

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE LETRAS
BACHARELADO EM LETRAS — TRADUTOR PORTUGUÊS E ITALIANO

HENRIQUE FRANCO ORIGE

ESPERANÇAS PERDIDAS:
Uma tradução comentada de *L'amaro calice*, de Sergio Corazzini

Porto Alegre

2023

HENRIQUE FRANCO ORIGE

ESPERANÇAS PERDIDAS:

Uma tradução comentada de *L'amaro calice*, de Sergio Corazzini

Trabalho de Conclusão de Curso como requisito parcial à obtenção do título de Bacharel em Letras — Tradutor Português e Italiano do Instituto de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Aline Fogaça dos Santos Reis e Silva

Porto Alegre

2023

CIP - Catalogação na Publicação

Orige, Henrique
ESPERANÇAS PERDIDAS: Uma tradução comentada de
L'amaro calice, de Sergio Corazzini / Henrique Orige.
-- 2023.
44 f.
Orientadora: Aline Fogaça.

Trabalho de conclusão de curso (Graduação) --
Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto
de Letras, Bacharelado em Letras: Tradutor Português e
Italiano, Porto Alegre, BR-RS, 2023.

1. Tradução comentada. 2. Sergio Corazzini. 3.
Crepuscularismo. 4. Poesia italiana. I. Fogaça, Aline,
orient. II. Título.

HENRIQUE FRANCO ORIGE

ESPERANÇAS PERDIDAS:

Uma tradução comentada de *L'amaro calice*, de Sergio Corazzini

Trabalho de conclusão de curso como requisito parcial à obtenção do título de Bacharel em Letras — Tradutor Português e Italiano do Instituto de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Aline Fogaça dos Santos Reis e Silva

Aprovado em: Porto Alegre, 4 de setembro de 2023.

BANCA EXAMINADORA:

Prof.^a Dr.^a Aline Fogaça dos Santos Reis e Silva
Instituto de Letras
Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)

Prof.^a Dr.^a Gisele de Oliveira Bosquesi
Instituto de Letras
Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)

Prof. Dr. Carlos Leonardo Bonturim Antunes
Instituto de Letras
Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)

“Non si traduce un poeta come col compasso si misurano e si riportano le dimensioni d’un edificio; ma a quel modo che una bella musica si ripete sopra un diverso istrumento: nè importa che tu ci dia nel ritratto gli stessi lineamenti ad uno ad uno, purchè vi sia nel tutto una eguale bellezza.”

Germaine de Staël

RESUMO

Este trabalho consiste em uma tradução comentada da coletânea poética *L'amaro calice*, do escritor italiano Sergio Corazzini. Apresenta-se uma biografia com os eventos mais relevantes na vida do jovem poeta e a cronologia das suas publicações, seguida de uma análise da corrente literária na qual ele está inserido, chamada *crepuscolarismo*, e o seu impacto na poesia italiana do início do século XX. A partir do roteiro básico em três etapas para a tradução de poesia criado por Paulo Henriques Britto e divulgado no artigo "A reconstrução da forma na tradução de poesia" (2015), são justificadas as decisões tradutórias e comentadas as eventuais perdas nos planos semântico e formal, além de expostas as licenças poéticas utilizadas para suprir a acomodação silábica e acentual dos versos de forma fixa e evidenciados os aspectos temáticos e poéticos comuns entre os poemas de *L'amaro calice*, os poemas presentes em outras coletâneas poéticas de Corazzini e a poesia simbolista brasileira.

Palavras-chave: Tradução comentada; Sergio Corazzini; crepuscolarismo; poesia italiana.

ABSTRACT

This work consists of an annotated translation of the poetic collection *L'amaro calice*, by the Italian writer Sergio Corazzini. A biography is presented with the most relevant events in the life of the young poet and the chronology of his publications, followed by an analysis of the literary circle in which he is inserted, called *crepuscularismo*, and its impact on Italian poetry at the beginning of the 20th century. Based on the three-stage basic guide for translating poetry created by Paulo Henriques Britto and published in the article "A reconstrução da forma na tradução de poesia" (2015), the translation decisions are justified and the occasional losses at the semantic and formal levels are commented, in addition to exposing the poetic licenses used to supply the syllabic and stress accommodation of the fixed form verses and highlighting the similar thematic and poetic aspects between the poems of *L'amaro calice*, the poems present in other poetic collections by Corazzini and the Brazilian symbolist poetry.

Keywords: Annotated translation; Sergio Corazzini; crepuscularismo; Italian poetry.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	9
2 O AUTOR	12
2.1 OS PRIMEIROS ANOS	12
2.2 A OBRA POÉTICA E A MORTE PRECOCE	13
3 O <i>CREPUSCOLARISMO</i>	17
3.1 AS ORIGENS DA POESIA <i>CREPUSCOLARE</i>	17
3.2 O LEGADO DO <i>CREPUSCOLARISMO</i>	18
4 A TRADUÇÃO COMENTADA	20
4.1 O PROCESSO TRADUTÓRIO	20
4.2 A TRADUÇÃO DE <i>L'AMARO CALICE</i>	21
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	42
REFERÊNCIAS	43

1 INTRODUÇÃO

Há quase uma década, fui apresentado ao simbolismo pré-moderno de *Eu*, de Augusto dos Anjos, que despertou em mim um interesse especial por essa estética. Li, em seguida, poemas esparsos de Alphonsus de Guimaraens, *Clepsidra*, de Camilo Pessanha, até chegar em *Broquéis* e *Faróis*, de Cruz e Sousa. Nas artes visuais, o hermetismo das pinturas de Odilon Redon, Gustave Moreau, Hugo Simberg e Arnold Böcklin também me causou uma grande impressão, consolidando o Simbolismo como meu movimento artístico-literário favorito.

Quando comecei a estudar italiano, pouco conhecia da lírica italiana além de nomes como Dante Alighieri, Francesco Petrarca e Giacomo Leopardi. Tentando encontrar um poeta que se enquadrasse nas características artísticas que eu mais apreciava, deparei-me com a figura de Giovanni Pascoli, maior expoente do Simbolismo na Itália, de modelos muito diferentes daqueles criados pelos franceses e belgas (Carpeaux, 2008). Apesar da musicalidade dos versos de Pascoli, afastou-me, no seu conteúdo temático, a ideia do *fanciullino* pascoliano, cuja nostalgia me parecia um tanto artificial.

Gabriele D'Annunzio, escritor decadentista e, junto de Pascoli, maior nome da literatura italiana entre o final do século XIX e a primeira década do século XX (Casadei; Santagata, 2014), foi outro artista com o qual me familiarizei durante esse período, através da leitura de *As novelas de Pescara* e *O Triunfo da morte*, duas obras de prosa. A poesia dannunziana, entretanto, ainda me era desconhecida.

Eventualmente, deparei-me, por acaso, com uma publicação em uma rede social que apresentava os dois quartetos do soneto “Invito”, de Sergio Corazzini:

Alma que é pura como um' alva pura,
alma tomada por seu triste fim,
alma que é prisioneira nos confins
como um caixão que desce à sepultura,

alma que é doce e boa criatura,
resignada no divo olhar carmim,
não mais florescerão os teus jardins
cá nesta fútil primavera escura.
(Corazzini, 2014, p. 102)¹

Procurando saber mais sobre o poeta, interessei-me pela sua vida trágica e curta, cuja brevidade se equipara àquela do ultrarromântico brasileiro Álvares de Azevedo. Do ponto de

¹¹ No original: “Anima pura come un'alba pura,/anima triste per i suoi destini,/anima prigioniera nei confini/come una bara nella sepoltura,/anima, dolce buona creatura,/rassegnata nei tristi occhi divini,/non più rifioriranno i tuoi giardini/in questa vana primavera oscura.” (Todas as traduções apresentadas neste trabalho são de minha autoria).

vista temático, também se enquadrava no tipo de poesia que eu estava buscando, sobretudo em suas três primeiras coletâneas poéticas (*Dolcezza*, *L'amaro calice* e *Le aureole*), de inspiração pós-simbolista, nas quais é frequente o uso do soneto.

Durante a disciplina de Tradução do Italiano III, tive a oportunidade de traduzir as quatro partes de “Cappella in campagna” e o soneto “Isola dei morti”, poemas inseridos em *L'amaro calice*. Fui motivado, principalmente, pelo fato de não existir, àquela altura, uma tradução de Corazzini em língua portuguesa. O intuito já era, desde essas primeiras traduções, oferecer um texto de chegada que apresentasse elementos poéticos e que pudesse ser lido como poesia por si mesmo, ou seja, evitando ao máximo a tradução literal de viés puramente semântico e a paráfrase.

Dois semestres depois, na disciplina de Estágio Supervisionado de Tradução do Italiano II, decidi continuar esse projeto e traduzir os outros oito poemas de *L'amaro calice*, entre eles “Invito”, através do qual conheci Corazzini. Foi publicada por volta desse período a antologia poética *Águas Lombardas e Outros Poemas*², a primeira tradução brasileira de Sergio Corazzini. Ainda assim, considerando que o livro não apresenta uma tradução completa de *L'amaro calice* e, também, para propor novas perspectivas e ampliar o debate em torno do *crepuscolarismo*, optei por prosseguir com a tradução.

O objetivo principal deste trabalho consiste em apresentar ao público lusófono Sergio Corazzini, autor desconhecido fora da Itália e periférico mesmo em seu país de origem, através da tradução dos dez poemas de *L'amaro calice*. A escolha dessa coletânea se deve, especialmente, por se tratar de uma obra de transição na poética corazziniana, na qual os elementos da poesia tradicional coexistem com as novas tendências do início do século XX, entre elas a polimetria e o verso livre.

No que diz respeito à estrutura do trabalho, o presente estudo foi dividido em cinco capítulos, incluindo esta introdução e as considerações finais. O capítulo seguinte contém uma biografia de Sergio Corazzini, cuja base de consulta foram os comentários de Anna Galetti na tese *Sergio Corazzini e il suo cenacolo romano*, a cronologia da vida e das obras de Corazzini indicada por Idolina Landolfi em *Poesie*, e os documentos e depoimentos da época, expostos no mesmo livro. O terceiro capítulo dedica-se ao *crepuscolarismo*, no qual são discutidas as origens dessa breve corrente literária italiana e o seu legado na poesia modernista. Expõe-se, no quarto capítulo, os poemas de *L'amaro calice* e suas respectivas traduções, seguidas de

² CORAZZINI, Sergio. **Águas Lombardas e Outros Poemas**. Tradução de Claudio Sousa Pereira. 1 ed. Salvador: Mondrongo, 2021.

comentários a respeito das decisões tradutórias nos planos semântico e formal. Por fim, no quinto capítulo, exponho minhas considerações acerca do resultado obtido com a tradução.

2 O AUTOR

2.1 OS PRIMEIROS ANOS

Sergio Corazzini nasceu no dia 6 de fevereiro de 1886, na cidade de Roma, capital italiana. Primeiro dos três filhos de Enrico Corazzini, romano, e Caterina Calamani, cremonesa, usufruiu da boa situação econômica motivada pelos cargos ocupados pela família paterna na Dataria Apostólica. Após a supressão de seu cargo e do recebimento de pensão, Enrico tornou-se dono de uma tabacaria e de um negócio de vinhos e perfumes, o que lhe permitiu financiar a educação dos filhos mais velhos, Sergio e Gualtiero.

Corazzini frequentou, entre 1895 e 1898, o *Collegio Nazionale Umberto I*, em Espoleto, na Úmbria, região que viria a influenciar a ambientação religiosa de vários de seus poemas através das visitas aos santuários de Monteluco e Assis, assim como outras excursões organizadas pelo colégio (Galetti, 2013). Durante o percurso escolar, foi ator e diretor dedicado no teatro de marionetes, interesse que inspirou os versos de “Dialogo di Marionette”, de *Libro per la sera della domenica*:

— Por que, minha pequena rainha,
tu me fazes morrer de frio?
O rei dorme, eu até poderia
cantar-te uma balada
que ele não ouviria! Oh, ajuda-me
a subir na sacada!
— Meu gracioso amigo,
a varanda é de papel machê,
não nos suportaria!
Tu queres me ver morrer
sem cabeça?
— Oh, pequena rainha, atira-me
teus longos cabelos dourados!
— Poeta! Tu não vês
que os meus cabelos são
de estopa?
(Corazzini, 2014, p. 173)³

Em 1898, no entanto, Sergio e seu irmão foram forçados a voltar à Roma devido às dificuldades econômicas que a família enfrentava, causadas, sobretudo, pelo fracasso do pai no mercado financeiro. Na capital, Sergio terminou o ginásio, mas não continuou os estudos

³ No original: “— Perché, mia piccola regina,/mi fate morire di freddo?/Il re dorme, potrei, quasi,/cantarvi una canzone,/ché non udrebbe! Oh, fatemi/salire sul balcone! — Mio grazioso amico,/il balcone è di cartapesta,/non ci sopporterebbe!/Volete farmi morire/senza testa? — Oh, piccola regina, sciogliete/i lunghi capelli d’oro/ — Poeta! non vedete/che i miei capelli sono/di stoppa?”

no liceu, sendo contratado, em vez disso, por uma companhia de seguros chamada *La Prussiana*, localizada na *via del Corso*, no centro da cidade, por um salário mensal de noventa liras. Segundo Fausto Maria Martini, Corazzini trabalhava “no mezanino de uma antiga casa no final da *via del Corso*; escritórios muito deploráveis, e a salinha de Sergio, a primeira das três ou quatro que a agência tinha, era acessada por uma escada aberta em espiral ao fundo da portaria estreita da casa.” (Martini, 1930, p. 27 *apud* Corazzini, 2014, p. 30).⁴

Em 1902, começou a frequentar o Caffè Sartoris (mais tarde, preferirá o Caffè Aragno) perto da tabacaria do pai, onde se encontrava com seus os amigos poetas, entre eles Aberto Tarchiani, Corrado Govoni, Tito Marrone, Alfredo Tusti, Remo Mannoni, Antonello Caprino, Giuseppe Caruso, Gino Calza-Bini e Fausto Maria Martini. Constantes eram as caminhadas desse grupo de poetas pela *via Appia* e a *via Salaria* em busca de igrejas remotas ou abandonadas, motivo de inspiração não só para a poesia de Corazzini, mas também para os outros escritores desse círculo (Galetti, 2013).

Em maio de 1902, o poeta publicou seu primeiro poema, um soneto em dialeto romanesco, intitulado “Na bella idea” (1902), no jornal *Marforio*, com o qual colaborou por pouco mais de três anos, publicando cinquenta e seis poemas. Em setembro do ano seguinte, escreveu “La tipografia abbandonata” (1903), seu primeiro poema composto em versos livres (diferentemente de “Romanzo sconosciuto”, do início de 1903, composto em métrica livre), que abre o caminho para a experimentação formal em sua obra. É provável que por volta dessa época Corazzini já estivesse começando a apresentar os primeiros sintomas de tuberculose (Galetti, 2013, p. 12).

2.2 A OBRA POÉTICA E A MORTE PRECOCE

A primeira coletânea poética de Sergio Corazzini, publicada em 1904, intitulada *Dolcezza*, incluiu alguns poemas esparsos anteriormente publicados em jornais (“Il mio cuore”, “Dolore”, “Chiesa abbandonata”, “Scritto sopra una lama”, “Giardini”, “Per musica”, “La Madonna e il suo lampioncello”, “Il fanciullo suicida”, “Il campanile” e “Asfodeli”) e sete poemas inéditos (“La gabbia”, “Acque Lombarde”, “Cremona”, “Ballata della primavera”, “I solchi”, “Follie” e “Imagine”). Também escreve, no mesmo ano, além de algumas análises e resenhas, o polêmico artigo “Il mal franzese”, para o volume único da

⁴ No original: “nell’ammezzato di una vecchia casa in fondo al Corso; molto squallidi uffici, e alla stanzetta di Sergio, la prima delle tre o quattro tenute dall’agenzia, si accedeva da una scaletta a chiocciola aperta in fondo all’angusta portineria della casa.”

revista *Romma fiamma*, no qual ataca a excessiva francofilia corrente na Itália naquela época. Segundo Galetti,

Não podemos nos deixar enganar pela aparente desconfiança que o poeta traz à tona no artigo. Sergio amava os escritores franceses e também devia ter conhecido a língua mais do que discretamente para poder ler os textos originais e até mesmo tentar traduzi-los. Em vez disso, sua distância manifesta uma espécie de orgulho patriótico, devido à descoberta pelo jovem Corazzini de uma identidade italiana feita de história, de valores, de literatura, de belezas paisagísticas e urbanas nas quais ele se reconhece e anseia impacientemente por uma participação ativa, pessoal, capaz de chegar extensivamente às almas ainda não habitadas pela consciência da própria italianidade. (Galetti, 2013, p. 16)⁵

Em novembro de 1904 (mas com a data de 1905), foi publicada a coletânea poética *L'amaro calice*, com dez poemas (“Invito”, “Rime del cuore morto”, “Cappella in campagna”, “Il cuore e la pioggia”, “Ballata del fiume e delle stelle”, “A Carlo Simoneschi”, “Toblack”, “La chiesa venne riconsacrata”, “Sonetto d’autunno” e “Isola dei morti”). Destacam-se “La chiesa venne riconsacrata”, pelo uso de versos livres e pela influência de Corrado Govoni (explicitada no início do poema através da dedicatória *al poeta Corrado Govoni*), e “Toblack”, pelo pensamento sobre morte, doença e confinamento, além de uma tímida quebra com a tradição na primeira parte do poema.

Le aureole, a terceira coletânea poética de Corazzini, foi publicada em 1905, com doze poemas (“L’anima”, “Il fanale”, “Spleen”, “Sonetto della neve”, “La finestra aperta sul mare”, “Dai ‘Soliloqui di un pazzo’”, “Il fanciullo”, “Sonetto”, “Sonetto all’autunno”, “Alla serenità”, “A la sorella” e “Sonetto della desolazione”). Em agosto do mesmo ano, após complicações de saúde, transferiu-se para Nocera Umbra, na província de Perugia, na Úmbria, buscando atenuar, através do clima da região, os sintomas da doença pulmonar. Retornou à Roma em dezembro, onde publicou o poemeto em prosa “Soliloquio delle cose”. Durante esse período, trocou diversas cartas com o poeta Aldo Palazzeschi, mas o encontro entre os dois nunca aconteceu.

Em janeiro de 1906, Corazzini publicou três poemas, além de outro poemeto em prosa, intitulado “Esortazione al fratello”. Mais tarde naquele ano, conheceu uma jovem dinamarquesa chamada Sania, que o convidou para passar um tempo em sua casa em Nocera

⁵ No original: “Non dobbiamo farci ingannare dall’apparente diffidenza che il poeta fa emergere nell’articolo: Sergio amava gli scrittori francesi e doveva anche aver appreso in maniera più che discreta la lingua per poter leggere i testi originali e per tentarne persino una traduzione. La sua distanza manifesta piuttosto una sorta di orgoglio patriottico, dovuto alla scoperta da parte del giovane Corazzini di un’identità italiana fatta di storia, di valori, di letteratura, di bellezze paesaggistiche e cittadine in cui egli vi si riconosce e freme impaziente per una partecipazione attiva, personale, capace di giungere capillarmente agli animi non ancora abitati dalla consapevolezza della propria italianità.”

Umbral, e pela qual o poeta provou um amor não correspondido, como expõe em uma carta ao amigo Alfredo Tusti:

Alfredo, meu irmão, estou feliz e desolado. Uma boca doce fala comigo assiduamente, dois grandes olhos azuis me olham, um rosto de suave oval, pálido com aquela palidez que só a alma pode difundir através da carne, está insistentemente diante de mim. Para Sania eu li, por causa de Sania um tremor correu e ainda corre em minhas veias, pensando novamente que seus loiríssimos cabelos se curvavam num assentimento amoroso. Raramente nos encontramos, mas naquele instante em que me é possível apertar sua mão, trêmula e branca (sua mão é um cândido, voluptuoso poema em cinco cantos), naquele instante em que posso olhá-la profundamente, intensamente, sinto-me tão bem, tão terno, tão doce, que minha vida foge lenta e suavemente, e se azula e se embeleza. (Corazzini, 2014, p. 37)⁶

Em julho de 1906, foi lançada a coletânea poética *Piccolo libro inutile*, com oito poemas de Corazzini (“Desolazione del povero poeta sentimentale”, “Ode all’ignoto viandante”, “San Saba”, “Sonata in bianco minore”, “A Gino Calza”, “Per organo di Barberia”, “Canzonetta all’amata” e “Dopo”) e dez de Alberto Tarchiani. Em novembro, “Elegia” (subtitulada “frammento”) foi publicada na revista *Tavola Rotonda*, de Nápoles. Por fim, em dezembro de 1906, Corazzini publicou sua última coletânea poética, *Libro per la sera della domenica*, com dez poemas inéditos (“Sera della domenica”, “La liberazione”, “Elemosina nel sonno”, “Le illusioni”, “Dialogo di marionette”, “Stazione sesta”, “Castello in aria”, “L’ultimo sogno”, “Scena comica finale” e “Bando”).

A tuberculose se agravou drasticamente e, entre o final de 1906 e o início de 1907, o poeta foi internado no Hospital Fatebenefratelli de Nettuno, no litoral da região metropolitana de Roma. Em março, muito deprimido e debilitado, foi liberado pelo médico para retornar à capital, onde ainda escreveu os poemas “Il sentiero” e “La morte di Tantalò”. Sergio Corazzini morreu em 17 de junho de 1907, aos 21 anos, na sua casa na *via dei Sediari*. Dada a situação de pobreza que sua família vivenciava, foi sepultado em uma vala comum no cemitério comunal *Campo Verano*. Seus restos mortais foram exumados apenas treze anos depois, e transportados para um túmulo apropriado. Fausto Maria Martini comenta sobre esse episódio no prefácio de *Liriche*:

⁶ No original: “Alfredo, fratello mio, io sono felice e desolato. Una bocca dolce assiduamente mi parla, due grandi occhi azzurri mi guardano, un volto di una ovalità soave, pallido di quel pallore che l’anima sola può diffondere per la carne, mi sta dinanzi insistentemente. Per Sania ho letto, per Sania un fremito mi corse e mi corre via per le vene, ripensando che i suoi capelli biondissimi s’inclinavano in amoroso assentimento. Rare volte ci troviamo, ma in quell’istante in cui mi è dato di stringerle la mano, tremula e bianca (la sua mano è un candido, voluptuoso poema in cinque canti), in quell’istante in cui posso fissarla profundamente, intensamente, trafiggendole gli occhi con le lancie dei miei sguardi, io mi sento così buono, così tenero, così dolce, che la mia vita fugge lenta e soave, e s’inazzurra e s’inciela.”

Os ossos de Sergio logo foram retirados da sepultura. Assim que chegamos ao local onde o caixão do nosso pobre amigo havia sido identificado no dia anterior, e ainda fresco estava o buraco escavado, o homem que nos acompanhou desapareceu com um salto para baixo da terra; e desde então não vimos mais do que uma mão que, em intervalos iguais, emergia à beira da sepultura e, lentamente, um após o outro, depositava a nossos pés os restos que havia anteriormente desenredado da terra e do mato, e ouvimos apenas uma voz, encoberta pela ressonância subterrânea, que acompanhava cada nova oferta da mão que reaparecia com a mesma palavra: aqui. (Corazzini, 1935, p. x)⁷

No que diz respeito à família de Corazzini, a mãe morreu de tuberculose em 1924, assim como o irmão Gualtiero, alguns anos antes. Erberto, o outro irmão, não resistiu aos ferimentos causados por um acidente de carro na Líbia. O pai foi obrigado a viver os últimos dias sozinho em um asilo de mendicidade.

⁷ No original: "Le ossa di Sergio furono presto dissepolte. Come fummo giunti a un riquadro dove fino dal giorno prima era stata identificata la cassa del nostro povero amico e ancora fresca era la zolla rimossa, l'uomo che ci aveva preceduto scomparve d'un salto sotterra; e da allora non vedemmo più se non una mano che a intervalli eguali affiorava all'orlo della fossa e lentamente, uno dopo l'altro, deponeva ai nostri piedi i resti che prima districava dalla terra e dalle erbacce e non udimmo se non una voce, incupita dalla risonanza sotterranea, che accompagnava ogni nuova offerta della mano riapparsa con la stessa parola: ecco."

3 O CREPUSCOLARISMO

3.1 AS ORIGENS DA POESIA CREPUSCOLARE

Apesar de ser considerado um dos mais importantes poetas do *crepuscolarismo*, Sergio Corazzini morreu três anos antes desse termo ser cunhado por Giuseppe Antonio Borghese em uma publicação no jornal *La Stampa* de setembro de 1910, intitulada *Poesia Crepuscolare*. Borghese, além de examinar poemas de Marino Moretti, Carlos Chiaves e Fausto Maria Martini, questiona a atual situação da poesia italiana:

Para quem não trabalha com literatura, não é fácil entender o que se tornou a poesia italiana depois da gloriosa época de Pascoli e de D'Annunzio. Questionando os críticos, que distribuem todos os anos os mesmos elogios para cinquenta ou sessenta volumes de versos, poder-se-ia dizer que Apolo, líder das musas, mantém inerte a sua carruagem de fogo sobre o zênite do nosso céu. Questionando o público geral, poder-se-ia dizer que, depois das *Laudi* e dos *Poemetti*, a poesia italiana se apagou. Apaga-se, na verdade, mas num suave e longuíssimo crepúsculo, ao qual talvez não se siga a noite. Num povo rico de energias criativas como o nosso, a lírica exaurida dormita cansada, mas não dorme e não morre. (Borghese, 1910, p. 3)⁸

É evidente a oposição entre a poesia de Giovanni Pascoli e Gabriele D'Annunzio, envolta, muitas vezes, em temas de caráter social, moralizante e patriótico (Pascoli escreveu artigos a favor da Guerra Ítalo-Turca, e D'Annunzio participou ativamente da Primeira Guerra Mundial) e os poetas *crepuscolari* que, rejeitando esses modelos, optaram por uma poesia de caráter simples e cotidiano, na qual o poeta era desprovido do papel de profeta mensageiro. Essa rejeição, contudo, não significava um desprezo pelo simbolismo pascoliano e o decadentismo dannunziano, mas sim a impossibilidade de uma visão idealista, repleta de vitalismo eufórico e “incomparável” (Casadei; Santagata, 2014) no tédio do mundo pequeno burguês:

Nós, no entanto, sabemos hoje que o crepuscularismo tinha dois lados: nostalgia, elegia por um lado e corrosão irônica, desmistificação por outro". Essencialmente, sabemos que os “*crepuscolari*” pretendiam rejeitar e derrubar o papel “sagrado” do

⁸ No original: “Che cosa sia la poesia italiana dopo la gloriosa fioritura di Pascoli e di D'Annunzio non è facile capire a chi non s'occupi di letteratura per professione. A interrogare i critici, che distribuiscono ogni anno eque ragioni di lodi fra cinquanta o sessanta volumi di versi, si direbbe che Apollo musagete tenga fermo il suo carro di fuoco sullo zenith del nostro cielo. A interrogare il gran pubblico, si direbbe invece che dopo le *Laudi* e i *Poemetti* la poesia italiana si sia spenta. Si spenge infatti, ma in un mite e lunghissimo crepuscolo, cui forse non seguirà la notte. Presso un popolo ricco di energie creatrici come il nostro la lirica esaurita sonnecchia stanca, ma non dorme e non muore. In una morbida ignavia soffusa di vaga inquietudine si confondono gli ultimi sospiri di una grandezza che fu coi primi sommessi balbettii di una grandezza che verrà un giorno alla luce, e il chiarore del tramonto si protrae fino a disperdersi nei primi raggi dell'alba.”

poeta, personificado por Pascoli e D'Annunzio, mas a “derrubada” desempenhada pelos *crepuscolari* ocorreu precisamente através de um sábio “uso” de Pascoli e D'Annunzio. Na verdade, daí derivaram as profundas inovações dos “módulos métrico e retórico”; deles derivavam, com efeito, as indicações dos modelos estrangeiros lânguidos e melancólicos (Verlaine, Laforgue, Francis Jammes, os belgas Verhaeren, Rodenbach, Maeterlinck). (Marinari, 1985, p. 20-21)⁹

O maior exemplo dessa contradição talvez estivesse presente na poesia de Guido Gozzano, como aponta Otto Maria Carpeaux:

Mas esse poeta da “vita semplice”, da vida quotidiana com as suas expressões triviais, nas quais descobriu sentido poético, esse irônico agudo sem sentimentalismo, era antes um laforguiano. De Laforgue veio, aliás, a fraqueza principal da sua arte, a poesia meio lírica, meio narrativa; mas Gozzano venceu essa fraqueza por meio de uma influência inesperada. Assim como reagiu contra a poesia cívica de Carducci, assim era grande inimigo da poesia d’annunziana, até um anti-D’Annunzio. Mas sabia de cor inúmeros trechos do adversário. A contradição enigmática resolve-se pela análise psicológica da sua poesia. Gozzano foi o que D’Annunzio julgava ser: uma alma heróica sem gestos falsos, um sensual sem mentira, um sonhador sem as máscaras da ambição. Foi artista sério em vez de um virtuose elegante. (Carpeaux, 2008, p. 2162)

Surge, nesse contexto, a corrente literária chamada pela crítica de *crepuscolarismo*. Efetivamente, não se tratava de um movimento artístico, dada a falta de pretensão intelectual e política por parte dos seus adeptos (Baldi *et al.*, 2002), e a sua organização em pequenos círculos em diferentes cidades italianas (destacaram-se, por exemplo, Sergio Corazzini, em Roma; Guido Gozzano, em Torino; Corrado Govoni e Marino Moretti, na Emília-Romanha; Aldo Palazzeschi, em Florença). Apesar disso, havia entre os *crepuscolari* motivos condutores comuns, tais como paisagens com igrejas e cemitérios isolados, dias de chuva e o anoitecer.

3.2 O LEGADO DO CREPUSCOLARISMO

Com a morte precoce de Sergio Corazzini e Guido Gozzano por tuberculose, o *crepuscolarismo* começa a perder força criativa após cerca de quinze anos de produção. Além disso, com o início da Primeira Guerra Mundial e o advento das vanguardas modernistas, nomes relevantes da poesia *crepuscolare* aderiram ao futurismo, como Corrado Govoni e Aldo Palazzeschi. O movimento fundado por Filippo Tommaso Marinetti, por sua vez, parecia

⁹ No original: “Noi, però, «oggi sappiamo che il crepuscolarismo fu a doppia faccia: nostalgia, elegia per un verso e corrosione ironica, demistificazione per un altro». In sostanza, sappiamo che i «crepuscolari» intesero rifiutare e rovesciare il ruolo «sacro» del poeta, impersonato da Pascoli e D’ Annunzio, ma che il «rovesciamento» operato dai crepuscolari si realizzò proprio attraverso un sapiente «uso» di Pascoli e D’ Annunzio. Da loro derivavano, infatti, le profonde innovazioni dei «moduli metrici e retorici»; da loro le indicazioni dei modelli stranieri languidi e malinconici (Verlaine, Laforgue, Francis Jammes, i belgi Verhaeren, Rodenbach, Maeterlinck).”

o caminho natural para muitos *crepuscolari*, a efetivação de novos modelos, e não mais a rejeição parcial das normas tradicionais. O verso livre, por exemplo, experimentado pelos *crepuscolari*, popularizou-se imensamente com a poesia modernista. Por outro lado, a agressividade iconoclasta dos futuristas italianos e o seu vínculo direto com política fascista tornaram evidentes a incompatibilidade entre os valores da poesia *crepuscolare* e a exaltação da técnica e da guerra pregada pelo futurismo (Antonielli, 1973 *apud* Marinari, 1985).

Se breve e relativamente discreta foi a experiência *crepuscolare* na Itália, também no resto do mundo houve pouca repercussão. Entre os escritores brasileiros, digna de nota é a referência aos *crepuscolari* no *Itinerário de Pasárgada*, no qual Manuel Bandeira cita Aldo Palazzeschi, Corrado Govoni e, de modo especial, Sergio Corazzini:

Naquele tempo me apaixonei, mas me apaixonei deveras, por um poema de Sergio Corazzini, poeta um ano mais moço do que eu e falecido aos vinte anos, da mesma tuberculose de que escapei de morrer. Pertencera ao grupo dos *crepuscolari*, sentimentais, irônicos e antidannunzianos. Fui menino turbulento, nada sentimental. A doença, porém, tornara-me paciente, ensinara-me a humildade, o que estava muito certo. Infelizmente gerou também em mim um sentimentalão que nunca mais consegui corrigir de todo. E era este sentimentalão que se deliciava ao repetir consigo (como se fossem coisas tiradas do próprio peito) os lancinantes queixumes da “*Desolazione del povero poeta sentimentale*”, de Corazzini. (Bandeira, 1984, p. 67)

Para além da produção poética, podemos destacar as obras cinematográficas do artista *crepuscolare* Nino Oxila, em particular a *Rapsodia satanica*, de 1917, baseada em um poema de Fausto Maria Martini. No que diz respeito ao teatro, distinguiram-se Tito Marrone e Carlo Vallini. No entanto, todos esses artistas também se dedicaram à poesia.

4 A TRADUÇÃO COMENTADA

4.1 O PROCESSO TRADUTÓRIO

Sergio Corazzini é frequentemente lembrado como um poeta de versos livres, em especial através de *Piccolo libro inutile*, de 1906 (Casadei; Santagata, 2014). Apesar disso, *Libro per la sera della domenica*, seu último livro publicado em vida, é sua única obra em que o uso de versos livres é predominante. Em todos os outros livros publicados, o afastamento das formas tradicionais, quando acontece, divide espaço com sonetos, decassílabos e hexassílabos. Por conseguinte, foi tomado como fundamental o uso dessas formas tradicionais na obra corazziniana e, com o intuito de proporcionar a sua reconstrução no texto de chegada, utilizou-se o roteiro básico em três etapas para a tradução de poesia apresentado por Paulo Henriques Britto (2015) no artigo “A reconstrução da forma na tradução de poesia”:

- i. identificar as características poeticamente significativas do texto poético;
- ii. atribuir uma prioridade a cada característica, dependendo da maior ou menor contribuição por ela dada ao efeito estético total do poema; e
- iii. recriar as características tidas como as mais significativas das que podem efetivamente ser recriadas — ou seja, tentar encontrar correspondências para elas.

Dado que, com exceção de “La chiesa venne riconsacrata”, todos os poemas de *L'amaro calice* apresentam algum tipo de métrica fixa, buscou-se preservar o ritmo e as rimas na tradução. Em relação ao processo de composição de versos metrificados, Rogério Chociay aponta:

A feitura do verso pressupõe o conhecimento e domínio técnico de uma série de processos de acomodação silábica e acentual, para que se atinja o esquema desejado. A junção ou a supressão de sílabas, o recuo ou o avanço do acento forte vocabular são algumas destas soluções que, atuantes ou latentes na fala, ganham no versejar o valor operatório. (Chociay, 1974, p. 14)

Para a acomodação do metro, foram utilizadas diversas licenças poéticas, tais como crase, elisão, sinérese, diérese, aférese e síncope. No entanto, nem sempre o esquema rítmico espelha aquele do original. Um decassílabo sáfico, por exemplo, pode aparecer no texto de chegada como um decassílabo heroico, e vice-versa. Entendeu-se, contudo, respeitar os

padrões tradicionais de metrificacão de modo a apresentar a mesma riqueza formal dos poemas em italiano.

Também foi levada em consideracão, com base nos estudos de Britto, a estratégia de estrangeirizacão defendida por Friedrich Schleiermacher em “Sobre os diferentes métodos de traduçã”, que “consiste em levar o leitor até o tempo e o lugar do original, sem que seja feita outra concessã à sua facilidade de leitura” (Britto, 2012, p. 60-61). Para a criaçã de tal efeito, uma vez que não há em língua portuguesa um movimento literário equivalente ao *crepuscolarismo*, fez-se consulta às obras do cânone da poesia simbolista brasileira, em especial Augusto dos Anjos, Cruz e Sousa e Alphonsus de Guimaraens (Gomes, 1994), de forma a utilizar recursos poéticos similares que compensem as eventuais perdas de determinados elementos semânticos ou formais na traduçã.

4.2 A TRADUÇã DE *L'AMARO CALICE*

Nos comentários procurei expor e justificar as escolhas feitas na traduçã final, como a recriaçã das características poeticamente significativas no plano semântico e a adaptaçã dos conteúdos formais (métrica, rima, recursos de estilo, etc.), sem necessariamente analisar de forma detalhada o conteúdo temático dos textos. O número de cada verso está evidenciado junto à tabela para facilitar a localizaçã dos comentários.

Os dez poemas aqui presentes estão dispostos conforme ordenados na edição original de *L'Amaro Calice*: “Invito”, “Rime del cuore morto”, “Cappella in campagna”, “Il cuore e la pioggia”, “Ballata del fiume e delle stelle”, “A Carlo Simoneschi”, “Toblack”, “La chiesa venne riconsacrata...”, “Sonetto d'autunno” e “Isola dei morti”. Foram utilizadas para a leitura as edições *Poesie*, de 2014, com curadoria de Idolina Landolfi, e *Liriche*, coletânea definitiva com prefácio de Fausto Maria Martini, de 1935. No caso dos poemas “Cappella in campagna” e “Toblack”, que são separados em quatro partes, cada seção apresenta seus comentários de forma individual.

A começar pelo título, optei pela traduçã “O Cálice Amargo”, considerando a sequência substantivo + adjetivo como predominante no enunciado lógico em língua portuguesa (Cunha; Cintra, 2017, p. 280), e o título escolhido para a antologia poética de Corazzini em língua espanhola, *El Cáliz Amargo*¹⁰. No entanto, a ausência de *amaro* e *calice*

¹⁰ CORAZZINI, Sergio. *El cáliz amargo*: edición e traducción de Carlos Vitale. Madrid: Huerga y Fierro Editores, 2002.

como elementos poéticos no decorrer do livro limita uma fundamentação mais aprofundada em relação à tradução do título devido à falta de contexto.

Abaixo, os poemas com seus respectivos comentários:

	Invito	Chamado
1	Anima pura come un'alba pura,	Alma que é pura como um'alva pura,
2	anima triste per i suoi destini,	alma tomada por seu triste fim,
3	anima prigioniera nei confini	alma que é prisioneira nos confins
4	come una bara nella sepultura,	como um caixão que desce à sepultura,
5	anima, dolce buona creatura,	alma que é doce e boa criatura,
6	rassegnata nei tristi occhi divini,	resignada no divo olhar carmim,
7	non più rifioriranno i tuoi giardini	não mais florescerão os teus jardins
8	in questa vana primavera oscura.	cá nesta fútil primavera escura.
9	Luce degli occhi, cuore del mio cuore,	Luzir dos olhos, peito do meu peito,
10	tenerezza, sorella nel dolore	ternura, irmã no doloroso preito,
11	rondine affranta nel mio stesso cielo,	triste andorinha sobre minha vida,
12	giglio fiorito a pena su lo stelo	pequeno lírio de haste mal florida
13	e morto, vieni, ho spasimato anch'io,	e morto, vem, suspiro também eu,
14	viene, sorella, il tuo martirio è il mio.	vem, minha irmã, o teu martírio é o meu.

A tradução mais corrente e literal para *invito* é “convite, ato de convidar” (Amendola, 2000, p. 438). Porém, interpretando o imperativo *viene* nos últimos dois versos do soneto como uma espécie de apelo a essa “andorinha” — a mesma observada de longe pelo eu lírico em “Imagine”, de *Dolcezza* — fui levado a traduzir o título como “Chamado”.

No plano formal, optei por utilizar rimas imperfeitas entre os versos segundo, terceiro, sexto e sétimo após numerosas tentativas de rimas perfeitas que ocasionaram uma perda semântica significativa, compensando, contudo, com uma rima rica entre os versos segundo e sexto.

O sexto verso é, sem dúvidas, o mais destoante em relação ao texto de partida. Em momento algum o poeta faz referências a “carmim” ou à cor avermelhada. De fato, “carmim”

surge como artifício poético para obter uma rima conveniente, mas é possível encontrar em outro poema de Corazzini, “Il mio cuore”, de *Dolcezza*, a associação entre o vermelho e a angústia ou sofrimento: *Il mio cuore è una rossa/macchia di sangue dove/io bagno senza possalla penna, a dolci prove/eternamente mossa*. Este artifício cobre, ainda que parcialmente, a exclusão do adjetivo *tristi* no verso traduzido.

	Rime del cuore morto	Rimas do coração morto
1	O piccolo cuor mio, tu fosti immenso	Ó exíguo peito meu, tu foste imenso
2	come il cuore di Cristo, ora sei morto;	como o peito de Cristo, ora estás morto;
3	t'accoglie no so più qual triste orto	te acolhe não sei qual infeliz horto
4	odorato di mammole e d'incenso.	co' aroma de violetas e de incenso.
5	Uomini, io venni al mondo per amare	Homens, eu vim ao mundo para amar
6	e tutti ho amato! Ho pianto tutti i pianti	e a tudo amei! Chorei todos os prantos
7	vostrì e ho cantato tutti i vostri canti!	vossos, cantei todos os vossos cantos!
8	Io fui lo specchio immenso come il mare.	Eu fui o espelho imenso como o mar.
9	Ma l'amor onde il cuor morto si gela,	Mas o amor, onde o peito se congela,
10	fu vano e ignoto sempre, ignoto e vano!	foi vão e ignoto sempre, ignoto e vão!
11	Come un'antenna fu il mio cuore umano,	Como uma antena foi meu coração,
12	antenna che non seppe mai la vela.	antena ¹¹ que jamais prendeu a vela.
13	Fu come un sole immenso, senza cielo	Foi como um sol imenso, sem o zelo
14	e senza terra e senza mare, acceso	do céu, do mar, da terra, iluminado
15	solo per sé, solo per sé sospeso	só por si mesmo, por si só elevado
16	nello spazio. Bruciava e parve gelo.	no espaço. Ardia e parecia gelo.
17	Fu come una pupilla aperta e pure	Foi como uma pupila aberta e ainda
18	velata da una palpebra latente;	velada pela pálpebra latente;

¹¹ Define-se “antena” como “verga que se dispõe obliquamente ao mastro no qual se prende uma vela bastarda” (Antena, 2023).

19	fu come un'ostia enorme, incandescente,	foi como um' hóstia enorme, incandescente,
20	alta nei cieli fra due dita pure,	alta nos céus entre a pureza infinda,
21	ostia che si spezzò prima d'avere	hóstia que se quebrou antes de ter
22	tocche le labbra del sacrificante,	sentido os lábios do sacrificante,
23	ostia le cui piccole parti infrante	hóstia da qual a divisão tocante
24	non trovarono un cuore ove giacere.	não terá nunca um peito onde jazer.

Poema formado por seis quartetos, “Rime del cuore morto” não apresentou grandes dificuldades para a tradução, principalmente devido ao seu esquema de rimas que varia de estrofe para estrofe e expande a possibilidade de soluções para o final de cada verso.

No campo semântico, todavia, foram detectadas algumas divergências. O título, “Rimas do coração morto”, imediatamente contrasta com o “exíguo peito” do primeiro verso. Em todas as traduções aqui presentes, com exceção dos títulos “Rimas do coração morto” e “O coração e a chuva”, e do décimo primeiro verso do poema acima, optei por traduzir *cuore* como “peito”, sobretudo para facilitar o processo de construção do metro, visto que ambas as palavras são dissílabas. “Peito”, porém, de forma descontextualizada, não transmitiria no título a mesma simbologia espiritual e afetiva característica da poética corazziniana. Por outro lado, o “coração” do décimo primeiro verso exprime uma fisicalidade que supre a omissão do adjetivo *umano* na tradução.

	Cappella in campagna¹² I	Capela no campo I
1	Giù dall'antica grata, estenuati	Sob o velho gradil, ramos quebrados,
2	i fiori morti, su l'altare, il Santo,	as flores mortas, sobre o altar o Santo,
3	dolcissimo nel suo nitido manto,	dulcíssimo no seu nítido manto,
4	con gli occhi un po' velati, un po' velati	com seus olhos velados, sim, velados,
5	forse, chi sa, da qualche umano pianto;	talvez movidos por humano pranto;
6	due ceri gialli, senza fiamma, a i lati,	dois círios áureos, sem ardor, dos lados,

¹² Um dos poemas esparsos de Corazzini, “La chiesa”, antecede o conteúdo temático de “Cappella in campagna”.

7	due ceri senza fiamma, inanimati,	dois círios sem ardor, inanimados,
8	come i cuori che mai sepper lo schianto.	bem como os corações sem desencanto.
9	La ghirlandetta d'una verginella,	De uma virgem, a ínfima guirlanda
10	sfiorita a pena a pena, intorno a i biondi	desflorescendo em volta dos cabelos
11	capelli di una nitida madonna;	dourados de uma nítida madona ¹³ ;
12	nel mezzo, una colonna; una colonna	no meio, uma coluna proporciona,
13	sfinita, in essa un pio nido di rondini,	mesmo exaurida, às andorinhas zelo:
14	solo, coperto d'erba tenerella.	um ninho, oculto em erva veneranda.

O primeiro soneto de “Cappella in campagna” é dedicado à descrição física da capela adentrada pelo eu lírico. No plano formal, poucas mudanças significativas foram feitas. Entre elas, podemos destacar a supressão do diminutivo no nono verso em favor de um adjetivo que expressasse pequenez, e no décimo quarto, no qual desaparece completamente. Há uma meia rima entre os versos décimo e décimo terceiro, mas que também está presente no texto de partida.

No décimo primeiro verso, optei por traduzir *madonna* como “madona”, com inicial minúscula, em vez do usual “Nossa Senhora” ou “Virgem Maria”. Baseei-me, principalmente, na leitura do soneto *Madona da Tristeza*, escrito pelo poeta brasileiro Cruz e Sousa em seu livro *Últimos Sonetos*, publicado em 1905, mesmo ano de *L'amaro calice*. No terceto final, canta o poeta: “Os meus soluços enchem os espaços/ Quando te aperto nos estreitos braços,/ solitária madona da Tristeza!” (Sousa, 2014, p. 211).

	Cappella in campagna II	Capela no campo II
1	Venni non so per quale sogno assai	Ontem estive aqui, não sei por qual
2	dolce al mio cuore umile; fu ieri	humilde e doce sonho; quis trazer
3	mattina; volli portare due ceri	dois novos círios, ao amanhecer,
4	nuovi, due ceri bianchi come mai	dois círios de brancura sem igual

¹³ Usada com inicial maiúscula para referenciar Nossa Senhora, a mãe de Jesus Cristo. Quando iniciada por letra minúscula, pode definir qualquer representação artística de Nossa Senhora. (Madona, 2023).

5	e due rose — ho i miei piccoli rosai	e duas rosas — tenho o meu rosal —
6	anch'io — due rose bianche come i ceri;	rosas brancas também; p'reciam ter
7	sembravano fiorite in monasteri	florido em monastérios, sem poder,
8	chiuse, le rose, in languidi rosai.	rosas reclusas num langue rosai.
9	Oh la fiamma purissima, oh il profumo	Ó puríssima chama, ó novo aroma
10	novo ch'io seppi nella breve stanza	qu'eu percebi nesta pequena sala
11	che la mano soave ricompose!	recomposto por mãos afetuosas!
12	La Madonna, un po' triste fra le rose,	A Madona, infeliz, envolta em rosas
13	disse: Che vale tua dolce esultanza	disse: o que vale a tua exultante fala
14	s'io per dolore sempre mi consumo?	se a dor é aquilo que sempre me assoma?

Na segunda parte do poema, visando adequar o verso ao seu metro correto, ocorreram algumas perdas significativas na tradução, em especial no plano semântico. Não há menção a *cuore* na primeira estrofe, nem a repetição de *ceri* na segunda, comparação que foi suprida pelo advérbio “também”.

Na estrofe final, o ânimo triste da Madona não é atenuado, dado que *un po' triste* torna-se simplesmente “infeliz”. “Fala”, no penúltimo verso, surge como uma rima conveniente para “sala”, ainda que seja um elemento bastante estranho em relação ao texto de partida.

	Cappella in campagna III	Capela no campo III
1	Su i candelabri, i ceri arsero in pura	No candelabro ardeu a chama pura
2	fiamma, come due cuori amanti; tutti	dos círios, como amante peito; o bruto
3	arsero, e per un poco su i distrutti	fulgor se consumiu pelo reduto,
4	avanzi andò la fiamma malsecura.	desfalecendo a chama malsegura.
5	Nell'aria fu un odor di sepoltura	Pelo ar surgiu um odor de sepultura
6	e il cuore ripensò tutti i suoi lutti,	e o peito repensou todos seus lutos,

7	come il pesco ripensa i dolci frutti	como repensa o pessegueiro os frutos
8	nella feconda estate moritura.	durante a estação fértil e moritura.
9	Le rose giovinette, ne la pia	As jovens rosas, na piedosa calma,
10	solennità, esalarono la breve	exalaram suas almas brevemente;
11	anima; oh gli atti e le preghiere vane!	Ó rezas e atos vãos, ó vãos destinos!
12	Quanta tristezza scese nella mia	Grande é a tristeza que invadiu minh'alma
13	anima, quando da non so qual pieve	quando, não sei de qual paróquia ingente,
14	giunse pei cieli un suono di campane!	ergueu-se pelos céus um som de sinos!

Assim como em “Invito”, optei por meias-rimas nos quartetos do soneto, motivado, sobretudo, pela impossibilidade de utilizar “reduos” ao final do terceiro verso, visto que a única localidade explicitada em “Cappella in campagna” é a própria igreja. Além das perdas dos *enjambements* do décimo para o décimo primeiro verso, e do décimo segundo para o décimo terceiro, não ocorreram outras divergências formais significativas.

No oitavo verso, foi considerável a perda de *estate*, causada, sobretudo, pela diferença de gênero de “verão”, cuja concordância ocasionaria a perda da rima no final do verso. Solução parcial, o termo “estação” supre o sentido sazonal, mas pode ser confundido com “primavera”, frequentemente associada à fertilidade.

Observa-se, no último verso, a relação entre o som dos sinos e o sentimento de angústia, tópico literário comum no movimento simbolista, principalmente entre os poetas de língua francesa (Boutin, 2002). Apesar da ausência de aliteração no verso do texto de partida, optei por fazer uso desse elemento estilístico com base nos famosos versos de Alphonsus de Guimaraens: “E o sino canta em lúgubres responsos:/ Pobre Alphonsus! Pobre Alphonsus!” (Guimaraens, 1924, p. 151). Em “La chiesa”, porém, Corazzini faz uso da aliteração: “*come un bimbo malato che si lagna/ suonò d'un suono dolorante e stanco*” (Corazzini, 2014, p. 230).

	Cappella in campagna IV	Capela no campo IV
1	Una fascia di sole, ancora; una	Uma faixa de Sol 'inda perdura;
2	striscia, un filo sottile, una chiarezza	um feixe, um fio sutil, uma clareza

3	indefinita, un'ultima allegrezza	indefinida, um' última leveza
4	di luce, poi l'ombra, bruna, più bruna,	de luz, depois a sombra, mais escura,
5	più nera. Ho nel cuore una tristezza	mais negra. No meu peito uma tristeza
6	intensa immensa come mai nessuna	imensa intensamente se enclausura;
7	tristezza; oh non potrebbe ora la luna	não poderia a lua em sua argentura
8	scendere un poco da la dolce altezza?	descer um pouco da tão doce alteza?
9	Distinguo a pena la Madonna, ha	Mal distingo a Madona, tem
	immoti	imotos
10	gli occhi lucidi come lame, come	os olhos como lâminas pungentes,
11	le sette spade che le stanno in cuore;	iguais às sete que a devem transpor;
12	intorno, un po' d'argento luce: i voti	ao redor, uma luz prateada: os votos
13	de gli umili, de i buoni senza nome	dos humildes, das almas indigentes
14	ch'ebbero ancora fede nel dolore.	qu' 'inda tiveram fé, mesmo na dor.

A tradução do quarto e último soneto de “Cappella in campagna” não sofreu muitas perdas no plano semântico ou formal. Podemos destacar a falta dos *enjambements* nos versos primeiro para segundo e sexto para sétimo como uma das diferenças mais significativas em relação ao texto de partida, assim como a ausência de *lucidi* no décimo verso e de *cuore* no décimo primeiro.

Entre todas as traduções aqui presentes, esta é a que apresenta o maior número de licenças poéticas marcadas pelo uso do apóstrofo: aférese e apócope no primeiro e no último versos, e apócope no terceiro verso.

	Il cuore e la pioggia	O coração e a chuva
--	------------------------------	----------------------------

1	O mia piccola dolce casa, vergine rossa	Ó meu pequeno doce lar, virgem carminada,
2	c'hai vergogna e ti celi in un manto di foglie	tens vergonha e te escondes entre mil folhas, densa,
3	qua e là strappato, ancora nell'occhio si raccoglie	um tanto lacerada, no olhar está suspensa
4	un pianto triste e il cuore prova una fredda scossa	uma lágrima triste, no peito a dor gelada
5	s'avvenga che ripensi le tue diserte soglie,	se acaso repensares na tua tristeza imensa,
6	il tuo muto giardino, la terra non rimossa	no teu silente horto, na terra abandonada
7	da tempo grande, come la terra d'una fossa,	há muito tempo, como uma fossa cavada,
8	la fossa ch'ogni mia dolce speranza accoglie.	fossa que as esperanças minhas todas condensa.
9	Piccola casa rossa che il molle abbraccio tenta	Pequeno lar vermelho que o terno abraço alenta
10	del fiorito viale con mille incantamenti,	com caminhos floridos e infinitos encantos,
11	nell'ora triste in cui mi parve uscir di vita,	na hora triste quando cri ser o fim da vida,
12	non io rossa ti vidi, ma come se una lenta	não te vi carminada, mas como se uma lenta
13	lagrima assai t'avesse corse le guancie ardenti,	lágrima percorresse tua face ardente em prantos,
14	mi sembrasti d'immenso dolore impallidita.	pareceste p'la enorme dor empalidecida.
	<i>St. Moritz</i>	<i>St. Moritz</i>

“Il cuore e la pioggia” é composto por alexandrinos arcaicos formados por heptassílabos justapostos com acento na sexta sílaba, metro único em relação aos outros poemas do livro e mantido com sucesso na tradução.

	Ballata del fiume e delle stelle	Balada do rio e das estrelas
1	L'antichissimo fiume nella sera	O antiquíssimo rio na noite estiva
2	estiva si sentì stanco di andare;	sentiu-se fatigado de correr;
3	era tanto lontano ancora il mare,	nem mesmo o mar era possível ver,
4	e quella notte così dolce era!	e aquela noite era tão doce e viva!
5	Le luminose vennero al notturno	Chegaram as estrelas ao noturno
6	appuntamento e, come se uno strano	encontro, e então foi como se um rompante
7	desiderio superbo le tenesse,	desejo extraordinário as segurasse,
8	convennero sul fiume taciturno	agrupando-as naquele rio soturno
9	ove come in un ciel novo e lontano	onde, como num céu novo e distante,
10	tutte si rimirarono riflesse.	puderam ver no espelho a própria face.
11	L'orgoglio suo, l'alta sua gioia espresse	O orgulho seu, em elevada classe,
12	il fiume: «Ben divenni un cielo anch'io!»	bradou o rio: “Ora eu também sou céu!”
13	All'alba, come pianse quando il pio	E amanheceu aos prantos quando o véu
14	lume svanì nella cinerea sfera!	de luz se acinzentou na esfera ativa!

Apesar de apresentar uma estrutura de soneto com seus quatorze decassílabos, dois quartetos e dois tercetos, o esquema de rimas ABBA-CDEC-DEE-FFA utilizado em “Ballata del fiume e delle stelle” é bastante heterodoxo, porém foi mantido com êxito no texto de chegada. Houve perda do *enjambement* do primeiro para o segundo verso, e uma adição no décimo primeiro para o décimo segundo, dado que *espresse* (traduzido como “bradou”) faz parte do terceto anterior.

	A Carlo Simoneschi¹⁴	A Carlo Simoneschi
--	--	---------------------------

¹⁴ Carlo Simoneschi (1878-1943) foi um ator e diretor italiano.

1	Carlo, malinconia	Carlo, a melancolia
2	m'ha preso forte, sono	tomou-me pela mão;
3	perduto; così sia.	perdi-me, que assim seja.
4	Carlo, un giorno ch'io sia	Carlo, um dia que eu seja
5	più tenero, più buono,	mais terno, mais irmão,
6	più docile al perdono,	mais dócil ao perdão,
7	che in un lungo abbandono	numa vida sozinha
8	ancora ignoto io dia,	ainda oculto esteja,
9	malinconico dono,	melancólica graça,
10	tutta l'anima mia,	doe toda essa alma minha,
11	quel giorno, amico, pronò	nesse dia, em desgraça,
12	mi vedrai nella via	Tu me verás p'la via
13	morto di nostalgia	morto de nostalgia
14	e di malinconia.	e de melancolia.
15	Poi che, Carlo, ben sono	Pois, Carlo, já que então
16	perduto, così sia.	perdi-me, que assim seja.

O poema “A Carlo Simoneschi” possui uma estrutura métrica dannunziana de caráter musical (Cherif, 2013) formada por hexassílabos e contém apenas dois tipos de rima: *-ia* e *-ono*. Considerando a impossibilidade de manter a mesma estrutura rítmica em português, decidi utilizar um esquema com rimas variadas na segunda estrofe, preservando o metro de seis sílabas poéticas.

Algumas perdas ocorreram a partir do favorecimento dos aspectos formais, como a exclusão de *abbandono* no sétimo verso, o deslocamento de *dia* do oitavo para o décimo verso e a ausência de rimas na primeira e na última estrofes. Este último elemento foi uma tentativa de emular o espelhamento entre o início e o fim do poema presente no texto de partida.

	Toblack¹⁵ I	Toblack I
--	-------------------------------	------------------

¹⁵ Toblach (Dobbiaco, em italiano) é uma comuna italiana da região do Trentino-Alto Ádige, na província de Bolzano.

1	...E giovinezze erranti per le vie	...E a juventude errante pelas ruas
2	piene di un grande sole malinconico,	cheias de um colossal sol melancólico,
3	portoni semichiusi, davanzali	portões semifechados, parapeitos
4	deserti, qualche piccola fontana	desertos, uns pequenos fontanários
5	che piange un pianto eternamente uguale	que eternamente choram pranto igual
6	al passare di ogni funerale,	ao transitar de todo funeral,
7	un cimitero immenso, un'infinita	um cemitério imenso, uma infinita
8	messe di croci e di corone, un lento	colheita de coroas e de cruzes,
9	angoscioso rintocco di campana	um lento angustiador dobre a finados,
10	a morto, sempre, tutti i giorni, tutte	sempre, todos os dias, todas as
11	le notti, e in alto, un cielo azzurro, pieno	noites, e no alto, um céu azul, repleto
12	di speranza e di consolazione,	de esperança e de consolação,
13	un cielo aperto, buono come un occhio	um céu aberto, bom como um olhar
14	di madre che rincuora e benedice.	de mãe que reconforta e que bendiz.

A primeira parte de “Toblack” apresenta quatorze versos que imediatamente remetem à estrutura do soneto, porém são agrupados em uma estrofe singular. Com exceção de uma única rima entre os versos quinto e sexto, o poema é composto por versos brancos, forma célebre da lírica italiana e notória nas obras de Ugo Foscolo e Giacomo Leopardi. Segundo a análise de Cherif:

Corazzini alude visualmente à tradição através da presença de 14 versos, mas não divide o soneto em quartetos e tercetos, e usa versos que parecem mais curtos que o decassílabo. Ao nível métrico/rítmico, nota-se a mesma ambiguidade: por um lado a tradição é respeitada com a adoção exclusiva do decassílabo, por outro há uma forte anisorritmia e ausência de estrutura rimática. (Cherif, 2013, p. 167)¹⁶

Não houve muitas divergências entre a tradução e o texto de partida, principalmente devido à ausência de rimas e da criação de artifícios para mantê-las. Podemos destacar como diferenças mais significativas a perda dos *enjambements* entre os versos sétimo e oitavo, e oitavo e nono, assim como a inversão de *messe di croci e di corone* para “colheita de coroas e

¹⁶ No original: “Corazzini allude visivamente alla tradizione attraverso la presenza di 14 versi ma non suddivide il sonetto in quartine e terzine ed impiega dei versi che appaiono più corti dell’endecasillabo. A livello metrico/ritmico si nota la stessa ambiguità: da un lato la tradizione è rispettata con l’adozione esclusiva dell’endecasillabo, dall’altro vi è una forte anisorritmia ed un’assenza di struttura rimica.”

de cruces”, a fim de criar uma estrutura interna mais usual para o verso, neste caso, um decassílabo heroico.

	Toblack II	Toblack II
1	Le speranze perdute, le preghiere	Esperanças perdidas, vãs e austeras
2	vane, l’audacie folli, i sogni infranti,	crenças, audácias, sonhos destroçados,
3	le inutili parole de gli amanti	o frívolo falar dos namorados
4	illusi, le impossibili chimere,	iludidos, utópicas quimeras,
5	e tutte le defunte primavere,	e todas falecidas primaveras,
6	gl’ideali mortali, i grandi pianti	ideais mortais, prantos avultados
7	de gli ignoti, le anime sognanti	dos ignotos, espíritos marcados
8	che hanno sete, ma non sanno bere,	pela sede, sedentos já por eras,
9	e quanto v’ha Toblack d’irraggiungibile	e tudo que há, Toblack, de inatingível
10	e di perduto è in questa tua divina	e de perdido está tua divina
11	terra, è in questo tuo sole inestinguibile,	terra, neste teu sol inextinguível,
12	è nelle tue terribili campane,	nos sons dos teus terríveis campanários,
13	è nelle tue monotone fontane,	nos teus repetitivos fontanários,
14	Vita che piange, Morte che cammina.	Vida que chora, Morte que confina.

Diferentemente do poema inicial, as três outras partes que completam “Toblack” são sonetos que apresentam estrutura rimática ABBA-ABBA nos quartetos, variando, porém, na estruturação dos tercetos.

Evitei o uso de artigos definidos na maioria dos itens listados pelo eu lírico nos dois quartetos do texto de partida como forma de manter o tamanho correto do metro, já que em português não é possível replicar a elisão permitida pela terminação do plural italiano em vogal. A única exceção está no terceiro verso da tradução, no qual o artigo foi utilizado como forma de substantivar o verbo “falar”. Neste mesmo verso ocorre uma aliteração involuntária entre “frívolo” e “falar”, mas tal tipo de recurso poético não é de todo estranho ao quarteto em italiano, como podemos observar na assonância entre as palavras *infranti*, *inutili*, *illusi* e *impossibili* nos versos segundo, terceiro e quarto.

No sétimo verso, foi perdido na tradução o elemento *sognanti*. No verso sucessivo, “já por eras” aparece como artifício para a criação de uma rima conveniente, e funciona como agravante da sede das *anime sognanti*, ainda que em italiano não haja qualquer tipo de menção temporal.

O último verso apresenta a diferença mais expressiva em relação ao original. *Cammina* foi traduzido como “confina”, artifício para manter a rima com “divina” no terceto anterior. Contudo, não é um elemento completamente invasivo e estranho ao texto, dado que o tema do confinamento está presente não só no sanatório de “Toblack”, mas em todo o percurso poético de Corazzini.

	Toblack III	Toblack III
1	Ospedal tetro, buona penitenza	Hospital tetro, boa penitência
2	per i fratelli misericordiosi	para os confrades misericordiosos
3	cui ben fece di sé Morte pensosi	que tanto fez a Morte penserosos
4	nella quotidiana esperienza,	no decorrer da diária experiência,
5	anche se dal tuo cielo piova, senza	embora a chuva caia sem clemência
6	tregua, dietro i vetri lacrimosi	do teu céu, contra os vidros lacrimosos
7	tiene i lividi tuoi tubercolosi	mantém teus pálidos tuberculosos
8	un desiderio di convalescenza.	uma vontade de sobrevivência.
9	Sempre, così finché verrà la bara,	Assim sempre há de ser, até o caixão
10	quietamente, con il crocefisso	chegar silente, co' último batismo
11	a prenderli nell'ultima corsia.	para buscá-los em sua triste ala.
12	A uno a uno Morte li prepara,	De um em um prepara a Morte então,
13	e tutti vanno verso il tetro abisso,	e todos vão ao mesmo tetro abismo
14	lungo, Speranza! la tua dolce via!	na via que a Esperança enfim propala!

Optei por traduzir *tetro* nos versos primeiro e décimo terceiro não como “tétrico”, que seria o mais usual em português, mas como a forma incomum “tetro”, a fim de preservar o tamanho do metro. Outro adjetivo pouco usual é “penserosos”, no terceiro verso.

No plano semântico, as principais mudanças foram o uso de “último batismo” no décimo verso, motivado pela impossibilidade de encontrar uma rima coerente para “crucifixo”, e “triste ala”, no verso seguinte, que faz referência à ala dos tuberculosos do sanatório de “Toblack”, ao invés de indicar um único corredor (*corsia*).

	Toblack IV	Toblack IV
1	Anima, quale mano pietosa	Ó minh'alma, qual foi a mão clemente
2	accese questa sera i tuoi fanali	que esta noite acendeu teus abismais
3	malinconici, lungo gli spedali	lampejos através dos hospitais
4	ove la morte miete senza posa?	onde a morte procede brutalmente?
5	Vidi lungo la via della Certosa	Na via da Certosa ¹⁷ vi o frequente
6	passare funerali e funerali;	passar de funerais e funerais;
7	disperata etisia degli Ideali	aflito languescer dos Ideais
8	anelanti la cima gloriosa!	que cobiçam a glória ansiosamente!
9	Ora tutto è quieto: nelle bare	Não se ouve mais rumor: cada caixão
10	stanno i giovini morti senza sole,	sepulta um jovem morto, a chama avança
11	arde in corona la pietà de' ceri.	de vela em vela, brilha uma luz pia.
12	Anima, vano è questo lacrimare,	Minh'alma, é vã qualquer lacrimação,
13	vani i sospiri, vane le parole	vãos os suspiros, vã cada lembrança
14	su quanto ancora in te viveva ieri.	do quanto em ti outrora inda vivia.

A tradução da parte final de “Toblack” começa com a interjeição “ó” para que fossem atingidas as exigências métricas do verso, o que resultou na perda do espelhamento de *anima*, presente no texto de partida entre a primeira e a última estrofes.

Entre as perdas mais significativas no plano semântico estão a exclusão de *etisia*, no sétimo verso, traduzida por “languescer”, que não explicita o sentido de “tuberculose”, e de *senza sole*, no décimo verso.

¹⁷ Rua às margens do *Cimitero Monumentale della Certosa*, em Bolonha.

	La chiesa venne riconsacrata¹⁸	A igreja foi reconsagrada
	<i>al poeta</i> Corrado Govoni	<i>ao poeta</i> Corrado Govoni
1	Il sagrestano pazzo	O insano sacristão
2	traversò la chiesa oscura,	cruzou pela igreja escura,
3	lentamente, con il mazzo	carregava, em lentidão,
4	delle chiavi appeso alla cintura.	o chaveiro preso à sua cintura.
5	I frati, ne le piccole celle,	Os irmãos, nas pequenas celas
6	dicono le orazioni	fazem as orações
7	de la sera, poi, quando le stelle	da noite, depois, quando as estrelas
8	prime de l’Ave Maria	primeiras da Ave Maria
9	stanno su le cose terrene,	estão sobre as coisas terrenais,
10	ogni monaco viene	os monges, todos iguais,
11	al suo piccolo letto,	vêm às suas pequenas camas,
12	nitido come un altare,	nítidas como um altar,
13	e accende il luminetto	e acendem nas velas as chamas
14	a la Vergine Maria,	à Virgem Maria,
15	che non fa che lagrimare	que não para de chorar
16	perché ha sette spade in core	porque tem sete espadas no peito, e a dor
17	che le danno acerba doglia,	que lhe causam é aguda,
18	sempre acerba e sempre lenta!	sempre aguda e sempre lenta!
19	Poi ognuno si spoglia,	Depois cada um se desnuda
20	e ognuno s’addormenta	e cada um se adormenta
21	nella pace del Signore.	na paz do Senhor.
22	L’acquasantiera di bronzo, tonda,	A brônzea fonte de água benta, circular,
23	sembra un occhio lagrimoso	parece um olho lacrimoso
24	che il suo pianto silenzioso	cujo pranto silencioso
25	a stille su le fronti de gli uomini	na testa dos homens começa a
	diffonda.	gotejar.

¹⁸ Em *Liriche*, o poema é intitulado “La chiesa fu riconsacrata”.

<p>26 27 28 29 30 31 32 33 34 35 36 37 38 39 40 41 42 43 44 45 46 47 48 49 50 51 52 53</p>	<p>I confessionali, con le loro tendine verdi un po' sciupate, con le piccole grate gialle che ne l'ombra sembrano d'oro, sonnecchiano allineati, ognuno con le sue due candele spente a i lati. Sono essi, alveari ove ronzino, api, i peccati, e l'assoluzione sia miele? Un rosario di granatine a i piedi del Crocifisso morente sembra sangue gocciato lentamente dalla fronte coronata di spine. Un piccolo libro delle Massime Eterne fu dimenticato sopra una sedia, aperto. È logoro. Certo, è d'una delle solite beghine che vengono la sera. Fra le pagine c'è un Santo: san Giovanni decollato; dietro il Santo, una preghiera. Il libro dimenticato aperto, è l'unica bocca che parli nella chiesa silenziosa, è l'unico occhio che veda, nella chiesa oscura, la morte della creatura.</p>	<p>Os confessionários, com aquelas cortinas verdes levemente desgastadas com as pequenas grades, que douradas ensombram-se, ainda que amarelas, dormitam alienados, cada um com o duplo brandão apagado nos lados. São eles como colméias onde zumbem, abelhas, os pecados, e o mel é como a absolvição? Um rosário com contas de granada aos pés do Crucifixo morrente parece sangue gotejado lentamente da testa com espinhos coroadas. Um pequeno livro das Máximas Eternas foi deixado em cima de uma cadeira, aberto. Está desgastado. Certo, é de uma das beguinas costumadas que vêm quando a noite adormece. Entre as páginas está um Santo: São João decapitado; atrás do santo, uma prece. O livro deixado aberto é a única boca que fala na igreja silenciosa, é o único olho que enxerga, na igreja escura, a morte da criatura.</p>
--	--	--

54	Il sagrestano recise la grossa	Cortou a grande corda o sacristão
55	corda per cui pendeva davanti la figura	pela qual pendia em frente à figura
56	di Cristo, la lampada rossa	de Cristo o avermelhado lampião
57	con la sua fiamma quieta e pura.	com sua chama quieta e pura.
58	La lampada cadde con sorda	O lampião caiu, sem alvoroço,
59	percossa su le pietre sepolcrali;	sobre as pedras sepulcrais;
60	l'uomo con tre moti uguali	o homem, com três movimentos iguais,
61	girò intorno al collo la corda	circundou a corda pelo pescoço
62	e penzolò nel vuoto.	e pendulou no vazio.
63	Davanti il Crocifisso	Em frente ao Crucifixo piedoso
64	sembrò un macabro voto	pareceu macabro viso
65	improvvisamente sorto	emerso, de improvviso,
66	fra il Cielo e l'Abisso.	entre o Céu e o Abismo tenebroso.
67	Poi che la lampada non c'era più	Quando o lampião se extinguiu,
68	biancheggiò d'avanti Gesù,	branquejou em frente a Jesus
69	piamente la cotta del sagrestano morto.	piedosamente a veste do monge falecido.

Único poema de *L'Amaro Calice* em que os versos não têm uma métrica regular, “La chiesa venne riconsacrata” é uma homenagem ao estilo poético de Corrado Govoni, a quem é dedicado. Com exceção dos versos sexto, trigésimo nono e quinquagésimo primeiro, apresenta rimas sem esquema rimático fixo, a não ser pelos esquemas ABAB e ABBA presentes nas estrofes formadas por quartetos.

Optei por privilegiar as rimas para manter parte da musicalidade do poema, sem dar demasiada atenção à métrica. No entanto, apesar da ausência de regularidade, o comprimento do verso também deve ser levado em consideração na tradução de versos livres, uma vez que podem alterar drasticamente o ritmo presente na poesia (Britto, 2012).

Muitos dos frequentes octossílabos, heptassílabos e hexassílabos foram substituídos por versos de maior extensão, a fim de preservar tanto as características do plano semântico quanto as rimas. Tal recurso ocasionou uma perda significativa da dinamicidade presente nos metros mais curtos.

	Sonetto d'autunno	Soneto de outono
1	Foglie e speranze senza tregua, foglie	Esperanças e folhas sem parar;
2	e speranze; non hanno rami e cuori	não cederam, iguais, às mesmas dores
3	cadute eguali allor che i primi ori	ramos e peito agora que áureas cores
4	Autunno triste su la terra accoglie?	de Outono triste espalham-se no ar?
5	L'anima poi che nell'audaci voglie	A alma, após o ousado desejar,
6	si disfece con gli ultimi rossori	desfez-se com os últimos rubores
7	della sua giovinezza, in foglie e fiori	da sua juventude, em folha e flores,
8	malinconicamente si discioglie.	dissipa-se num triste farfalhar.
9	E resta il cuore e resta il ramo: soli	E resta o ramo e resta o peito: a sós,
10	sospiranti in un intimo richiamo	suspirantes num íntimo recamo,
11	la rossa estate e il suo vivere corto.	o verão rubro e seu breve conforto.
12	Ma se tornino i buoni e dolci soli	Mas se volver a boa e doce voz
13	primaverili, rinverranno il ramo	primaveril, retornará o ramo
14	pieni di speranza e il cuore, invece, morto.	esperançoso e o peito, porém, morto.

Visando adequar a métrica, foi suprimida a repetição de *foglie* e *speranze* entre os versos primeiro e segundo do texto de chegada. Pela mesma razão, foi retirado o plural de “folha”, no sétimo verso.

“Voz”, no décimo segundo parágrafo, surge como uma rima conveniente para “sós”. Apesar de, isoladamente, parecer uma adição estranha e isolada no texto, procurei construir elementos sonoros na tradução que justificassem a “boa e doce voz primaveril”, principalmente através de “farfalhar”, no oitavo verso, e do uso de aliterações com os fonemas /s/, /f/ e /h/.

	Isola dei morti¹⁹	Ilha dos mortos
--	-------------------------------------	------------------------

¹⁹ Este soneto não está incluído em *Liriche*.

1	Il lampione di San Bartolomeo	A lanterna de São Bartolomeu
2	non si rassegna alla sua mala sorte;	não se resigna à sua falta de sorte;
3	il tragico fanale della Morte	a claridade trágica da Morte
4	riannovella il martirio prometeo?	renova a punição de Prometeu?
5	Veglia se vada il funebre corteo	O fúnebre cortejo percorreu
6	del morto ignoto oltre le fosche porte	co' o morto ignoto pelo atroz recorte
7	ove già tante creature morte	onde seres ceifados pela morte
8	stanno come in un fetido museo.	estão como num fétido museu.
9	Su le pietre, dai luridi lenzuoli	Sobre as pedras, por lúridos sudários
10	cola il sangue nerastro degli umani	‘scorre o sangue anegrado dos humanos
11	che agonizzaron, nella notte, soli.	que, à noite, agonizaram solitários.
12	Ritto, immoto, su l’isola terribile,	Imoto, reto, sobre a ilha terrível,
13	per i fratelli che sono lontani	pelos irmãos alheios a estes danos
14	arde il fanale d’odio inestinguibile.	arde o lampejo d’ódio inextinguível.

Durante a tradução do último poema de *L’amaro calice*, minha interpretação visual do soneto foi fortemente influenciada pela obra *Die Toteninsel*, do pintor simbolista suíço Arnold Böcklin. Na pintura, nota-se uma ilha rochosa circundada por águas escuras. Duas figuras em uma barca se preparam para adentrar a ilha cujo interior se oculta por detrás dos altos ciprestes. Entre as prováveis influências de Böcklin para a estrutura da ilha estão o Cemitério Inglês de Florença, a ilha grega de Corfu e o castelo aragonês na ilha de Ísquia, no golfo de Nápoles (Jones, 2022). Por sua vez, a ilha dos mortos de Corazzini é inspirada na Ilha Tiberina, ou Ilha de São Bartolomeu, em Roma, onde está situado o Hospital Fatebenefratelli.

Motivo condutor comum da poesia *crepuscolare*, a palavra *fanale* pode ser definida como “lanterna”, “farol” ou “fanal” (Amendola, 2000, p. 304). Foi traduzida como “claridade” no terceiro verso e “lampejo”, no décimo quarto. A mudança foi realizada a partir de um entendimento simbólico do termo, através do qual julguei que o uso de “lanterna” seria insuficiente para transmitir o caráter alegórico presente no poema.

A perda mais relevante foi a ausência das “foscas portas” no sexto verso, no qual é utilizado “atroz recorte”. Na tradução, não há referência nem à ausência de brilho, nem a

algum tipo de passagem, elementos que foram substituídos por “atroz”, que não destoam inteiramente do tom obscuro do poema, e “recorte”, termo genérico, mas que possibilita uma rima conveniente.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Sergio Corazzini foi um dos mais importantes poetas italianos da primeira década do século XX, e o “mais comovente entre os *crepuscolari*”, segundo Carpeaux (2008, p. 2161). Apesar disso, é pouco estudado na Itália, tendo seu espaço restrito, muitas vezes, a pequenas menções no canto das páginas de manuais de literatura, ou à complexidade do âmbito universitário. O público geral ainda desconhece a sua obra, sobretudo fora da sua terra natal, devido à escassez de traduções que envolvam os poetas *crepuscolari*.

Este trabalho se propôs a apresentar ao público lusófono a breve vida de Corazzini, a sua obra e a também breve corrente literária da qual ele fez parte. Através de *L'amaro calice*, obra um tanto obscura em relação aos escritos finais do poeta, buscou-se expor a versatilidade do seu estilo, desde o uso clássico soneto, inclusive em sua forma arcaica, até os decassílabos brancos do início de “Toblack” e os versos livres mas rimados de “La chiesa venne riconsacrata”, todos carregados de uma melancolia e de um fatalismo que talvez mesmo Corazzini ainda não associasse à própria vida (Galetti, 2013).

Obteve-se na tradução, ainda que com as perdas formais e semânticas inerentes a essa atividade, um resultado satisfatório, capaz de oferecer ao leitor uma experiência poética relativamente próxima da original, em particular àquele que desconhece Corazzini ou que não possui entendimento suficiente da língua italiana para lê-lo na língua em que o poeta escreveu as suas obras. Espera-se com essa contribuição, ainda que discreta, promover a discussão sobre o *crepuscolarismo* no meio acadêmico brasileiro e incentivar a tradução de outros poetas *crepuscolari*, como Guido Gozzano, Nino Oxilia e Corrado Govoni, todos inéditos no Brasil.

REFERÊNCIAS

ANTENA, *In*: MICHAELIS, Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa. São Paulo: Editora Melhoramentos, 2023. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/antena/>. Acesso em: 16 ago. 2023.

AMENDOLA, João. **Dicionário Italiano Português**. 4 ed. Belo Horizonte: Garnier, 2000.

BALDI, Guido; GIUSSO, Silvia; RAZETTI, Mario; ZACCARIA, Giuseppe. **Dal testo alla storia dalla storia al testo: Dalla Scapigliatura al Postmoderno**. Percorsi e strumenti, v. 3/1. Torino: Paravia, 2002.

BANDEIRA, Manuel. **Itinerário de Pasárgada**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BORGHESE, Giuseppe Antonio. Poesia crepuscolare. **La Stampa**. 1 set. 1910. Disponível em: http://www.archiviolaStampa.it/component/option,com_lastampa/task,search/mod,libera/action,viewer/Itemid,3/page,3/articleid,1200_01_1910_0242_0003_24765235/. Acesso em: 16 ago. 2023.

BOUTIN, Aimée. "Ring out the Old, Ring in the New": The Symbolism of Bells in Nineteenth-Century French Poetry. **Nineteenth-Century French Studies**, Nebraska, v. 30, n. 3/4, p. 266-280, 2002.

BRITTO, Paulo Henriques. A reconstrução da forma na tradução de poesia. **Eutomia**, Recife, v. 16, n. 1, p. 102-117, dez. 2015.

_____. **A tradução literária**. 1 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

CARPEAUX, Otto Maria. **História da Literatura Ocidental**. 3.ed. Brasília: Senado Federal, 2008. 4 v.

CASADEI, Alberto; SANTAGATA, Marco. **Manuale di letteratura italiana contemporanea**. Edizione digitale. Bari: Laterza, 2014. *E-book*. ISBN 9788858117293.

CHERIF, Patrick. **Le strategie versoliberistiche di Sergio Corazzini**: Studio del versoliberismo corazziniano in relazione all'orizzonte d'attesa metrico primo novecentesco. 2013. Doutorado de pesquisa (Studi Filológicos e Letterari) – Università degli Studi di Cagliari, Cagliari, 2013.

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

CORAZZINI, Sergio. **Águas Lombardas e Outros Poemas**. Tradução de Claudio Sousa Pereira. 1 ed. Salvador: Mondrongo, 2021.

_____. **El cáliz amargo**: edición e traducción de Carlos Vitale. Madrid: Huerga y Fierro Editores, 2002.

_____. **Liriche**: raccolta definitiva con prefazione di Fausto M. Martini. Napoli: Riccardo Ricciardi Editore, 1935.

_____. **Poesie**: a cura di Idolina Landolfi. Prima edizione digitale. Milano: Rizzoli, 2014. *E-book*. ISBN 978-885866-677-7.

CUNHA, Celso; CINTRA, Lindley. **Nova gramática do português contemporâneo**. 7 ed. Rio de Janeiro: Lexicon, 2016.

GALETTI, Anna. **Sergio Corazzini e il suo cenacolo romano**. 2013. Tesi di laurea (Corso di Laurea magistrale in Filologia e letteratura italiana) – Università Ca' Foscari Venezia, Venezia, 2013.

GOMES, Álvaro Cardoso. **O simbolismo**. São Paulo: Ática, 1994.

GUIMARAENS, Alphonsus de. **Pastoral aos crentes do amor e da morte**. São Paulo: Monteiro Lobato, 1923.

JONES, Christopher P., How to Read Arnold Böcklin's Most Famous Image. **Medium**, 2022. Disponível em: <https://christopherpjones.medium.com/entering-the-island-of-the-dead-5fe8ba08aa54>. Acesso em: 16 ago. 2023.

MADONA, *In*: MICHAELIS, Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa. São Paulo: Editora Melhoramentos, 2023. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/madona/>. Acesso em: 16 ago. 2023.

MARINARI, Dora. **Gozzano e i poeti “crepuscolari”**. Per leggere: collana diretta da Carlo Muscetta., v. 2. Roma: Bonacci editore, 1983.

SOUSA, Cruz e. **Broquéis; Faróis; Últimos Sonetos**. São Paulo: Martin Claret, 2014.