um instrumento de investigação e um modo de elaboração de um ponto de vista sobre a realidade humana e vital que, por intenção deliberada ou até mesmo por impossibilidade de totalização, captaria ou acentuaria apenas o descontínuo, o fragmentário, aquilo que não encontra uma unidade final e restauradora das expectativas humanas.

Como se vê, a pesquisa formal se centra numa rigorosa exploração da semântica das ações (aqui entendida num sentido propriamente lingüístico que cabe à semântica estudar) e num sentido mais amplo de uma ética das ações humanas, ou seja, do sentido das ações e relações humanas em situações concretas de existência. Claro, dado o "estiramento semântico" a que o autor submete a língua e o texto, está implícita a recusa de uma comunicação fácil e o questionamento semântico radical da linguagem como forma de registro da experiência humana, como referimos no Capítulo 1.

²⁵ Já se falou bastante, por exemplo, de 'rarefação do enredo' do romance contemporâneo. Naturalmente, a experimentação formal que Antonio Porta levava a cabo na poesia se alinhava ao que ele próprio já vinha fazendo na narrativa e, ademais, aos experimentos narrativos de outros autores da neovanguarda como também do seu contemporâneo *nouveau roman* francês, a que aqueles, sob muitos aspectos, se aproximam. Cf. PIGNATARI, Décio. *Semiótica e literatura*. 3. ed. São Paulo: Cultrix, 1987, p. 146.

²⁶ Convém lembrar mais uma vez que, aqui como em qualquer outra passagem desta dissertação, quando falamos corriqueiramente de "intenção do poeta", não nos referimos à intenção ou intenções do autor empírico, mas tão-somente daquela instância implícita no próprio texto e projetada por ele, a do autor implícito (cf. Cap. 1, nota 21). A esse respeito, Umberto Eco, por exemplo, faz uma distinção muito útil entre, como ele tem designado, a *intentio operis* quer dizer, a 'intenção do texto' ou 'intenção da obra' – a única a que podemos ter acesso –, e as supostas ou imaginadas *intentio auctoris* ('intenção do autor') e *intentio lectoris* ('intenção do leitor'). Cf.: ECO, Umberto. *Os limites da interpretação*. Tradução de Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 2000. Para explicações didáticas e esclarecedoras a respeito desses conceitos e os debates que surgiram em torno deles, cf. o artigo: RABENHORST, Eduardo R. "Sobre os limites da interpretação. O debate entre Umberto Eco e Jacques Derrida". In: *Prim@ Facie*. Ano I, n. 1, jul./dez. 2002. Cf. também: KESKE, Humberto Ivan. "Aventuras da significação: Bakhtin e Eco à procura do signo deslizante". In: *InTexto*. Disponível em <http://www.intexto.ufrgs.br/n14/a-n14a8.htm>. Acesso em 12 dez. 2006.

Num sentido mais abrangente, acreditamos que seja justamente aí que resida um dos fundamentos da experimentação poética de Antonio Porta: romper – ainda que a ruptura nunca seja total – com o princípio de comunicação da língua e do poema como forma de comunicação cultural.

Dada a sua concisão e simplicidade formal, a tradução do poema I da série *Sonetto* é relativamente simples. Como nas outras traduções apresentadas até aqui, o objetivo é encontrar o vocabulário mais adequado à sonoridade, ao ritmo e ao significado de cada verso, como afinal é sempre a questão essencial que ocupa toda tradução de poesia, e obter a mesma concisão e elegância do texto italiano. Vamos a ela:

DA SONETTO	DA SÉRIE SONETO
I	I
1 come li incontra sulla finestra	1 mal os encontra sobre a janela
2 non uccide domanda	2 não mata pergunta
3 subito e prima	3 logo e antes
4 si alza.	4 se ergue.
5 come scende le scale di pietra	5 mal desce as escadas de pedra
6 non urla dice	6 não grita diz
7 allora e adesso	7 então e agora
8 si volta.	8 se volta.
9 come sale le scale di pietra	9 mal sobe as escadas de pedra
10 non stride dice	10 não ralha diz
11 come se	11 como se
12 come è vero.	12 como é certo.
13 come li stringe contro	13 mal os aperta contra
14 non fugge risponde	14 não foge responde
15 una volta e basta	15 uma vez e basta
16 ride.	16 ri.

Nesse poema, um elemento que exige alguma atenção é a tradução da palavra *come*, que aparece em todo início do primeiro verso de cada uma das quatro estrofes (versos 1, 5, 9 e 13). A sua função sintática é a de conjunção temporal, e com esta função pode ser substituída por *appena che* ou *quando*, conjunções que introduzem uma oração subordinada temporal com o verbo normalmente no modo indicativo.²⁷ Em português, os equivalentes possíveis que mais se enquadram com o uso que se faz da conjunção no texto italiano são ‘no momento em que’, ‘logo que’, ‘assim que’ ou ‘mal’. Eventualmente, num registro poético e literário, porém hoje bastante raro, ‘como’ também pode exercer

²⁷ DARDANO, M.; TRIFONE, Pietro. *Grammatica italiana: con nozioni di linguistica*. 2a. ed. Firenze: Zanichelli, 1989, p. 403.

a mesma função.²⁸ A nossa opção foi pela forma ‘mal’, que, a par de ser curta e se enquadrar bem no ritmo conciso do verso, evoca indiretamente, como uma espécie de eco semântico, os significados negativos que o advérbio e o substantivo homônimos têm em português, o que pode ajudar na criação da atmosfera um tanto estranha e intrigante da cena que o texto apresenta.

No mais, seguimos à risca a estrutura estrófica do poema e, no quanto foi possível, o esquema métrico e rítmico do texto. No que toca a este último aspecto, fizemos um pequeno ajuste no verso 12, em que preferimos traduzir *vero* (‘verdadeiro’) por ‘certo’, que está semanticamente bastante próximo e garante a mesma contagem de sílabas métricas no padrão italiano.

²⁸ Cf. verbete: “Como”. In: *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. 1a. ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001, p. 772.

V. POEMA X DA SÉRIE *PASSEGGERO* (Cap. 1, p. 36-37)

X

- 1 disteso in una piccola barca
 2 un metro al limite da una meta
 3 allunga un braccio la mano non trova
 4 l'immagine distesa sul muro è corpo
 5 non ci sono odori e un suono stridente
 6 un albero immerso nell'acqua si fa vicino
 7 ali minuscole sbattono all'intorno
 8 ombrelle estive attraversano la luce
 9 bocca che inghiotte le sue labbra
 10 appoggia una mano all'ombra si mette
 11 seduto e dice: ancora

O texto reproduzido acima faz parte de uma série de dez poemas que leva o título de *Passeggero*, título que, além de dar um sentido amplo de unidade aos textos, designa a presença constante de um personagem emblemático da poesia de Antonio Porta a partir de meados dos anos setenta, que é o do passageiro. Como mostramos outras vezes, também aqui o poeta esboça sucintamente uma cena, sem detalhá-la ou explicá-la melhor. Por causa dessa falta de detalhamento ou explicação, exige-se do leitor que dê atenção máxima ao conteúdo descritivo de cada verso, para que possa criar um quadro minimamente compreensível da cena e interpretá-la de alguma maneira. Só depois de ler e reler o poema várias vezes, é que é possível formular hipóteses de interpretação, as quais, dado o caráter semântico global muito sugestivo mas decisivamente vago do texto, não podem ser confirmadas. É como se o poeta se esmerasse na construção de um texto, do ponto de vista semântico, de máxima abertura. Na análise que vamos apresentar a seguir, vamos proceder passo a passo e formular uma série de perguntas, com o intuito de tentar compreender não só a cena em si, mas sobretudo o procedimento construtivo que fundamenta a sua vagueza semântica e narrativa.

A primeira coisa que podemos dizer a respeito do poema é que a cena é descrita a partir do ponto de vista do poeta que observa, isto é, de um eu poético que não participa da cena que mostra e que não se confunde com o personagem em terceira pessoa cujas ações e movimentos nos são dados a conhecer. Já sabemos que este tipo de procedimento narrativo é típico da poesia de Porta. A presença do personagem é facilmente identificável pelo uso das formas verbais *disteso* (v. 1), *allunga* (v. 2), *trova* (v. 3), *appoggia* (v. 10) e *dice* (v. 11). Como o título da série de que o poema faz parte sugere e o verso 1 confirma, tal personagem é mesmo um passageiro, ou seja, alguém que viaja ou passa ou é levado a algum lugar por um meio qualquer, no caso, um pequeno barco (*disteso in una piccola barca*).

Pelo que diz o verso 2 (*un metro al limite da una meta*), é possível supor, sem que se possa, entretanto, afirmá-lo com certeza, que o personagem esteja tentando atracar o barco, já que este está a um metro de distância de uma meta (a meta seria o seu ponto de chegada?). Em seguida, o verso 3 (*allunga un braccio la mano non trova*) diz que o personagem alonga um dos seus braços e que a mão não encontra. Não encontra o quê exatamente? Um ponto de apoio que lhe permita parar o barco e atracá-lo no cais à margem do rio ou do mar em que navega? A continuação do poema permite, talvez, imaginar que sim, mas sugere que de qualquer maneira a tentativa é frustrada. O verso 4 (*l'immagine distesa sul muro è corpo*) diz que há um muro e uma imagem projetada sobre ele, que supomos ser a sombra de um corpo. Seria a sombra projetada sobre um muro próximo ao cais, sombra do personagem que está dentro do barco e que tenta atracá-lo?

Os versos 5, 6, 7 e 8 seguintes apresentam outros elementos que enriquecem a cena, apesar de não a explicarem: a falta de odores, um som estridente, a presença de asas de insetos ou pequenos pássaros que batem ao redor e guarda-sóis de verão que “atravessam” a luz. Nessa descrição, pode-se fazer uma série de perguntas para as quais, todavia, não há respostas. Por exemplo: por que não se sentem odores? Quem ou o que produz o som estridente? No caso do verso 8, a imagem parece invertida: normalmente poderíamos supor que é a luz que é capaz de atravessar o tecido de um guarda-sol, e não o contrário. O verso pode significar, então, que há pessoas que se movimentam e carregam os guarda-sóis e, portanto, “atravessam a luz”? Daí poderíamos supor, talvez, que a cena se passe, por exemplo, em uma praia em que o personagem chegue com o seu barco e onde haja outras pessoas presentes?

De todos, certamente o verso 9 (*bocca che inghiotte le sue labbra*) é o mais estranho. Aqui também a imagem e o conceito estão invertidos, ou melhor, é a imagem concreta que inverte o conceito normal que associamos às palavras *bocca* ('boca') e *inghiottire* ('engolir'), quer dizer, é a boca que engole algo ajudada pelos lábios, e não a boca que engole os próprios lábios, imagem que na verdade constitui um contra-senso. Supomos que o possessivo *sue* se refira aos lábios do personagem.

O verso 10 e 11 finais retomam a apresentação do personagem, que agora apóia uma mão à sombra (sobre a sombra projetada sobre o muro, como descrito no verso 4?) e se coloca sentado (que implica imaginar, então, que ele estaria em pé dentro do barco). O verso 11 conclui o poema da seguinte maneira: *e dice: ancora*. A última palavra desse verso e do poema – *ancora* – pode ter dupla leitura: se pronunciada *àncora*, isto é, como uma proparoxítona, é equivalente ao substantivo 'âncora'; se pronunciada *ancóra*, isto é, como uma paroxítona, é equivalente ao advérbio 'ainda'. Dado o contexto semântico e imagético da cena como descrevemos, o primeiro significado é totalmente aceitável: é como se o personagem quisesse sair do barco e pedisse ou simplesmente nomeasse a

âncora. Mas, dada a vagueza semântica global do texto e as várias perguntas sem respostas que indicamos e vão se acumulando, o segundo significado também é aceitável e intensifica ainda mais o sentimento de dúvida e ambigüidade que o poema, na sua aparente e paradoxal limpidez lingüística, é capaz de criar.

O poema X de *Passeggero* é um bom exemplo dos tipos de procedimentos lingüísticos e textuais adotados por Antonio Porta e que vão caracterizar o estilo da sua poesia da maturidade, que, como apontamos no Capítulo 1 e tentamos mostrar nessa análise, se baseiam numa exploração e ambigüização intensa dos significados das expressões lingüísticas e das proposições, aliadas a uma simplificação da estrutura sintática dos textos (se comparados à produção anterior) e a uma evidente simplicidade lexical e rítmica. Como dissemos também, tal configuração formal e semântica tem como resultado uma valorização intensa do conjunto de imagens e os eventos descritos no seu acontecer, por assim dizer, diante dos olhos do leitor.

A tradução do poema não oferece dificuldades, com exceção de uma única e fundamental, que é justamente a tradução da palavra *ancora* do último verso. Não conseguimos encontrar artifício lingüístico possível que nos permitisse transpor em português simultaneamente os dois significados que as palavras homógrafas têm em italiano e o efeito de intensificação da ambigüidade e da vagueza que a dupla interpretação traz na conclusão do poema. Assim, mesmo que nenhum dos equivalentes portugueses nos satisfaça inteiramente – ‘âncora’ ou ‘ainda’ –, preferimos o valor mais abstrato e mais vago presente no advérbio. A tradução tomou, então, a feição seguinte:

X		X	
1	disteso in una piccola barca	1	estendido num pequeno barco
2	un metro al limite da una meta	2	um metro de distância de uma meta
3	allunga un braccio la mano non trova	3	alonga o braço a mão não acha
4	l'immagine distesa sul muro è corpo	4	a imagem estendida sobre o muro é corpo
5	non ci sono odori e un suono stridente	5	não há cheiros e um som estridente
6	un albero immerso nell'acqua si fa vicino	6	uma árvore imersa na água se aproxima
7	ali minuscole sbattono all'intorno	7	asas minúsculas batem ao redor
8	ombrelliste attraversano la luce	8	guarda-sóis de verão atravessam a luz
9	bocca che inghiotte le sue labbra	9	boca que engole os seus lábios
10	appoggia una mano all'ombra si mette	10	apóia uma mão à sombra se põe
11	seduto e dice: ancora	11	sentado e diz: ainda

VI. POEMA DO LIVRO *PASSI PASSAGGI* (Cap. 1, p. 38)

- 1 se il fiume stretto
 2 spinto dalla luce del mattino
 3 risale la montagna luccicante
 4 uno che passa raccoglie una pietra liscia
 5 per gioco lancia nell'aria quella pietra levigata
 6 la vetrata s'incrina s'infrange polvere tagliente
 7 sopra i tappeti erbosi sanguinanti i piedi
- 8 se il fiume stretto
 9 spinto dalla luce del mattino
 10 risale la montagna luccicante
 11 uno che passa raccoglie una pietra liscia
 12 per gioco lancia nell'acqua con forza
 13 la vetrata s'incrina infranta in polvere tagliente
 14 sopra i tappeti d'erba a piedi sanguinanti
 15 discende nello specchio del piano
 16 i pesci boccheggiano nell'universo svuotato

Como reiteramos muitas vezes no Capítulo 1 e nas análises que estamos apresentando agora neste capítulo, a poesia narrativa de Antonio Porta privilegia de modo especial a fragmentação e a descontinuidade. Como é de esperar, tais elementos, que se manifestam por meio de procedimentos textuais e lingüísticos concretos que as análises têm tentado identificar, incidem basicamente sobre a dimensão causal dos eventos e a sua conseqüente distribuição no eixo temporal e espacial. É por isso, então, que, para referir ao aspecto narrativo dos poemas do autor, temos preferido falar mais de cenas do que propriamente histórias. A apresentação dessas cenas, compostas de fragmentos de supostas ou pressupostas histórias que cabe ao leitor imaginar, dada a falta de linearidade expositiva, cria muitas vezes uma forte impressão de simultaneidade. cremos que é o caso de todos os poemas analisados até aqui. No caso do poema reproduzido acima, incluído numa série não numerada de textos que leva o mesmo título do livro – *Passi passaggi*, além da simultaneidade, outro aspecto que se destaca, e que na verdade constitui uma novidade, é o da ciclicidade.

O mencionado caráter cíclico do poema é facilmente detectável, tanto em termos de forma quanto de assunto. A sua estrutura estrófica se assemelha ao que, no campo da composição musical, é denominado de 'tema e variação', isto é, uma seqüência melódica, rítmica ou harmônica determinada (comumente todos esses elementos amalgamados) é tomada como base e é exposta na parte inicial da composição; em seguida, ao longo da duração total da peça, tal seqüência vai sendo repetida com modificações de algum tipo, sejam elas pequenas ou grandes. Numa escala pequena, é exatamente o que acontece no poema curto de que estamos tratando. A primeira estrofe é composta de sete versos e a segunda de nove. Do total de nove da segunda, os quatro primeiros (v. 8, 9 10 e 11) são uma reprodução exata dos quatro versos iniciais da primeira estrofe (v. 1, 2, 3 e 4); os três seguintes (v. 12,

13 e 14) reproduzem parcialmente os versos da primeira estrofe que lhe correspondem (v. 5, 6 e 7) e introduzem pequenas mudanças; e, por fim, os versos finais da segunda estrofe (v. 15 e 16), dois a mais em relação à primeira, constituem informação nova.

Como característica distintiva das construções cíclicas, a elegante estrutura do poema age por acúmulo e incita à volta ao ponto de partida, quer dizer, o leitor, no momento da leitura da segunda estrofe, instintivamente retoma a primeira, para logo em seguida comparar as duas, num movimento que o obriga a refazer a compreensão que conseguiu ter das duas partes tomadas isoladamente.²⁹ Claro, este movimento de avanços e recuos é comum à leitura de qualquer texto, particularmente os poéticos. Frequentemente, na leitura de um poema, passamos naturalmente das partes para o todo e de novo do todo para as partes com o intuito de ter uma compreensão mais totalizante e orgânica. No caso da poesia de Antonio Porta, dadas todas as características que temos apontado, não poucas vezes o leitor é realmente obrigado a fazê-lo. No caso de agora, o tipo de procedimento construtivo adotado torna o leitor ainda mais consciente do seu percurso de leitura e dos próprios significados que o texto transmite.

O primeiro verso do poema começa com a conjunção condicional *se* e abre um período hipotético do tipo lógico ‘se *x*, então *y*’, em que *x* corresponde aos versos 1, 2 e 3 (*se il fiume stretto / spinto dalla luce del mattino / risale la montagna luccicante*) e *y* corresponde ao verso 4 (*uno che passa raccoglie una pietra liscia*). Acontece que, do ponto de vista lógico, não há nexos entre as duas partes da proposição, visto que *y* não é elemento necessário e suficiente que satisfaça a condição estabelecida por *x*. Ou, nos termos do próprio poema, o fato de alguém que passa recolher uma pedra do rio (para depois jogá-la ao ar, como diz o verso 5) não está condicionado ao fato de um rio subir uma montanha reluzente. Na verdade, é difícil estabelecer qual é a relação lógica entre um fato e outro, a não ser que ambos os eventos (ou um evento em que os dois fatos ocorram) constituem antes dois fatos simultâneos, mas desligados entre si, do que propriamente dois fatos em que há uma relação de subordinação de um (*y*) para com outro (*x*). Ora, é justamente a adoção desse procedimento sintático particular e o desvio lógico que ele cria que rompem com a expectativa de interpretação normal do período, causam um estranhamento de sentido e convidam o leitor a interrogar-se mais fortemente a respeito da natureza da cena que o poema apresenta. O estranhamento semântico que acabamos de indicar vai se repetir depois na segunda estrofe do poema exatamente da mesma forma.

Nos versos 5, 6 e 7 seguintes, a cena se desenrola: o personagem lança ao ar a pedra que

²⁹ Advertência análoga à que fizemos a respeito do autor implícito (cf. nota 26) deve ser feita também agora. Quando falamos da figura do leitor, aqui ou em qualquer outra passagem dessa dissertação, é preciso saber distinguir, conforme o caso, a figura do ‘leitor empírico’, pessoa real que porventura leia o texto de que estamos tratando, da figura do ‘leitor implícito’, ou, como quer Umberto Eco, do ‘leitor modelo’, instância abstrata e virtual que o próprio texto contém e projeta. Cf.: ECO, Umberto. “Il Gruppo ’63, lo sperimentalismo e l’avanguardia”, p. 97-98; “Ritratto di Plinio da giovane”, p. 180-195. In: ECO, *op. cit.* Cf. também: RABENHORST, *op. cit.*

acabou de catar (v. 5); supostamente a pedra cai e bate sobre uma janela, quebrando-lhe o vidro, que se desfaz em cacos e poeira (v. 6); é possível supor também que o personagem machuque os pés ao pisar nos cacos que caíram sobre a relva (v. 7).

Na segunda estrofe, vemos a reapresentação da mesma cena com pequenas modificações. São justamente essas pequenas modificações que colocam em cheque a interpretação que o leitor mal havia esboçado da primeira e pedem uma reinterpretação do conjunto, sem que se consiga necessariamente chegar a resolver o problema criado particularmente pelo verso 12, que, com uma diferença pequena mas relevante corresponde ao verso 5. O verso 5 diz que, por brincadeira, o personagem do poema joga ao ar a pedra, pedra essa que depois vai cair e quebrar a vidraça, como supusemos. O verso 12, contudo, diz que o personagem joga a pedra na água, mas do mesmo modo a vidraça se quebra e se espatifa em cacos e poeira, como descreve o verso 13 seguinte. Como conciliar até esse ponto as duas estrofes, já que o verso 12 confunde a explicação causal que delineamos?

Imaginar, por exemplo, que depois de tocar a superfície da água a pedra tenha ido de qualquer maneira bater contra a vidraça nos parece forçado. Por sua vez, imaginar que a imagem da água possa ser tomada como uma metáfora da vidraça também não parece satisfatório, porque a superfície da água não pode se desfazer em cacos e poeira que possam machucar os pés do personagem. Há a possibilidade mais extrema de rejeitar até a própria cadeia causal que tínhamos estabelecido (o personagem joga a pedra ao ar, a pedra bate na vidraça, a vidraça se estilhaça em cacos, os cacos caem sobre a relva, o personagem pisa neles ao andar sobre a relva e machuca os pés) e imaginar cada fato como desligado um de outro. Esse grau de indeterminação causal aparece como o elemento mais instigante do poema, que aponta para uma explicação possível para a cena que constrói para logo em seguida recusá-la ou pelo menos enfraquecê-la.

A mesma impressão de indeterminação e vagueza vai se intensificar nos versos 15 e 16, que não tinham aparecido na primeira estrofe. O verso 15 diz que o personagem *discende lo specchio del piano*, verso que, dado o contexto semântico ambíguo do poema, mais uma vez pode confundir o leitor. Qual é exatamente a ação que o personagem desempenha e em que espaço? Pela presença do verbo *discende*, podemos supor que o personagem faça o movimento contrário ao do rio que sobe a montanha e, portanto, esteja descendo pelo plano inclinado da montanha ao longo e ao lado do rio. Nessa interpretação, a palavra *specchio* ('espelho') teria a acepção realmente possível de superfície plana e se referiria ao chão relvoso da descida da montanha. Acontece que a palavra *specchio* também pode se referir à superfície brilhante da água e, então, ao invés de descer ao longo do rio, o personagem entraria nele. Mesmo que a primeira hipótese de leitura pareça mais plausível que a segunda, permanece um certo grau de incerteza.

O último verso (v. 16) vai intensificar ainda mais a impressão de indeterminação, vagueza e

incerteza que apontamos. A pergunta que o leitor pode se fazer é por que os peixes arquejam ou agonizam num universo esvaziado? No universo em que habitam, o das águas do rio, que por uma razão que se desconhece secam ou são abruptamente retiradas do seu leito natural? Por que isso acontece, ou seja, qual é a causa natural ou artificial do que é apenas descrito? Como temos visto outras vezes, também nesse poema o poeta se exime de explicar mais claramente o sentido da cena que apresenta. O leitor se vê obrigado, então, a tomar os enunciados do poema no seu valor puramente descritivo e vai, desde o início da leitura, fazendo perguntas e acumulando dúvidas a respeito do que é dito.

É muito importante notar, entretanto, que os efeitos de ilogicidade ou alogicidade, ambigüidade, vagueza e indeterminação que mencionamos são conseguidos por meio da aplicação de procedimentos lingüísticos e textuais rigorosos e ao mesmo tempo sutis, e não através de um uso espontaneísta, impreciso ou pouco consistente da linguagem. É preciso advertir também que este poema – mas a advertência, cremos, vale para a maior parte da obra poética de Antonio Porta – não parece autorizar interpretações alegóricas ou simbólicas, de que o laconismo narrativo e a indeterminação semântica poderiam à primeira vista estimular. Se há uma dimensão simbólica na obra de Antonio Porta, acreditamos que ela deva ser procurada não tanto na interpretação estritamente lingüística ou textual de poemas isolados, mas no conjunto de temas e motivos que os fundamentam e que aparecem e reaparecem ao longo da sua obra como um todo. No que se refere ao poema que estamos analisando, o tema que se destaca *grosso modo* é a presença do indivíduo na natureza e os efeitos das suas ações, quase sempre inexplicadas e inexplicáveis, sobre o que está ao seu redor e sobre si mesmo, e a experiência, geralmente dolorosa, que deriva dessa relação.

Do ponto de vista métrico, o poema se vale da métrica tônico-silábica tal como a temos descrito ao longo das análises. Mas aqui aparece um elemento interessante que, a nosso ver, coopera e acentua mais ainda a estrutura cíclica do texto, que é a progressão crescente do número de sílabas métricas e acentuais do verso 1 ao 5, e depois a sua estabilização nos versos 6 e 7 e, logo em seguida, diminuição drástica, que marca exatamente o reinício do ciclo no início da segunda estrofe. Assim temos:

I	1	2	3	4	5	6													
	se	il	fiu-	me	stret-	to													
II	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10									
	spin-	to	dal-	la	lu-	ce	del	mat-	ti-	no									
III	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11								
	ri-	sa-	le	la	mon-	ta-	gna	luc-	ci-	can-	te								
IV	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14					
	u-	no	che	pas-	sa	rac-	co-	glie	u-	na	pie-	tra	li-	scia					
	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16			

V	per	gio-	co	lan-	cia	nel-	l'a-	ria	quel-	la	pie-	tra	le-	vi-	ga-	ta
	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16
VI	la	ve-	tra-	ta	s'in-	cri-	na	s'in-	fran-	ge	pol-	ve-	re	ta-	glien-	te
	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16
VII	so-	pra	i	tap-	pe-	ti	er-	bo-	si	san-	gui-	nan-	ti	i	pie-	di
VIII	reinício do ciclo															
	...															

Conforme o esquema mostrado acima, em que o número e as sílabas em negrito indicam acento métrico tônico-silábico, temos:

verso	pés métricos	acentos tônico-silábicos
I	6	2
II	10	3
III	11	3
IV	14	6
V	16	6
VI	16	5
VII	16	5
VIII	6	2
...

Há naturalmente uma série de acentos secundários que podem ou não ser contados como acentos métricos, cuja inclusão contudo não resulta numa variação significativa do esquema crescente-decrescente que mostramos. Como já sabemos, os versos 8, 9, 10 e 11 da segunda estrofe são uma repetição exata dos quatro primeiros da primeira estrofe, reproduzindo, portanto, o mesmo andamento rítmico e acentual dos versos iniciais.

A estrutura do poema tal como a descrevemos facilita a tradução, ainda que não seja fácil obter a mesma economia métrica do texto italiano e manter a sua alternância rítmica crescente-decrescente.

Vamos a ela:

1	se il fiume stretto	1	se o rio estreito
2	spinto dalla luce del mattino	2	impelido pela luz da manhã
3	risale la montagna luccicante	3	escala a montanha reluzente
4	uno che passa raccoglie una pietra liscia	4	um que passa recolhe uma pedra lisa
5	per gioco lancia nell'aria quella pietra levigata	5	como um jogo lança no ar aquela pedra levigada

6	la vetrata s'incrina s'infrange polvere tagliente	6	a vidraça se rompe se parte poeira cortante
7	sopra i tappeti erbosi sanguinanti i piedi	7	sobre o tapete relvoso sangrando os pés
8	se il fiume stretto	8	se o rio estreito
9	spinto dalla luce del mattino	9	impelido pela luz da manhã
10	risale la montagna luccicante	10	escala a montanha reluzente
11	uno che passa raccoglie una pietra liscia	11	um que passa recolhe uma pedra lisa
12	per gioco lancia nell'acqua con forza	12	como um jogo lança na água com força
13	la vetrata s'incrina infranta in polvere tagliente	13	a vidraça se rompe partida em poeira cortante
14	sopra i tappeti d'erba a piedi sanguinanti	14	sobre o tapete de relva com pés sangrando
15	discende nello specchio del piano	15	desce no espelho do plano
16	i pesci boccheggiano nell'universo svuotato	16	os peixes arquejam no universo esvaziado

Como vimos, apesar da sua evidente simplicidade formal e fluidez lingüística, o poema se constitui numa espécie de enigma. A dificuldade maior começa, portanto, já na tentativa de interpretá-lo, antes mesmo de traduzi-lo. Sem que tenhamos conseguido decifrar completamente o poema, limitamo-nos a enumerar abaixo os principais problemas encontrados na tradução.

Verso 3

A rigor o verbo *risalire*, que aparece conjugado na forma *risale* no verso 3, pode ser traduzido como 'subir de novo', 'subir de volta', 'ir em direção à nascente', 'remontar (um rio)', dos quais os últimos dois significados são os mais adequados. Preferimos, contudo, substituir *risale* com 'escala', por uma razão semântica ('escalar' também designa movimento em subida) e fônica (aliteração do / neste verso e no anterior: 'impelido pela luz da manhã / escala a montanha reluzente'). A possibilidade de empregar o verbo 'remontar', que produziria inclusive o eco 'remonta a montanha', não é uma opção gramatical possível, já que tal verbo, com o significado específico de 'tornar a subir', exige um complemento expreso por um nome concreto designativo de curso de d'água,³⁰ o que não é o caso.

Verso 5

A expressão italiana *per gioco* tem o significado de 'por brincadeira'. Como a tradução em português nos pareceu muito longa (em italiano temos três sílabas métricas, em português teríamos cinco), optamos por substituí-la pela expressão 'como um jogo', que, se não é uma transposição exata, é bastante próxima em termos semânticos.

³⁰ Cf. verbete: "Remontar". In: BORBA, Francisco Manuel (coord.). *Dicionário gramatical de verbos do português contemporâneo do Brasil*. 2a. ed. São Paulo: UNESP, 1991, p. 1154.

Verso 7

Por uma questão puramente fônica, preferimos eliminar, na tradução, o plural do sintagma italiano *sopra i tappeti erbosi*, o que, a nosso ver, não compromete o significado do verso nem o contexto semântico global da estrofe.

Por sua vez, a tradução do sintagma *sanguinanti i piedi* oferece alguma dificuldade. A palavra *sanguinanti* desempenha nele a função de particípio presente, elemento gramatical inexistente em português. Normalmente, o particípio presente pode ser traduzido de três maneiras diferentes, conforme o caso: com construção relativa com o ‘que’; com o gerúndio; ou com um adjetivo equivalente. No primeiro caso, teríamos ‘os pés que sangram’; no segundo, ‘os pés sangrando’ ou ‘sangrando os pés’; no último caso, não há adjetivo específico em português que equivalha ao particípio presente. Dentre as duas alternativas gramaticais possíveis, escolhemos ‘sangrando os pés’, que, apesar de artificializar um pouco o tom do verso por causa da posição do gerúndio, de resto traço também presente no verso original, é a única que permite o jogo de eco invertido produzido pelo verso 14 da segunda estrofe (*sanguinanti i piedi* – *a piedi sanguinanti*: ‘sangrando os pés’ – ‘com os pés sangrando’).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Para concluir esta dissertação, gostaríamos de fazer algumas considerações sobre o percurso que empreendemos até aqui e particularmente sobre a nossa visão a respeito da tradução. Como dissemos na Introdução e depois desenvolvemos no Capítulo 2, a tradução pode ser entendida como uma forma de leitura profunda e de interpretação. Este modo de entender parece ser hoje compartilhado por muitos dos estudiosos do assunto e, por razões práticas bem evidentes, pelos próprios tradutores, pelos menos por aqueles mais conscientes do seu ofício. Parece assente também, como também dissemos, que a tradução não é um trabalho de mera decodificação linguística e de substituição mecânica de um texto em uma língua por outro texto em outra. No Capítulo 2, limitamo-nos a tratar de alguns conceitos importantes e certamente não abraçamos o assunto em toda a sua complexidade. E isso também porque a tradução como prática é um tipo de atividade que nos obriga a pensar a um número demasiadamente grande de aspectos da linguagem e da língua, e das línguas.

Pessoalmente, não adotamos nenhuma concepção prescritiva sobre a tradução, e se isso não ficou devidamente claro ao longo dos capítulos, gostaríamos de enfatizá-lo agora. Ao contrário de defender normas ou restrições de como se deve traduzir, preferimos pensar a prática da tradução como um campo de possibilidades e de experimentação, como acenamos rapidamente ao final do Capítulo 2. Desse ponto de vista, então, há inúmeros modos de traduzir, desde uma tradução que pretenda ser uma reconstrução bem fundamentada de um texto, aquela que procura captar toda a sua complexidade e entender as condições da sua produção, no seu contexto histórico, social e cultural, até aquela que se distancia deliberadamente do seu texto de partida a ponto de romper ou quase romper o seu elo de ligação com ele e com as razões culturais e históricas que lhe possibilitaram a existência, para fins que têm muito mais a ver com o presente do tradutor e do seu contexto cultural do que com o do texto original. Aqui seria o caso de empregar uma distinção sugerida por Umberto Eco entre *interpretação*, o primeiro caso que mencionamos, e *uso*, que seria o segundo.¹ Entre um pólo e outro haveria uma infinidade de casos intermediários e zonas de fronteira nem sempre facilmente discerníveis. Ousamos dizer que, na prática, tanto o tradutor que mais quer interpretar quanto aquele que mais quer usar vão interpretar e usar simultaneamente, num grau bastante variável. Em outras palavras, no nosso

¹ ECO, Umberto. *Interpretação e superinterpretação*. Tradução de MF. S. Paulo, Martins Fontes, 1997. Cf. também: _____. *Os limites da interpretação*. Tradução de Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 2000; RABENHORST, Eduardo R. "Sobre os limites da interpretação. O debate entre Umberto Eco e Jacques Derrida". In: *Prim@ Facie*. Ano I, n. 1, jul./dez. 2002; cf. também: KESKE, Humberto Ivan. "Aventuras da significação: Bakhhtin e Eco à procura do signo deslizante". In: *InTexto*. Disponível em <http://www.intexto.ufrgs.br/n14/a-n14a8.htm>. Acesso em 12 dez. 2006.

entender, é difícil defender que haja pureza absoluta de intenções, nem, por conseqüência, de resultados.

Por sua vez, a distinção que faz Lawrence Venuti a que também nos referimos rapidamente no Capítulo 2 entre tradução domesticadora (aquela que quer assimilar o texto com tal ímpeto que acaba por fazer perder ou deformar as suas feições originais) e estrangeirizadora (aquela que quer mostrar a estranheza e singularidade de um texto produzido numa dada língua e num dado contexto cultural por meio da criação de artifícios incomuns ou menos comuns à língua e cultura de chegada), embora seja, num sentido prático, muito útil e interessante, também não escapa a um certo paradoxo. Por preferências ideológicas e políticas, Venuti prefere as traduções estrangeirizadoras, sem se dar conta talvez ou sem enfatizar o bastante, que ele “domestica” a sua leitura de traduções e as próprias traduções que faz em nome de usos (no sentido de Eco) e de parâmetros de leitura que são também, quase sem querer, prescritivos ou no mínimo modeladores, ainda que pretensamente libertários.

Muito do que se diz hoje a respeito de tradução é uma batalha ideológica contra as concepções tradicionais a respeito da linguagem, da língua e do texto. Em grande medida é justo que seja assim e, pessoalmente, aceitamos de bom grado o relativismo. Em termos mais filosóficos e científicos, um princípio que poderia ser aplicado com proveito no campo da teoria e sobretudo no da prática da tradução, princípio certamente insuportável para alguns, é o do *tudo vale*, como foi defendido pelo filósofo da ciência austríaco Paul Feyerabend. Numa obra como *Contra o método*, com argumentos aliciadores, Feyerabend sugere que uma epistemologia *anarquista* parece ser uma das mais produtivas e construtivas no campo da investigação científica, como a história da ciência, segundo ele, é capaz de mostrar com fartura de exemplos.² Nas próprias palavras do filósofo: “A ciência é um empreendimento essencialmente anárquico: o anarquismo teórico é mais humanitário e mais suscetível de estimular o progresso do que suas alternativas representadas por ordem e lei”.³

No caso da tradução de textos literários, que é o nosso caso aqui, ou de textos cujo valor estético seja um componente significativo (é o caso, só para dar um exemplo, de muitos textos de filosofia), a tradução não se esgota numa mera operação técnica, complexa que ela seja, sobre textos, mas se constitui também numa atividade artística. Aí o princípio do *tudo vale* sugerido por Feyerabend ganha em força e sugestão, e alcança outra dimensão. Assim, gostamos de pensar que em termos de tradução – e em termos das abordagens teóricas sobre a tradução – tudo possa valer também, e cada tradução deve ser julgada certamente por aquilo que é e mostra, mas também pelo uso (no sentido comum da palavra, não no de Eco) que se quer fazer dela, isto é, pelos seus objetivos, pelo público ao

² FEYERABEND, Paul. *Contra o método: esboço de uma teoria anárquica da teoria do conhecimento*. 3a. ed. Tradução de Octanny Silveira da Mota e Leonidas Hegenberg. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1989.

³ FEYERABEND, *op. cit.*, p. 18.

qual se dirige etc. Naturalmente isso não livra o tradutor de fazer o seu trabalho o melhor possível, com conhecimento o mais completo possível do texto que quer traduzir, do seu contexto etc., e com competência técnica mínima.

No caso das traduções que apresentamos aqui, tentamos nos ater aos limites da interpretação e deixar o menos espaço possível para o uso (sempre no sentido que Umberto Eco dá aos dois termos). Não por preconceito a certos usos possíveis ou *parti pris* que não admite desvios, mas como um exercício. É que nos interessava, antes de qualquer coisa, interpretar a obra de Antonio Porta não só por meio da leitura dos poemas e dos comentários críticos a seu respeito, mas também e sobretudo por meio da tradução. Cremos que a tradução também possa desempenhar esta função: a de servir de introdução ao mundo da obra de um autor e a um conhecimento preliminar, digamos, a partir do interior, de um universo a ser ainda descoberto. De um modo ou de outro acreditamos que isso foi feito, quer dizer, a tradução de fato nos permitiu ter uma visão muito mais profunda e objetiva da obra do autor do que somente a leitura da crítica nos teria propiciado. Evidentemente que isso não serve de critério de avaliação da qualidade dos resultados conseguidos.

Por tudo isso, então, que esta dissertação tomou a feição que tem. Assim, o Capítulo 1 serviu como registro, sumário e seletivo, da obra e da crítica à obra de Antonio Porta, com as informações mínimas, especialmente as de caráter lingüístico e estilístico, para a uma compreensão e interpretação válidas. Temos consciência de que haveria muitos outros aspectos a comentar e outras abordagens analíticas que também poderiam enriquecer a nossa interpretação. O Capítulo 2 procurou delinear o problema básico da tradução, claramente não o único, mas seguramente fundamental, que é o problema da equivalência, e esperamos ter conseguido demonstrar o seu caráter, por definição, relativo. Vale notar que a questão da equivalência está intrinsecamente ligada à da interpretação; em outras palavras, asseverar que um signo, um enunciado ou um texto produzido em uma língua é equivalente a outro produzido em outra é nada mais, nada menos que uma hipótese de interpretação, que precisa ser verificada em cada caso específico e pode ser considerada mais ou menos válida de acordo com certos critérios de validação que também necessitam ser explicitados. No caso do tradutor, a equivalência é também uma hipótese de trabalho. No Capítulo 3 foi tentado, então, juntar todos os fios, os da informação crítica e estilística mais geral, os de uma reflexão mínima sobre a tradução e a tradução de poesia, e por fim, os de uma possível interpretação e tradução de textos significativos, significativos evidentemente para quem os selecionou, com toda a parcialidade que qualquer escolha pessoal acarreta num trabalho como esse.

Enfim, para concluir este percurso, apresentamos nas páginas finais desta dissertação o Anexo “Seleção de poemas de Antonio Porta (originais em italiano e traduções para o português)” com um

total de trinta e três poemas do poeta italiano. Desse modo, o leitor desta dissertação pode apreciar, com os textos diante dos olhos, os resultados dos nossos esforços.

BIBLIOGRAFIA

ALIGHIERI, Dante. *Tutte le opere*. A cura di Luigi Blasucci. Milano: Sansoni, 1993.

BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e filosofia da linguagem*. Tradução de Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 1988.

BEC, Christian. *Fundamentos de literatura italiana*. Tradução de Mário da Silva. Rio de Janeiro, Zahar, 1984.

BERSANI, Mauro; BRASCHI, Maria; CORTI, Maria (a cura di). *Viaggio nel '900: come leggere i testi della letteratura contemporanea*. Milano: Mondadori, 1984.

BORGES, Jorge Luis. *Ficciones*. Buenos Aires: Emecé, 1995.

CAMPOS, Haroldo. *Metalinguagem e outras metas: ensaios de teoria e crítica literária*. 4a. ed. ver. e ampl. São Paulo: Perspectiva, 1992.

CHOCIAY, Rogério. *Teoria do verso*. São Paulo: McGraw-Hill do Brasil, 1974.

CLARCK, Robert. "Objective Correlative (1919)". *The Literary Encyclopedia*. Disponível em: <http://www.litencyc.com/php/stopics.php?rec=true&UID=783>>.

COELHO NETTO, José Teixeira. *Semiótica, informação e comunicação*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1980.

DARDANO, M.; TRIFONE, Pietro. *Grammatica italiana: con nozioni di linguistica*. 2a. ed. Firenze: Zanichelli, 1989.

ECO, Umberto. *Interpretação e superinterpretação*. Tradução de MF. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

_____. *Os limites da interpretação*. Tradução de Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 2000.

_____. *Sugli specchi e altri saggi: il segno, la rappresentazione, l'illusione, l'immagine*. Bologna: Bompiani, 1985.

ELIOT, Thomas Stearnes. "Hamlet and His Problems". Disponível em: <http://www.bartleby.com/200/sw9.html>.

FAVERI, Cláudia Borges de; TORRES, Marie-Helène Catherine (orgs.). *Clássicos da teoria da tradução*. v. 2 (francês-português). Florianópolis: UFSC, 2004.

FEYERABEND, Paul. *Contra o método: esboço de uma teoria anárquica da teoria do conhecimento*. 3a. ed. Tradução de Octanny Silveira da Mota e Leonidas Hegenberg. Rio: Francisco Alves, 1989.

FOWLER, Roger. *Crítica lingüística*. Tradução de Maria Luísa Falcão e Isabel Mealha. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1994.

HEIDERMAN, Werner (org.). *Clássicos da teoria da tradução*. v. 1 (alemão-português). Florianópolis: UFSC, 2004.

JAKOBSON, Roman. *Lingüística e comunicação*. Tradução de Isidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 2003.

KESKE, Humberto Ivan. "Aventuras da significação: Bakhtin e Eco à procura do signo deslizante". In: *InTexto*. Disponível em <http://www.intexto.ufrgs.br/n14/a-n14a8.htm>.

KURY, Adriano da Gama. *Novas lições de análise sintática*. 3. ed. São Paulo: Ática, 1989.

LURIDIANA, Sebastiano. "Impianti e tecnologie per la produzione industriale di rivestimenti sottili sotto vuoto." Disponível em: <http://www.aiv.it/ita/publicazioni/articolo.php?articolo=art7>.

LYONS, John. *Lingua(gem) e lingüística: uma introdução*. Tradução de Marilda Winkler Averbug e Clarisse Seckenius de Souza. Rio de Janeiro: Zahar, 1982.

MAINGUENEAU, Dominique. *Pragmática para o discurso literário*. Tradução de Marina Appenzeller. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

MALATO, Enrico (a cura di). *Storia della letteratura italiana*. Volume IX (*Il Novecento*). Roma: Salerno, 2000.

MATTOSO CÂMARA JR., Joaquim. 4a. ed. *História e estrutura da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Padrão, 1985.

_____. *Pequena história da lingüística*. Tradução de Maria do Amparo Barbosa de Azevedo. 4. ed. Petrópolis: Vozes, 1986.

MORONI, Mario. *Essere e fare: l'itinerario poetico di Antonio Porta*. Rimini: Luisè, 1991.

NERGAARD, Siri (a cura di). *La teoria della traduzione nella storia: testi di Cicerone, San Gerolamo, Brunj, Lutero, Goethe, von Humboldt, Schleiermacher, Ortega y Gasset, Croce, Benjamin*. Milano: Bompiani, 1993.

PAES, José Paulo. *Tradução: a ponte necessária*. São Paulo, Ática, 1990.

PEIRCE, Charles Sanders. *Semiótica e filosofia*. Introdução, seleção e tradução de Octanny Silveira da Mota e Leonidas Hegenberg. São Paulo: Cultrix, 1984.

PICCHIONE, John. *Introduzione a A. Porta*. Roma; Bari: Laterza, 1995.

PIGNATARI, Décio. *Semiótica e literatura*. 3. ed. São Paulo: Cultrix, 1987.

PORTA, Antonio. *L'aria della fine: brevi lettere 1976, 1978, 1980, 1981*. Genova: Edizioni San Marco dei Giustiniani, 2004.

_____. *Poesie: 1956-1988*. A cura di Niva Lorenzini. Milano: Mondadori, 1998.

_____. *Il re del magazzino*. Genova: San Marco dei Giustiniani, 2003.

PRETI, Dino. *Sociolinguística: os níveis da fala*. São Paulo: Editora Nacional, 1982.

RABENHORST, Eduardo R. "Sobre os limites da interpretação. O debate entre Umberto Eco e Jacques Derrida". In: *Prim@ Facie*. Ano I, n. 1, jul./dez. 2002.

RENZI, Lorenzo. *Nuova introduzione alla filologia romanza*. Bologna: Mulino, 1985.

ROBINS, R. H. *Pequena história da linguística*. Tradução de Luiz Martins Monteiro de Barros. Rio de Janeiro: Ao Livro Técnico, 1938.

SAUSSURE, Ferdinand. *Curso de linguística geral*. Tradução de Antônio Chelini, José Paulo Paes e Izidoro Blikstein. 14. ed. São Paulo: Cultrix, 1988.

SCHULTE, Rainer; BIGUENET, John. *Theories of Translation: An Anthology of Essays from Dryden to Derrida*. Chicago: Chicago Press, 1990.

SHAWVER, Lois. "On Wittgenstein's concept of a language game". Disponível em: <http://www.california.com/~rathbone/word.htm>.

SOWA, John F. "Signs, Processes, and Language Games: Foundations for Ontology". Disponível em: <http://www.jfsowa.com/pubs/index.htm>.

SQUAROTTI, Giorgio Barberi *et al.* *Literatura italiana: linhas, problemas, autores*. Tradução de Nilson Moulin, Maria Betânia Amoroso e Neide Luzia de Rezende. São Paulo: Nova Stella; Instituto Cultural Ítalo-Brasileiro; EDUSP, 1989.

STEINER, George. *After Babel*. 2nd. edition. Oxford: Oxford University Press, 1992.

VALÉRY, Paul. *Oeuvres*. v. I. Paris: Gallimard, 1968.

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

"What is The Objective Correlative?" Disponível em: <http://web.cn.edu/kwheeler/documents/Objective_Correlative.pdf>.

WITTGENSTEIN, Ludwig. *Investigações filosóficas*. Tradução de José Carlos Bruni. São Paulo: Nova Cultural, 1991.

DICIONÁRIOS, ENCICLOPÉDIAS E OBRAS DE REFERÊNCIA

BORBA, Francisco Manuel (coord.). *Dicionário gramatical de verbos do português contemporâneo do Brasil*. 2a. ed. São Paulo: UNESP, 1991.

De Mauro: il dizionario della lingua italiana. Disponível em: <http://www.demauroparavia.it/>.

Dicionário Houaiss da língua portuguesa. 1a. ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

Dizionario Italiano Sabatini-Colletti. Edizione in CD-Rom. Firenze: Giunti, 1999.

Dicionário Martins Fontes: italiano-português. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

Dizionari Garzanti: sinonimi e contrari. Milano: Garzanti, 1994.

Dizionari Garzanti. Disponível em: http://www.garzantilinguistica.it/interna_ita.html *linguistica*.

DUBOIS, Jean *et al.* *Dicionário de lingüística*. Vários tradutores. São Paulo: Cultrix, 1986.

MEA, Giuseppe. *Dicionário de italiano-português*. Porto, 1990.

MEA, Giuseppe. *Dicionário de português-italiano*. Porto, 1990.

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. 12. ed. rev. e ampl. São Paulo: Cultrix, 2004.

Novo dicionário Aurélio. Disponível em: <http://aurelio.brturbo.com.br/>.

Il nuovo Zingarelli: vocabolario della lingua italiana. 11. ed. Bologna: Zanichelli, 1984.

The Literary Encyclopedia. Disponível em: <http://www.litencyc.com/>.

Wikipédia: a enciclopédia livre. Disponível em: http://pt.wikipedia.org/wiki/P%C3%A1gina_principal.

ANEXO

SELEÇÃO DE POEMAS DE ANTONIO PORTA (ORIGINAIS EM ITALIANO E TRADUÇÕES PARA O PORTUGUÊS)

1. POEMA *BALLATA DI PRIMAVERA*

(Cap. 1, p. 15-16)

BALLATA DI PRIMAVERA

Rimango davanti a un parco
dove è bello ch'io mi distenda
come nelle acque
e mi lascio andare
scivolando tra le foglie
nella tiepida stagione che ormai entra nelle case
nel primo cielo che vuole arrossarsi
nel mio primo rimanere così,
nel sole nuovo,
come veste riscaldata e indossata
di primo mattino l'inverno.

E nel parco soprattutto la sera
grappoli di uccelli cantano e si muovono
nella magnolia,
e ombre loro senza peso tra i rami
appaiono delineandosi.
È bello ch'io mi distenda e dica tutto questo,
all'apparire di un albero
fiorito
di bianche coppe pure,
al risvegliarsi del giardino:
dolcezza
dell'abbandonarmi
del camminare
tra le betulle,
del poter dire:
dolcezza.

BALADA DE PRIMAVERA

Estou diante de um parque
onde é bom que eu me estenda
como nas águas
e me deixo ir
deslizando entre as folhas
na tépida estação que já entra nas casas
no primeiro céu que quer avermelhar-se
no meu primeiro estar assim,
no sol novo,
como roupa aquecida e vestida
de manhãzinha no inverno.

E no parque sobretudo à noite
cachos de pássaros cantam e se movem
na magnólia,
e as suas sombras sem peso entre os ramos
aparecem delineando-se.
É bom que eu me estenda e diga tudo isso,
ao aparecer de uma árvore
florida
de brancas copas puras,
ao despertar do jardim:
doçura
de me abandonar
de caminhar
entre as bétulas,
de poder dizer:
doçura.

2. POEMA VEGETALI ANIMALI

(Cap. 1, p. 16-17; Cap. 2, p. 49-50; Cap. 3, p. 66-77)

VEGETALI, ANIMALI

Quel cervo la vigile fronte penetrata nei dintorni
 nel vasto prato rotondamente galoppando
 s'avviò; a volo le lunghe erbe
 da ogni parte afferrava finché l'erba
 cicuta lo pietrificò. L'albero l'ossatura allargava
 cercando spazio tra gli alberi; con il ciuffo in breve
 di un palmo l'altezza superò della foresta:
 due guardie forestali quello segnarono col marchio.
 Che alla scure segnala il punto dell'attacco.
 L'insetto giallo sull'albero strisciava
 ad alte foglie ampie come laghi:
 a ciondolare. Intervenne a schizzargli la schiena
 il becco del Bucorvo rosso e curvo, un ponte
 d'avorio. Quel fiore foglie e petali distese
 fino a inverosimili ampiezze: sostare vi potevano
 colibri e lo spesso gregge degli insetti.
 Sciocco ed arruffone, recidendolo, l'esploratore
 ne, con violente ditate, fece scempio.
 Quel topo gli occhi aghiformi affilò
 una veloce nuvola fissando che gonfiava salendo,
 esplodeva sibilando nell'aria violenti pennacchi:
 allo scoperto rimasto, topo del deserto, dall'attento
 falco fu squarciato. L'uccello il folto
 dei cespugli obliò, un lunghissimo verme
 succhiò dalle zolle: due amici monelli
 appostati gli occhi riuscirono a forargli
 sulla gola inchiodandogli la preda dal becco
 metà dentro e metà fuori.

VEGETAIS, ANIMAIS

Esse cervo a vîgil testa penetrando nos arredores
 no vasto campo suavemente galopando
 partiu; no vô a longa relva
 de todo lado arrancava até que a erva
 cicuta o petrificou. A árvore a ossatura alargava
 procurando espaço entre as árvores; com o cume em breve
 de um palmo a altura ultrapassou da floresta:
 dois guardas florestais essa assinalaram com a marca.
 Que ao machado assinala o ponto de ataque.
 O inseto amarelo sobre a árvore rastejava
 em altas folhas amplas como lagos:
 a oscilar. Irrompeu a riscar-lhe as costas
 o bico do Bucorvo, vermelho e curvo, uma ponte
 de marfim. Essa flor folhas e pétalas distendeu
 até inverossímeis amplitudes: pousar ali podiam
 colibris e a espessa grei dos insetos.
 Tolo e estouvado, talhando-a, o explorador
 dela, com violentas dedadas, fez estrago.
 Esse rato os olhos agulheados aguçou,
 uma veloz nuvem fixando que inchava subindo
 explodia sibilando no ar violentos penachos:
 ficando descoberto, rato do deserto, pelo atento
 falcão foi esquartejado. O pássaro o basto
 arbusto olvidou, um longuíssimo verme
 sugou lá das pedras: dois meninos ladinos,
 à espreita, os olhos conseguiram furar-lhe
 pregando-lhe na garganta a presa do bico
 meio dentro e meio fora.

3. SÉRIE CONTEMPLAZIONI

(Cap. 1, 17-19; Cap. 3, p. 78-90)

CONTEMPLAZIONI

1

Si torce la striscia rettilinea
in sinusoidale sbavata linea

che inciampa alla prima curva
(non correre, sciocco, in curva)

batte sul petto di un uomo
un kg. di coke con un suono

sul selciato precipita balzando
di zoccolo una nuvola alzando

come un deposito di lunghe fruste:
e gli zoccoli dei cavalli robuste

sparano mazzate sulla fronte,
battono forte sul ponte,

tra le ciglia folte del pazzo
scava lento il suo strazio

l'unghia che scopre il cervello
dal fondo tenero per un secchiello

verdognolo, colmo di sabbia bagnata
da farci sopra una rabbiosa pisciata.

CONTEMPLAZIONI

1

Contorce-se a faixa retilínea
em sinusóide borrada linha

que tropeça na primeira curva
(não corra, tolo, na curva)

bate no peito de um homem
um kg de coque com um som

na calçada precipita saltando
com o casco uma nuvem alçando

como um depósito de longas vergastas:
e os cascos dos cavalos robustas

disparam porradas na fronte,
batem forte na ponte,

nos cílios grossos do insensato
escava lento o seu tormento

a unha que descobre o cérebro
do fundo tenro para um cântaro

esverdeado, repleto de areia molhada
fazendo nela uma raivosa mijada.

2

L'altro pilone, o torre, piegato sfilaccia
le giunture, polvere e ferro, schiaccia

gli aurei fili, un tram impedisce
il volo dei piccioni, contorta marcisce

la carcassa, le formiche sono all'opera,
le mosche scavano con la zampa che opera

in profonda erosione, il vasellame polverizzato,
fanno cumulo, come in un mercato

i rosi dai topi oggetti rivenduti.

3

La carne si conserva in scatola,
filacciosa si mescola con una spatola

e i polipi sfaldano con il coltello,
ruotano con misura in un macello

ristretto, rigurgiti ribollenti,
a pezzi si incagliano tra i denti,

d'olio l'indice si unge,
urta la latta si punge

e la carne marcisce in scatola,
vomito spalmato da una spatola

sopra uno stomaco preparato.

2

A outra pilastra, ou torre, dobrada desgrega
as juntas, poeira e ferro, esmaga

os áureos fios, um bonde impede
os vôos dos pombos, contorcida apodrece

a carcaça, as formigas vão à obra
as moscas escavam com a pata que obra

em profunda erosão, o vasilhame pulverizado,
fazem um monte, como num mercado

roídos por ratos objetos revendidos

3

A carne se conseva na lata
fibrosa se mistura com uma espátula

e os pólipos esfoliam com a faca
rodam com medida em chacina

restrita, refluxos ferventes
em nacos encaham entre os dentes,

de óleo o dedo se unta
bate na lata se fura

e a carne apodrece na lata,
vômito espalmado por uma espátula

sobre um estômago preparado.

4. POEMA *IN RE*

(Cap. 1, 21-22; Cap. 3, p. 91-102)

IN RE

Lo sguardo allo specchio scruta l'inesistenza,
i peli del sopracciglio moltiplicano in labirinto,
l'occhio nel vetro riflette l'assenza, nel folto
i capelli, temporanea parrucca, sgomentano le mani:
cadono sulle guance.

L'inquietudine prolungata mette in evidenza
il mortale infinito dei pori dilatati,
estrema avventura di un oggetto che si truca,
sceglie una direzione inconsapevole o folle.

Dietro il lavabo il corpo in oscillazione
sfugge l'abbaglio, rivoltante presenza,
indicatrice e lampante, nella camera a vuoto
tra le piume mulina, la soffocazione.

IN RE

O olhar ao espelho escruta a inexistência,
os pelos da sobrancelha multiplicam em labirinto,
o olho no vidro reflete a ausência, o denso
cabelo, temporária peruca, apavora as mãos:
caem sobre a cara.

A inquietude prolongada coloca em evidência
o mortal infinito dos poros dilatados,
estrema avventura de um objeto que se esconde,
escolhe uma direção inconsciente ou louca.

Diante da pia, o corpo em oscilação
foge à miragem, revoltante presença,
indicativa e cintilante, no quarto, no vácuo
entre os lençóis remoinha, a asfixia.

5. POEMA *APRIRE*

(Cap. 1, p. 23-25)

APRIRE

I

Dietro la porta nulla, dietro la tenda,
l'impronta impressa sulla parete, sotto,
l'auto, la finestra, si ferma, dietro la tenda,
un vento che la scuote, sul soffitto nero
una macchia più oscura, impronta della mano,
alzandosi si è appoggiato, nulla, premendo,
un fazzoletto di seta, il lampadario oscilla,
un nodo, la luce, macchia d'inchiostro,
sul pavimento, sopra la tenda, la paglietta che raschia,
sul pavimento gocce di sudore, alzandosi,
la macchia non scompare, dietro la tenda,
la seta nera dei fazzoletto, luccica sul soffitto,
la mano si appoggia, il fuoco nella mano,
sulla poltrona un nodo di seta, luccica,
ferita, ora il sangue sulla parete,
la seta del fazzoletto agita una mano.

II

Le calze infila, nere, e sfila, con i denti,
la spaccata, il doppio salto, in un istante, la calzamaglia,
all'indietro, capriola, poi la spaccata, i seni
premono il pavimento, dietro i capelli, dietro la porta,
non c'è, c'è il salto all'indietro, le cuciture,
l'impronta della mano, all'indietro, sul soffitto,
la ruota, delle gambe e delle braccia, di fianco,
dei seni, gli occhi, bianchi, contro il soffitto,
dietro la porta, calze di seta appese, la capriola.

III

Perché la tenda scuote, si è alzato,
il vento, nello spiraglio la luce, il buio,
dietro la tenda c'è, la notte, il giorno,
nei canali le barche, in gruppo, i quieti canali
navigano, cariche di sabbia, sotto i ponti,
è mattina, il ferro dei passi, remi e motori,
i passi sulla sabbia, il vento sulla sabbia,
le tende sollevano i lembi, perché è notte,
giorno di vento, di pioggia sul mare,
dietro la porta il mare, la tenda si riempie di sabbia,
di calze, di pioggia, appese, sporche di sangue.

ABRIR

I

Atrás da porta nada, atrás da cortina,
a marca impressa na parede, embaixo,
o carro, a janela, pára, atrás da cortina,
um vento que a agita, no teto preto
uma mancha mais escura, marca da mão
erguendo-se se apoiou, nada, apertando,
um lenço de seda, o lustre oscila,
um nó, a luz, mancha de tinta,
no chão, na cortina, o chapéu que raspa,
no chão gotas de suor, erguendo-se,
a mancha não desaparece, atrás da cortina,
a seda preta do lenço, brilha no teto,
a mão se apóia, o fogo na mão,
na poltrona um nó de seda, brilha,
ferida, agora o sangue na parede,
a seda do lenço agita uma mão.

II

Enfia as meias, pretas, e tira, com os dentes,
o *grand écart*, o *double jeté*, num instante, a meia-calça,
en arrière, cabriole, daí o *grand écart*, os peitos
comprimem o chão, atrás dos cabelos, atrás da porta,
não há, há o *glissade en arrière*, as costuras
a marca da mão, atrás, no teto,
o *rond*, das pernas e dos braços, de lado,
dos peitos, os olhos, brancos, contra o teto,
atrás da porta, meias de seda penduradas, a *cabriole*.

III

Porque a cortina se agita, se levantou,
o vento, na fresta a luz, o escuro
atrás da cortina há, a noite, o dia,
nos canais, os barcos, em grupo, os quietos canais
navegam, carregadas de areias, sob as pontes
é manhã, o ferro dos passos, remos e motores,
os passos na areia, o vento na areia,
as cortinas levantam as barras, porque é noite,
dia de vento, de chuva no mar,
atrás da porta o mar, a cortina se enche de areia,
de meias, de chuva, penduradas, sujas de sangue.

IV

La punta, la finestra alta, c'era vento,
 si è alzato adagio, stride, in un istante,
 ovale, un foro nella parete, con la mano,
 in frantumi, l'ovale del vetro, sulle foglie,
 e notte, mattina, fitta, densa, chiara,
 di sabbia, di diamante, corre sulla spiaggia,
 alzato e corso, la mano premuta, a lungo,
 fermo, contro il vetro, la fronte, sul,
 il vetro sulla mattina, premette, oscura,
 la mano affonda, nella terra, nel vetro, nel ventre,
 la fronte di vetro, nubi di sabbia,
 nella tenda, ventre lacerato, dietro la porta.

V

Ruota delle gambe, la tela sbatte nel vento,
 quell'uomo, le gambe aderiscono alla corsa,
 la corda si flette, verso il molo, sulla sabbia,
 sopra le reti, asciugano, le scarpe di tela,
 il molo di cemento, battono la corsa,
 non c'è che mare, sempre più oscuro, il cemento,
 nella tenda, sfilava le calze con i denti,
 la punta, ha premuto un istante, a lungo,
 le calze distese sull'acqua, sul ventre.

VI

Di là, stringe la maniglia, verso,
 non c'è, né certezza, né uscita, sulla parete,
 l'orecchio, poi aprire, un'incerta, non si apre,
 risposta, le chiavi tra le dita, il ventre aperto,
 la mano sul ventre, trema sulle foglie,
 di corsa, sulla sabbia, punta della lama,
 il figlio, sotto la scrivania, dorme nella stanza.

VII

Il corpo sullo scoglio, l'occhio cieco, il sole,
 il muro, dormiva, il capo sul libro, la notte sul mare,
 dietro la finestra gli uccelli, il sole nella tenda,
 l'occhio più oscuro, il taglio nel ventre, sotto l'impronta,
 dietro la tenda, la fine, aprire, nel muro,
 un foro, ventre disseccato, la porta chiusa,
 la porta si apre, si chiude, ventre premuto,
 che apre, muro, notte, porta.

IV

A ponta, a janela alta, havia vento,
 levantou-se devagar, grita, num instante,
 oval, um furo na parede, com a mão,
 em pedaços, o oval do vidro, sobre as folhas,
 e noite, manhã, fechada, densa, clara,
 de areia, de diamante, corre na praia,
 levantou e correu, a mão apertada, longamente,
 parado, contra o vento, a testa, sobre,
 o vidro sobre a manhã, adianta, escura,
 a mão afunda, na terra, no vidro, no ventre,
 a testa de vidro, nuvens de areia,
 na cortina, ventre dilacerado, atrás da porta.

V

Roda das pernas, a tela bate no vento,
 aquele homem, as pernas aderem à corrida
 a corda se dobra, para o molhe, sobre a areia,
 sobre as redes, enxugam, os sapatos de lona,
 o molhe de cimento, batem a corrida,
 só há o mar, sempre mais escuro, o cimento,
 na cortina, tirava as meias com os dentes,
 a ponta, apertou um instante, longamente,
 as meias estendida sobre a água, sobre a barriga.

VI

De lá, torce a maçaneta, em direção,
 não há, nem certeza, nem saída, na parede,
 o ouvido, abrir então, uma incerta, não se abre,
 resposta, as chaves entre os dedos, o ventre aberto,
 a mão sobre o ventre, trema sobre folhas
 rápido, sobre a areia, ponta da lâmina,
 o filho, sob a escrivaninha, dorme no quarto.

VII

O corpo sobre o escolho, o olho cego, o sol,
 o muro, dormia, a cabeça sobre o livro, a noite sobre o mar,
 atrás da janela as aves, o sol na cortina
 o olho mais escuro, o corte no ventre, embaixo da marca,
 atrás da cortina, o fim, abrir, no muro,
 um furo, ventre ressequido, a porta fechada,
 a porta se abre, se fecha, ventre apertado,
 que abre, muro, noite, porta.

6. POEMA NÚMERO XIII DA SÉRIE *RAPPORTI N. 2*

(Cap. 1, p. 27-28)

XIII

Il liquido colava dai suoi occhi, mentre fuggiva,
volavano via, le gocce, stagnanti e irriguardosi,
spruzzavano, dormendo per sudare, accumulando lenzuola,
dagli occhi suoi spandeva, raccolto nelle mani,
è allora che ha parlato, la bocca si colmava,
con il sudore del naso, dammi un bicchiere,
le dita nelle orecchie, avvolta nel lenzuolo, continua
a cadere, e perde sangue, ora, a colpi di becco,
che cosa vuoi da me, lì sul marciapiede, non toccare
le mie ossa, lasciami in pace, dimenticalo,
ricordati dell'inizio, che è la fine, con gli occhi
suoi, è ancora viva, sono biglie di marmo,
senza erezione, né gambe, né il soffio ansioso,
le unghie di lacca, la pelle più scura,
ma è la verità, morente, continui a dir sciocchezze,
oramai, questo volevi dire, questo, morendo,
per fortuna si muove, così le chiude gli occhi,
verso il basso, con l'indice, dall'alto, e il pollice,
caduto, in ginocchio, mancano pochi giorni,
prova a toccare, così di corsa, è di cera, una gran macchia
che rimane, sul lenzuolo di carta, gli alberi stanno
entrando, gli uccelli, con le calze di seta, e i cigni
perfettamente conservati, con le finestre chiuse,
come dovesse uscire.

XIII

O líquido escoava dos seus olhos, enquanto fugia,
voavam fora, as gotas, estagnados e ofensivos,
espirravam, dormindo para suar, acumulando lençóis,
pelos seus olhos expandia, recolhido nas mãos,
é então que falou, a boca se entupia,
com o suor do nariz, me dê um copo,
os dedos nas orelhas, envolvida no lençol, continua
a cair, e perde sangue, agora, a golpes de bico,
o que quer de mim, ali na calçada, não toque
os meus ossos, me deixe em paz, esqueça isso
se lembre do início, que é o fim, com os seus
olhos, está viva ainda, são bolas de mármore,
sem ereção, sem pernas, nem respiro ansioso,
as unhas de laca, a pele mais escura,
mas é a verdade, moribunda, você continua a dizer bobagens
então, você queria dizer isso, isso, morrendo,
por sorte se mexe, assim lhe fecha os olhos,
para baixo, com o dedo, do alto, e o polegar,
caído, de joelhos, faltam poucos dias,
experimente tocar, assim rápido, é de cera, uma grande mancha
que fica, sobre o lençol de papel, as árvores estão
entrando, os pássaros, com as meias de seda, e os cisnes
perfeitamente conservados, com as janelas fechadas,
como tivesse que sair.

7. POEMA *DUE VARIABILI A DUE*

(Cap. 1, p. 28-29)

DUE VARIABILI A DUE

I

mangiano le finte rose
 come cancellano il fiume
 nutrono il ventre dei cani
 chinano la testa sul petto
 strappano la pelle dalle sedie
 riempiono il ventre degli uccelli
 come attraversano i vetri
 siedono per aspettare da bere
 soffiano sulle labbra
 battono sulle ginocchia

allacciano gli insetti-talpa
 come si equilibrano nel vento
 scendono nelle gole insensibili
 sollevano le labbra sul cibo
 mostrano i denti ai cani
 appoggiano la testa sull'omero
 come scendono la scaletta
 dormono per aspettare da bere
 premono lo sterno per parlare
 curvano le orecchie

II

decidono di dirlo
 bruciano le tele
 raschiano le creme
 come saltano nell'acqua
 si chinano verso la luce
 alzano sopra gli specchi
 come chiedono da bere
 stringono dalle due parti
 liberano le mani
 come stendono questo colore
 come si riempiono gli angoli
 dicono che c'è

schiodano le casematte
 smontano le protezioni
 come sbarrano i pontili
 premono dietro le quinte
 come salgono da una finestra
 premono con il naso
 come sciolgono le lacche
 cancellano le dita
 lo raccolgono nelle orecchie
 come sfilano l'intestino
 come si sente tutto
 mangiano le carni

DUAS VARIÁVEIS A DUAS

I

comem as falsas rosas
 quando cancelam o vento
 nutrem o ventre dos cães
 inclinam a cabeça sobre o peito
 rasgam a pele das cadeiras
 enchem as barrigas das aves
 quando atravessam os vidros
 sentam para esperar beber
 assopram sobre os lábios
 batem nos joelhos

amarram os insetos-toupeiras
 quando se equilibram no vento
 descem nas gargantas insensíveis
 levantam os lábios sobre a comida
 mostram os dentes aos cães
 apóiam a cabeça sobre o ombro
 quando descem a escadinha
 dormem para esperar beber
 apertam o esterno para falar
 curvam as orelhas

II

decidem dizê-lo
 queimam as telas
 arranham os cremes
 quando pulam na água
 inclinam-se para a luz
 erguem sobre os espelhos
 quando pedem de beber
 apertam pelas duas partes
 liberam as mãos
 quando espalham esta cor
 quando se preenchem os cantos
 dizem que há

despregam as casamatas
 desmontam as proteções
 quando bloqueiam o cais
 cerram nos bastidores
 quando sobem por uma janela
 empurram com o nariz
 quando dissolvem as lacas
 cancelam os dedos
 recolhem-nos nas orelhas
 quando desenfiam o intestino
 quando se sente tudo
 comem as carnes

8. POEMA I DA SÉRIE *SONETTO*

(Cap. 1, 29-31; Cap. 3, p. 103-107)

DA *SONETTO*

I

come li incontra sulla finestra
non uccide domanda
 subito e prima
 si alza.

come scende le scale di pietra
non urla dice
 allora e adesso
 si volta.

come sale le scale di pietra
non stride dice
 come se
 come è vero.

come li stringe contro
non fugge risponde
 una volta e basta
 ride.

DA SÉRIE *SONETO*

I

mal os encontra sobre a janela
não mata pergunta
 logo e antes
 se ergue.

mal desce as escadas de pedra
não grita diz
 então e agora
 se volta.

mal sobe as escadas de pedra
não ralha diz
 como se
 como é certo.

mal os aperta contra
não foge responde
 uma vez e basta
 ri.

9. POEMA N° 6 DA SÉRIE *QUELLO CHE TUTTI DICONO*

(Cap. 1, p. 31-32)

6

che occorre ignorare i rapporti umani
 che le minoranze sono sempre più intelligenti
 che il dolore è utile
 che la civiltà si fonda nel piacere
 che la felicità è il nuovo mito consumistico
 che la realtà deve avere un futuro
 che è finita l'arte borghese non l'arte
 che un nuovo stato rivoluzionario esprimerà una nuova arte
 che la pittura deve essere multipla
 che i negri son sempre i soliti che ammazzano i bianchi
 che i negri sono sempre i soliti che si ammazzano tra di loro
 che la natura si ribella
 che vedrete che i conti non tornerranno
 che la parola scritta deve essere politica
 che insomma le parole contano moltissimo
 ci sono di quelle cose che non si spiegano ma che sono vere
 che l'esteticità non deve essere accantonata
 che bisogna continuare continuare continuare
 che le vetrine sono piene di cose bellissime
 che ci si abitua a tutto
 che l'erotismo è una routine
 che sta accadendo qualcosa di molto diverso
 è veramente difficile capire
 che bisogno c'è di capire
 ma allora come si giudica
 che i giudici si ribellano al giudizio
 che chi ci guiderà

6

que é preciso ignorar as relações humanas
 que as minorias são sempre mais inteligentes
 que a dor é útil
 que a civilização se funda no prazer
 que a felicidade é o novo mito de consumo
 que a realidade deve ter um futuro
 que acabou a arte burguesa não a arte
 que um novo estado revolucionário expressará uma nova arte
 que a pintura deve ser múltipla
 que são sempre os negros que matam os brancos
 que são sempre os negros que se matam entre si
 que a natureza se rebela
 que vocês vão ver que as contas não vão fechar
 que a palavra escrita deve ser política
 que afinal as palavras contam muitíssimo
 há coisas que não têm explicação mas são verdadeiras
 que a esteticidade não deve ser abandonada
 que é necessário continuar continuar continuar
 que as vitrines estão repletas de coisas lindas
 que a gente se acostuma com tudo
 que o erotismo é uma rotina
 que está acontecendo algo de muito diferente
 é realmente difícil de entender
 que necessidade há de entender
 mas então como se julga
 que os juízes se revoltam contra o juízo
 que quem nos guiará

10. POEMA *MODELLO PER AUTORITRATTI*

(Cap. 1, p. 32-33)

MODELLO PER AUTORITRATTI

io non sono non c'è non chi è
 non abito non credo non ho
 cinquantanni ventuno dodici che c'è
 quando bevo nell'acqua nuotare non so
 con la penna che danza la polvere che avanza
 non credo non vedo se esco né tocco
 mangiare se fame digerire non do
 prima corpo poi mente poi dico poi niente
 e un'altra chissà se alla fine cadrà
 né una vita né due né un pianeta né un altro
 le lingue non capisco le grida annichilisco

MODELO PARA AUTO-RETRATO

eu não sou não está não quem é
 não moro não creio não tenho
 cinqüenta anos vinte e um que foi
 quando bebo na água nadar não sei
 com a pena que dança o pó que balança
 não creio não vejo se saio se toco
 comer se fome digerir não dou
 primeiro corpo daí mente daí digo daí nada
 e uma outra quem sabe se no final cairá
 nem uma vida nem duas nem um planeta nem outro
 as línguas não entendo os gritos aniquilo

11-17. SETE POEMAS DA SÉRIE *LETTERE*

(Cap. 1, p. 33-35)

LETTERE

1

nel luogo delle alture ruotanti
semplici farfalle alzano brevi pascoli
un lago a fondamento del moto
tutto si produce all'interno dei presenti
ecco quanto ho da dirvi, carissimi

2

niente più che una scura notte d'ottobre
senza lievito non si buca
niente occhi e nemmeno un ricordo
passaggio oggetto o immagine
muro prima di parlarci bisogna guarire

3

con un lungo bastone matita di lontano
potrei sono sicuro disegnare a distanza
sopra moltiplicati molti volti conosciuti
modificare in molti modi ognuno di quei volti
mentre mi accosto ai muri e alle pareti
tutto è scomparso e un altro giorno
ricomincio a scoprirli di lontano
sento che volano via e che ritornano

4

lungo le mura bave di vento strisciano farfalle
sulla città che la schiacciano
questi uomini sotto una nebbia asciutta
s'aprono ombrelli luminosi
è il segno che vogliono parlare, carissimi
nella città che scompare

CARTAS

1

no lugar das alturas rotantes
simples borboletas erguem breves pastos
um lago a fundar o movimento
tudo se produz no interior dos presentes
é o que tenho a dizer-lhes, caríssimos

2

nada mais que uma escura noite de outubro
sem fermento nada se consegue
nada de olhos e nenhuma lembrança
passagem objeto ou imagem
muro antes de nos falar é preciso sarar

3

com um longo bastão lápis da lonjura
poderei estou certo desenhar à distância
sobre multiplicados rostos conhecidos
modificar de muitos modos cada um dos rostos
enquanto me aproximo dos muros e das paredes
tudo desapareceu e um dia desses
recomeço a descobri-los de longe
sinto que voam embora e que voltam

4

ao longo dos muros línguas de vento escorregam borboletas
sobre a cidade que a esmagam
estes homens sob uma névoa enxuta
abrem-se sombrinhas luminosas
é o sinal de que querem falar, caríssimos
na cidade que desaparece

5

i piedi affondano nella terra molle
 i piedi si dimenticano dentro la terra molle
 smemorato si allontana con le stampelle di legno
 le gambe cedono a una svolta dei sottobosco
 qui il suolo rifiorisce tutto a tappeto
 c'è una testa appoggiata ai davanzale
 una lingua si sporge per sete
 stracolmo di inganni
 paese di Primavera
 ricordate

5

os pés afundam na terra mole
 os pés se esquecem dentro da terra mole
 desmemoriado se afasta com as muletas de madeira
 as pernas cedem a uma curva do bosque
 aqui o chão refloresce todo em tapete
 há uma cabeça apoiada no peitoril
 uma língua se estica de sede
 repleto de enganos
 país de Primavera
 recordem

6

isole cariche di verzura galleggianti
 navigano nell'aria isole lente
 Il moto soffia nella verzura debole vento
 uomini e donne distesi sulle pietre guardano
 isole sospese di celeste verzura
 uomini e donne galleggianti guardano in alto
 non cadono doni né frutti
 è una visione per tutti

6

ilhas carregadas de vegetação flutuante
 navegam no ar ilhas lentas
 O movimento sopra na vegetação débil vento
 homens e mulheres estendidos sobre pedras olham
 ilhas suspensas de celeste vegetação
 homens e mulheres flutuantes olham para cima
 não caem dons nem frutos
 é uma visão para todos

7

per una stagione in letargo le stagioni sotto la terra
 sotto coltri di foglie un corpo multicolore
 sogno un sonno celeste bulbi sospesi
 voi tutti pronti ad accogliermi
 poiché tutto deve essere deciso
 appena ci si sveglia

7

para uma estação em letargia as estações sob a terra
 sob mantos de folhas um corpo multicolorido
 sonho um sono celeste bulbos suspensos
 todos vocês prontos a me acolher
 porque tudo deve ser decidido
 logo ao despertar

18. POEMA X DA SÉRIE *PASSEGGERO*

(Cap. 1, 36-37; Cap. 3, p 108-110)

X

disteso in una piccola barca
 un metro al limite da una meta
 allunga un braccio la mano non trova
 l'immagine distesa sul muro è corpo
 non ci sono odori e un suono stridente
 un albero immerso nell'acqua si fa vicino
 ali minuscole sbattono all'intorno
 ombrelle estive attraversano la luce
 bocca che inghiotte le sue labbra
 appoggia una mano all'ombra si mette
 seduto e dice: ancora

X

estendido num pequeno barco
 um metro de distância de uma meta
 alonga o braço a mão não acha
 a imagem estendida sobre o muro é corpo
 não há cheiros e um som estridente
 uma árvore imersa na água se aproxima
 asas minúsculas batem ao redor
 guarda-sóis de verão atravessam a luz
 boca que engole os seus lábios
 apóia uma mão à sombra se põe
 sentado e diz: ainda

19. POEMA DO LIVRO *PASSI PASSAGGI*

(Cap. 1, 38; Cap. 3, p. 112-117)

se il fiume stretto
spinto dalla luce del mattino
risale la montagna luccicante
uno che passa raccoglie una pietra liscia
per gioco lancia nell'aria quella pietra levigata
la vetrata s'incrina s'infrange polvere tagliente
sopra i tappeti erbosi sanguinanti i piedi

se il fiume stretto
spinto dalla luce del mattino
risale la montagna luccicante
uno che passa raccoglie una pietra liscia
per gioco lancia nell'acqua con forza
la vetrata s'incrina infranta in polvere tagliente
sopra i tappeti d'erba a piedi sanguinanti
discende nello specchio del piano
i pesci boccheggiano nell'universo svuotato

se o rio estreito
impelido pela luz da manhã
escala a montanha reluzente
um que passa recolhe uma pedra lisa
como um jogo lança no ar aquela pedra levigada
a vidraça se rompe se parte poeira cortante
sobre o tapete relvoso sangrando os pés

se o rio estreito
impelido pela luz da manhã
escala a montanha reluzente
um que passa recolhe uma pedra lisa
como um jogo lança na água com força
a vidraça se rompe partida em poeira cortante
sobre o tapete de relva com pés sangrando
desce no espelho do plano
os peixes arquejam no universo esvaziado

20. POEMA N° 4 DO LIVRO *L'ARIA DELLA FINE*

(Cap. 1, p. 39-40)

4

non sono un poeta-ciotolo come Beckett
non interrogo i cieli di cartapesta del teatro
vi confesso che non so interpretare le costellazioni
né stare lì a guardarle dal buco del cortile a meraviglia
ma uso quelle delle parole a mosaico compongo e ricompongo
per parlarla insieme questa lingua questi linguaggi
solleviamola la lingua a vedere che c'è sotto
parliamola la parola svelata con le radici senza pudore
(questo biglietto vi consegno a futura memoria)

4

não sou um poeta-pedra como Beckett
não interrogo os céus de papel do teatro
confesso que não sei interpretar as constelações
nem ficar ali olhando-as pelo vão do pátio maravilhado
mas uso aquelas das palavras em mosaico componho e recomponho
para falar junto esta língua estas linguagens
levantemos a língua para ver o que está embaixo
failemos a palavra desvelada com as raízes sem pudor
(esta mensagem lhes confio à memória futura)

21. POEMA Nº 62 DO LIVRO *L'ARIA DELLA FINE*

(Introdução, p. 9)

c'è un pezzo di legno che brucia in forma di lupo
 più brucia più il lupo danza nel suo centro,
 è una luce che può ferire, difenditi, mi dico:
 innalzare uno specchio sul prato dalla parte opposta
 e guardarci dentro il lupo accecante
 poi tentare di abbracciarlo, decidere di bruciare

dietro lo specchio scopro un occhio di lago
 apre le labbra nere e dice: *blu*
 come un bambino quando fa: *da da da*
blu l'unica parola di una canzone senza parole
 un lamento di musica a bocca chiusa
 una domanda, forse, un'invocazione, o niente
 teatro muto, una busta chiusa
 lacerata, continua a richiudersi perfetta

há um pedaço de pau que queima em forma de lobo
 mais queima mais o lobo dança no seu centro
 é uma luz que pode ferir, defenda-se, me digo
 levantar um espelho sobre o campo do lado oposto
 e olhar dentro dele o lobo ofuscante
 daí tentar abraçá-lo, decidir queimar

dentro do espelho descubro um olho de lago
 abre os lábios negros e diz: *azul*
 como uma criança quando faz: *da da da*
azul única palavra de uma canção sem palavras
 um lamento de música *a bocca chiusa*
 uma pergunta, talvez, uma invocação, ou nada
 teatro mudo, um envelope fechado
 rasgado, continua a fechar-se perfeito

22. POEMA N° 63 DO LIVRO *L'ARIA DELLA FINE*

(Cap. 1, p. 39-41)

63

Ciò che rimane per sempre
 incomprensibile è che la natura
 (e per natura lui intendeva: l'universo)
 diventi comprensibile. Ciò che è
 ogni volta incomprensibile è la poesia
 (e per poesia s'intende: il linguaggio poetico)
 quando rovescia l'ordine delle attese
 diventa comprensibile.

Ieri al centro del bosco una fontana gelata
 (e per fontana gelata intendo: ingabbiata
 da stalattiti di ghiaccio).
 Oggi dal bosco che la circonda gocciolante
 esce l'estate piena che ti stringe con le sue foglie
 la fontana di ghiaccio è un fantasma
 che taglia: è la poesia
 a dire la fontana invisibile
 (o visibile sopra uno schermo tenuto nascosto)
 anche ora rimane prigioniera del ghiaccio
 il momento che è insieme passato
 e presente e futuro:
 occorre prepararsi non farsi sorprendere,
 vivere in anticipo,
 questo dice la poesia.

63

O que permanece para sempre
 incomprensível é que a natureza
 (e por natureza ele entendia: o universo)
 se torne compreensível. O que é
 cada vez incomprensível é a poesia
 (e por poesia se entende: a linguagem poética)
 quando subverte a ordem das expectativas
 se torna compreensível.

Ontem no centro do bosque uma fonte congelada
 (e por fonte congelada entendo: engaiolada
 por estalactites de gelo).
 Hoje do bosque que a circunda gotejante
 sai o verão pleno que te cinge com suas folhas
 a fonte de gelo é um fantasma
 que corta: é a poesia
 a dizer a fonte invisível
 (ou visível sobre uma tela mantida escondida)
 até agora permanece prisioneira do gelo
 o momento que é junto passado
 e presente e futuro:
 é preciso se preparar não se deixar surpreender,
 viver antecipadamente,
 isto diz a poesia.

23-30. OITO POEMAS DE *INVASIONI*

(Cap. 1, p. 41-42)

l'ombra di un passero picchia in giù
 riga sul vetro della finestra
 accende il quadrato d'erba
 dove è sceso

a sombra de um pássaro que bate
 risca o vidro da janela
 ilumina o quadrado de relva
 onde desceu

pruni fioriti a cespuglio
 la collina bruciata dai geli
 ciuffi di capelli candidi
 segnali di primavera

abrunheiros floridos em arbusto
 a colina queimada pela geada
 tufo de cabelos cândidos
 sinais de primavera

i latrati dei cani ancora
 gelano l'aria di lontano
 la terra sorda

os latidos dos cães ainda
 congelam o ar de longe
 a terra surda

lentissimo era il volo della notte
 ora si fa veloce
 la stagione si apre
 da un minuto all'altro

lentíssimo era o vôo da noite
 agora se faz veloz
 a estação se abre
 de um minuto a outro

merli luccicanti nello specchio dell'alcool
 trasparenza della notte
 canti del gelo

melros cintilantes no espelho do álcool
 transparência da noite
 cantos do gelo

farfalle di luce volano giù dalla montagna
 gli scorpioni si acquattano

borboletas de luz voam montanha abaixo
 os escorpiões se escondem

la bestia enorme acquattata
 questa notte si è riempita di neve
 la mattina si alza, la scuote via

o bicho enorme escondido
 nesta noite se encheu de neve
 de manhã se levanta, sacode-a toda

moltitudine di ireos
 sbucati sulla scarpata
 alcuni celeste mattina
 altri azzurro notte
 o sangue

multidão de lírios
 nascidos sobre a escarpa
 alguns celeste manhã
 outros azul noite
 ou sangue

31. POEMA CANZONE

(Cap. 1, p. 42-44)

CANZONE

non riuscirò a dire mai
 la stagione che nasce, la perdita
 di peso, non solo intreccio
 di alberi floriti e il volo
 mi costringe al silenzio
 ma parlo
 foglie bucano la luce
 il bosco intero lievita in un cerchio
 foglie nel buio ripetono gli inganni
 (le mie parole così pesanti)
 quanto mi è estraneo negare la gravità
 quanto lo desidero
 soffiarmi in un soffio
 lama orizzontale nella chiarezza,
 quando tutto dimostra un fine preciso
 allora scartare, non dire più nulla
 ascoltare la ferita che si riapre
 muove un gorgoglio prima della sordità
 a sguardo aperto scoprire
 altre ferite gorgoglianti

Per fare una canzone occorre
 rubare il tempo, curvare il fiume
 baciare l'ansa, l'anca che scivola via.
 È lieve l'incendio diffuso
 pure soffia deciso alle mie spalle
 spinge verso il fuori, strisciare?
 Questo potrei farlo da solo, dirlo
 respiro e soffocazione, soffocazione
 e riscatto, nodi che si sciolgono dentro
 la gola è il principio
 un attimo fa era ancora la fine, basta
 con i controlli, sto segnando accanito
 l'ultima finestra, le sbarre invulnerabili
 libero e prigioniero, ossesso, ossessionato
 come una donna, libera e prigioniera
 aderisce alla nuda terra seminata,
 non c'è più nulla da aspettare, ora.

CANÇÃO

nunca conseguirei dizer
 a estação que nasce, a perda
 de peso, não só o emaranhado
 de árvores floridas e o vôo
 me obriga ao silêncio
 mas falo
 folhas atravessam a luz
 o bosque inteiro fermenta num círculo
 folhas no escuro repetem os enganos
 (as minhas palavras tão pesadas)
 como me é estranho negar a gravidade
 como eu o desejo
 soprar-me num sopro
 lâmina horizontal na claridade
 quando tudo mostra um fim preciso
 eliminar então, não dizer mais nada
 escutar a ferida que reabre
 mover um gorgolejo antes da surdez
 com o olhar aberto descobrir
 outras feridas gorgolejantes

Para fazer uma canção é preciso
 roubar o tempo, curvar o rio
 beijar a ansa, a anca que desliza
 É leve o incêndio difuso
 até sopra resoluto às minhas costas
 empurra para fora, arrastar-se?
 Isto posso fazer sozinho, dizê-lo
 respiro e asfixia, asfixia
 e redenção, nós que se desfazem por dentro
 a garganta é o princípio
 um minuto atrás era ainda o fim, basta
 de controles, estou cerrando
 a última janela, as grades invulneráveis
 livre e prisioneiro, obsesso, obsidiado
 como uma mulher, livre e prisão
 adere à terra nua semeada
 não há mais nada a esperar, agora.

Vai, canzone mia
e ripeti a chi guarda irridendo
a chi rinuncia: «te, io derido».
Vieni, canzone mia
fermati allo specchio
e nel riflesso allegra
ridi con il tuo autore.

Ali tese un falco punta sul prato
sopra di lui il minuscolo *lui*
mima il suo gioco, la preda, un topolino
ha il tempo di fuggire piu in là
fin che c'è luce ripetono la danza.

Vá, minha canção
e repete a quem olha
a quem renuncia: “zombo de ti».
Vem, canção minha
para diante do espelho
e no reflexo alegra-te
ri com o teu autor.

Asas tesas um falcão desponta sobre o campo
sobre ele a minúscula felosa
imita o seu jogo, a presa, um ratinho
tem tempo de fugir mais para lá
até que haja luz repetem a dança.

32. POEMA N° 13 SA SÉRIE AIRONE

(Cap. 1, p. 44-45)

13

Sei arso di grazia nel tuo cielo
 di una grazia che viene dalla grazia di essere
 un dono che viene da se stesso
 ora bruci nella morte che viene dalla morte
 come la nascita discende dalla nascita
 sogno che è figura di un altro sogno
 ferite che si allungano sopra altre ferite
 e una mano d'acciaio piomba
 immensa dai tuo cielo, airone nemico,
 belva furente, mi acciechi,
 qui ti odio, ti uccido
 se posso ma non posso
 e ormai morte sei solo
 che nasce dalla mia morte
 e un vagito violento resiste
 e nessuno ci credeva, più
 ma un riso subito risuona
 e rimbalza su di noi
 acqua scroscia dalla collina...

13

Ardeste com graça no teu céu
 de uma graça que vem da graça de ser
 um dom que vem de si mesmo
 agora queimas na morte que vem da morte
 como o nascimento descende do nascimento
 sonho que é figura de um outro sonho
 feridas que se alongam sobre outras feridas
 e uma mão de aço tomba
 imensa do teu céu, garça inimiga,
 fera furiosa, tu me cegas,
 aqui te odeio, te mato
 se puder mas não posso
 e já morte és só
 que nasce da minha morte
 e un vagido violento resiste
 e ninguém nele cria, mais
 mas um riso súbito ressoa
 e salta sobre nós
 água que escorre da colina...

33. POEMA N° 17 DA SÉRIE AIRONE

(Cap. 1, p. 44-45)

17

Ancora una volta non l'ultima volta
 volando osservando dall'alto i capricci
 delle acque, a mordere il più molle,
 a curvarsi su di sé, a sbocciare i ciuffi, i riccioli
 in cresta di onda, sotto rimane nascosta
 la placenta che tutto contiene,
 cunicoli di dove la vita risale veloce
 e non vi è traccia di maschio sulla terra,
 conserva gli invisibili geni per la madre e la madre
 risucchia tutto e tutto restituisce
 in forma di albero, di foglie, di erbe, di muschio,
 di licheni, di anellidi, di bacche odorose, la mia bocca
 si apre per accoglierla, la lingua della terra,
 stringerla tutta dentro di sé.

17

Ainda uma vez não a última vez
 voando observando do alto os caprichos
 das águas, a morder o mais mole,
 a curvar-se sobre si, a desabrochar os tufos, os cachos
 na crista da onda, embaixo fica escondida
 a placenta que tudo contém,
 cuniculos de onde a vida emerge veloz
 e não há rastro de macho sobre a terra,
 conserva os invisíveis gens para a mãe e a mãe
 reabsorve tudo e tudo devolve
 em forma de árvore, de folhas, de ervas, de musgo,
 de líquens, de anelídeos, de bagas olorosas, a minha boca
 se abre para acolhê-la, a língua da terra,
 cingi-la toda dentro de si.

