**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LÍNGUA, LITERATURA E CULTURA
ITALIANAS**

DHEISSON RIBEIRO FIGUEREDO

**Trieste e a poética da vida:
proposta de tradução de poemas de Umberto Saba.**

São Paulo
2016

DHEISSON RIBEIRO FIGUEREDO

**Trieste e a poética da vida:
proposta de tradução de poemas de Umberto Saba.**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação
em Língua, Literatura e Cultura Italianas do
Departamento de Letras Modernas da Faculdade de
Filosofia, Letras e Ciências Humanas da
Universidade de São Paulo, para obtenção do título
de Doutor em Letras.

Orientador: Maurício Santana Dias

São Paulo
2016

FOLHA DE APROVAÇÃO

DEDICATÓRIA

Quando eu ainda não acreditava em mim, quando achava feio o meu cabelo e o meu nariz e a testa e a boca, os traços que herdei dos meus ancestrais africanos, e me percebia abaixo e muito aquém dos brancos, foi a Itália que me resgatou. Foi na Itália que me senti valorizado e a primeira vez ouvi: “você é bonito”. Foi na Itália que percebi que até então eu, negro, usara as lentes dilaceradoras do racismo para olhar para mim mesmo, para me diminuir. Foi como um novo nascimento. Este trabalho é uma forma que encontrei de expressar minha imensa gratidão à Italia, perché mi ha salvato la vita.

Dedico este trabalho também a minha mãe, Maria Alina Batista Ribeiro, meu único porto seguro, e à memória de meu grande amigo e inspirador, Naldo Andrade.

AGRADECIMENTOS

À CAPES pela concessão da bolsa de doutorado e pelo apoio financeiro para a realização desta pesquisa.

Ao Prof. Maurício Santana Dias, pela paciente orientação durante esse percurso. Agradeço a confiança que depositou em mim e a oportunidade que me concedeu.

A todos os professores da Área de Italiano, em especial a Prof^a. Lucia Wataghin, pelo incentivo e ajuda que sempre me prestou durante todos esses anos de universidade. Sem a presença dela em minha vida eu não teria chegado até aqui.

Ao Prof. Pedro Garcez Ghirardi, por toda a atenção que sempre me dispensou e por ter despertado em mim o amor pela poesia e pela tradução.

Ao Prof. Andrea Lombardi, cuja paixão com que ministrava suas aulas foi uma inspiração em minha vida.

Ao Prof. Homero Freitas de Andrade, pelas valiosas dicas que me deu na qualificação.

Aos funcionários do DLM, Edite Mendez Pi e Valdemiro Júnior, pela valiosa ajuda nas questões burocráticas e na solução de diversos percalços que surgiram ao longo da pesquisa.

A Roseli Dornelles, pelas valiosas sugestões sobre o trabalho e pela amizade.

A Sandra e Alexandre, pela amizade e inspiração.

A “nonna” Silvana, pelo carinho e afeto.

A meus amigos Ingrid, Elder, Santiago, Cássio, Érika, Thiago Alves, Andreina, Rose e Rosi, Rodrigo, Junyor, Felipe, Fernando, Roberto, Robson, Bruno, Belo, Alexandre, Aldair, Augusto, Lizete, Charles, Martina, Rineu, Alzira, André Bento, Thiago Lopes, Sandro, e Andjela Milivojevic pelos momentos de diversão e cumplicidade e por terem me ajudado, cada um a seu modo, a superar as dificuldades do trajeto.

A meus irmãos, irmãs e sobrinhos, pelo incentivo e amparo emocional durante essa jornada.

*Tradicionalista pela forma, é Saba
modernista pela “ardita sincerità”*

Otto Maria Carpeaux¹

¹ CARPEAUX, O. M. **As revoltas modernistas na literatura**. Rio de Janeiro: Ediouro, 1968.

RESUMO

FIGUEREDO, D. R. **Trieste e a poética da vida**: proposta de tradução de poemas de Umberto Saba. 2016, 266 f. Tese (Doutorado). Departamento de Letras Modernas, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

Esta pesquisa surgiu do anseio de ampliar a presença da poesia de Umberto Saba no Brasil. Decidimos, por isso, selecionar e traduzir alguns de seus poemas, usando como critério de escolha o estudo da obra poética do triestino a partir da abordagem mais frequente: a relação entre o sujeito lírico e a cidade de Trieste. Escolhemos esse recorte porque acreditamos que ele possibilita fornecer uma visão abrangente da obra do autor, haja vista que, a partir dessa relação, muitas outras questões importantes para a compreensão de sua poesia podem ser estudadas, em especial aquelas questões engendradas no que denominamos de “poética da vida”. Com a expressão “poética da vida”, buscamos evidenciar uma tendência perceptível na poesia de Saba: a abertura para o que ele denomina de “calda vita” (vida quente), a vida percebida em toda a sua variedade, incluindo os momentos de dor e sofrimento. Nesse percurso, estudamos a relação sujeito/cidade tendo como norte a interpenetração entre a interioridade do sujeito e a matéria do mundo e, a partir daí, estabelecemos a comparação entre alguns traços da poética de Saba e de Baudelaire, mas também de Pascoli, Leopardi e dos Crepusculares. Tratamos também da temática do olhar, do desejo, das pulsões e da memória, as quais perpassam a relação sujeito/cidade. Abordamos ainda os principais aspectos formais que caracterizam a poesia do triestino, como, entre outros, a narratividade e o prosaísmo, os quais estão ligados ao que a crítica denomina realismo de Saba (a representação de cenas, fatos e personagens do cotidiano).

Palavras-chave: Umberto Saba; Literatura Italiana; Poesia Italiana; Tradução; Poética

ABSTRACT

FIGUEREDO, D. R. **Trieste and the poetics of life**: proposition of translation of Umberto Saba's poems. 2016, 266 f. Tese (Doutorado). Departamento de Letras Modernas, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

This research arose out of the will of spreading the presence of Umberto Saba's poetry in Brazil. We decided, thus, to select and translate some of his poems, using as a choice criterion the study of the poetical work of the Italian poet out of the most frequent approach: the relation between his poetic persona and the city of Trieste. We have chosen this framing because we believe it enables a more embracing view of the work of the writer, since, from that relation, we can study many other important questions that may guide us to the comprehension of his poetry, specially those questions engendered in what we name here "poetic of the life". With the expression "poetic of the life", we seek to make a trend in Saba's poetry more evident: the openness to what he calls "calda vita" (warm life), the life realized in all its variety, including those moments of suffer and pain. In such path, we study the relation subject/city having as a north the interrelationship between the inner subject and the world matter, and from then, we establish a comparison among some features of Saba's and Baudelaire's poetry, but also Pascoli's, Leopardi's and the *Crepusculares*'. We also talk about the theme of the visual sense, of the desire, drives and memory, which are intertwined in the relation self/city. We talk, moreover, about the main formal aspects that characterize the poetry of the Italian, as, among others, the narrativity and the prosaicism, which are connected to what the critics call Saba's realism (the representation of scenes, facts and daily characters.)

Keywords: Umberto Saba; Italian Literature; Italian Poetry; Translation; Poetic

Sumário

INTRODUÇÃO.....	10
O PERCURSO DA REPRESENTAÇÃO DE TRIESTE NO <i>CANZONIERE</i>	17
1 – O espaço como parte da emulação literária.....	26
2 – Trieste como personagem.....	35
3 – Trieste se torna memória.....	54
A INTERIORIDADE DO SUJEITO E A MATÉRIA DO MUNDO: A POÉTICA DA VIDA	62
1 – A “calda vita”	87
2 - O olhar e o desejo.....	97
3 - Pascoli, Crepusculares, Leopardi: o olhar do poeta, o mundo sensível e a memória.....	105
ASPECTOS FORMAIS DA POESIA DE SABA.....	122
1 – Duas declarações de poética: “Amai” e “Parole”	125
2 – As palavras gastas e concretas: o real, a prosa, a narração.....	130
3 – O soneto e o “poema de três estrofes”	144
4 - O hipérbato.....	160
POEMAS TRADUZIDOS.....	167
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	200
ANEXOS: Poemas traduzidos.....	203
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	255

INTRODUÇÃO

Esta tese nasceu da percepção de um vazio. Umberto Saba é frequentemente apontado pela crítica, ao lado de Ungaretti e Montale, como uma das três vozes poéticas mais importantes na primeira metade do século XX na Itália. Apesar disso, a recepção de sua obra no Brasil é escassa. Ainda são poucos os estudos sobre a produção poética do triestino publicados em nosso país. Em termos de traduções, a escassez é a mesma: além de alguns poemas avulsos (em geral, publicados em revistas e jornais), uma coletânea chegou a ser organizada e traduzida por Geraldo H. de Cavalcanti, mas até hoje não foi editada, tendo sido publicada somente na Revista Brasileira², da Academia Brasileira de Letras. Apenas recentemente houve a publicação em livro de uma antologia de poemas do autor: trata-se da coletânea “O homem e os animais” (2014), traduzida por Aurora Fornoni Bernardini e organizada pelas professoras Lucia Wataghin e Patrícia Peterle. A percepção desse vazio, da quase não presença em nosso país da obra de um autor tão decisivo para os rumos que a poesia italiana trilhou ao longo do século XX é que nos motivou a encampar esse projeto de tradução. Como se trata de um projeto que tem, antes de tudo, uma preocupação em divulgar a poesia de Saba no país, em termos de abordagem crítica, estabelecemos o recorte mais frequente ao se estudar sua obra, a relação entre o sujeito lírico e a cidade de Trieste.

O estreito vínculo entre sua produção poética e a cidade é indicado pelo próprio Saba em *Storia e cronistoria del Canzoniere* (2001, p. 115). Nesse livro, ele credita muito da sua formação poética ao fato de viver numa cidade periférica do ponto de vista cultural, uma cidade ainda essencialmente romântica. Segundo o poeta, nascer em Trieste em 1883³ era

² Disponível em: <http://www.academia.org.br/abl/media/RB%20-%2049%20-%20POESIA.pdf> > Acessado em 28 out 2016.

³ Umberto Saba nasceu em 1883, com o nome de Umberto Poli, numa Trieste ainda austríaca, mas com grande influência italiana. O poeta teve uma formação familiar muito conturbada: ainda antes de seu nascimento, seu pai, Ugo Edoardo Poli, católico de origem, tido por um homem pouco responsável e de comportamento irrefletido, abandonou sua mãe, a judia Felicita Rachele Cohen (sempre definida pelo poeta como uma pessoa severa), após rápido e fracassado matrimônio. Durante algum tempo, ele foi criado por uma ama de leite, chamada Peppa Sabaz, a quem supostamente teria homenageado ao escolher Saba como sobrenome artístico. Saba vive até os três anos de idade com a ama-seca (período que ele recorda sempre como um dos momentos de maior felicidade de sua vida), quando sua mãe decidiu reavê-lo. A vida com a mãe é definida como tensa, pois ele é submetido a uma educação muito rígida, austera e repressora. A severidade da mãe, a ausência da figura paterna e a forçada separação da afetuosa ama-seca lhe tocarão decisivamente. Essa será marca mais profunda da cisão interior que perpassa todo o *Canzoniere*. O poeta não chegou a concluir os estudos clássico e comercial que iniciou. Por ser cidadão italiano, alistou-se como voluntário no exército; mais velho, foi convocado para participar da Primeira Guerra, mas não atuou no *front*. Teve de abandonar sua cidade algumas vezes: em decorrência da perseguição fascista aos judeus, mas também por questões financeiras e de saúde, tendo passado por Florença, Milão, Roma e Bolonha. Sofria de uma enfermidade nervosa que não conseguiu curar nem com auxílio da terapia seguida com o famoso psicanalista Edoardo Weiss (entre 1929-1931); esses distúrbios foram se

como nascer em qualquer outro lugar 33 anos antes. Por conta dos anos de formação vividos nessa Trieste ainda apartada da efervescência dos centros irradiadores de cultura italianos, no período da juventude, ele teve contato, essencialmente, com os mestres consagrados da tradição e pouco ou nada ficou sabendo de novos autores. Por conta desse pouco contato com os movimentos de vanguarda novecentistas, sua poesia se vincula, antes, àquela de escritores da grande tradição literária do país, como Leopardi, Foscolo, Parini, D'Annunzio e Pascoli, perfazendo um caminho que demorou a ser reconhecido pela crítica, mas que terminou por influenciar grande parte da geração de poetas do pós-hermetismo.

No entanto, se Trieste influiu para o que a crítica costumou definir como conservadorismo formal de Saba, ela também lhe propiciou a abertura para o mundo germânico, uma das trilhas que o levou, por outros sendeiros, a delinear uma poética que o insere no conjunto das experiências estéticas do século XX. Muito da modernidade da poesia de Saba advém propriamente da sua ligação com a cultura decadentista germânica, consubstanciada nas obras de Nietzsche, Freud e Heine. A poesia de Saba tem raízes no seio da cultura simbolista/decadentista italiana, mas o mergulho nas profundezas do eu (possibilitado pelas leituras de Nietzsche e pela psicanálise freudiana) notadamente o insere entre as poéticas da modernidade. Em Nietzsche e em Freud ele encontra instrumental para tentar a cura para recalques e sublimações, mas é também por intermédio desses autores que ele busca um caminho que possibilite a conexão entre a sua interioridade e o fluxo da vida, que lhe permita irmanar com “tutti gli uomini, di tutti i giorni” (Saba, 2014, p. 312). No âmago desse processo está o vínculo com a cidade de Trieste.

Não é apenas ao aspecto da formação cultural que se resume o vínculo entre o triestino e sua cidade. Trieste está no centro da poesia de Saba também porque é a cidade que propicia o desenvolvimento do que podemos denominar de poética da vida, traço de sua poesia que consiste na permanente abertura para o mundo, para as coisas do mundo, para a paisagem humana da cidade, os personagens que ele encontra pelas ruas (como, entre outros, os diversos meninos retratados em sua obra, as figuras do povo, ou as moças que também aparecem em diversos poemas), e também para a paisagem urbana. Aspectos que são constantemente retratados na sua poesia.

Por conta dessa abertura para a vida, do ponto de vista da forma, sua poesia é conotada pela imissão do prosaico no lírico, pela narração e descrição frequente de cenas, fatos e

agravando com os anos. Saba morreu em 1957, em Gorizia, já recluso numa espécie de clínica de repouso. Foi casado a vida inteira com Lina, com quem teve uma filha, Linuccia (LUPERINI; CATALDI, 1994, p. 181).

figuras da vida cotidiana de Trieste. Essa característica de sua obra ele denominou de “epicità” (SABA, 2001, p. 119), traço que aproxima, em certo sentido, a sua poesia do gênero épico. A narração e a prosa funcionam em sua obra como uma forma de aproximação com os dados concretos do mundo circundante, a “epicità” que marca a poesia de Saba está ligada à manifesta atenção ao dado concreto, à valorização das coisas do mundo percebidas em sua concretude.

Essa “epicità” está associada, muitas vezes, às caminhadas que o sujeito empreende pelas ruas da cidade, por meio das quais ele entra em contato com as figuras populares e com a paisagem urbana de Trieste. Durante essas caminhadas ele explora o espaço da cidade, tentando captar a “alma” de Trieste mas também vasculhar sua própria interioridade. A poesia de Saba é perpassada, assim, por uma relação dialética entre o sujeito lírico e a cidade, pela interpenetração entre interioridade e exterioridade, manifestada, sobretudo, no duplo movimento perceptível no *Canzoniere*: a interiorização decorrente do anseio de recolhimento seguido de momentos de projeção para a vida, o anseio de estabelecimento de contato com o mundo.

Essa ambivalência decorre de sua própria personalidade, mas também está em consonância com o próprio caráter da cidade, a qual é definida por ele como um lugar de muitas contradições (“Trieste ha una scontrosa grazia”). Trieste é, ao mesmo tempo, o lugar que lhe propicia o refúgio e toda a possibilidade de contato com o mundo, mas também o lugar onde ele sente a aspereza da vida. É lugar de traumas e tormentos, onde ele vai vivenciar muitos dos eventos traumáticos que serão decisivos em sua existência, como a fuga da cidade devido à perseguição aos judeus durante o regime fascista, mas também aqueles decorrentes de sua problemática formação familiar.

Em *Storia e cronistoria del Canzoniere*, o poeta correlaciona as tensões da formação familiar e as questões próprias da vida na cidade de Trieste como elementos decisivos para sua poética. Diz ele: “Nascita in una famiglia disunita in una città di traffici e non di vecchia cultura, varia di razze e di costumi, abbiamo qui molto di quello che si potrebbe chiamare il ‘colore locale’ di Saba. Aggiungi che il poeta fu, fino a ieri attaccatissimo alla sua città.” (SABA, 2001, p. 114).

A relação ambivalente com a cidade de Trieste é decisiva, então, para a conformação de sua poesia, a qual pode ser definida como a poesia da “calda vita” (Saba, 2014, p. 312), da vida entendida em toda a sua variedade, incluindo os eventos traumáticos, de sofrimento e os

momentos de felicidade, os quais são vividos na cidade de Trieste. A escolha desse recorte temático teve esse dado como norteador. Pareceu-nos que, a partir do estudo desse aspecto, poderíamos chegar a outras questões fundamentais da poesia de Saba. Decidimos, então, estruturar nosso trabalho em duas partes: na primeira, estudamos diretamente a relação entre o sujeito lírico e a cidade e algumas questões nela imbricadas; na segunda parte, estudamos aspectos formais da poesia de Saba e apresentamos o resultado do nosso trabalho de tradução.

No primeiro capítulo, traçamos um retrato panorâmico da representação de Trieste ao longo do *Canzoniere*. Esse panorama se fez necessário porque a relação entre o sujeito lírico e a cidade não é uniforme, existe uma oscilação. Nas primeiras duas coletâneas, *Poesie dell'adolescenza e giovanili* e *Versi militari*, a cidade e a própria questão do espaço não aparecem como dados importantes. Na primeira coletânea, apesar de aparecerem muitos dos elementos que mais tarde darão forma à poética de Saba, as referências espaciais estão ainda engendradas na tentativa de imitação dos poetas clássicos que influenciaram o autor. Em *Versi militari*, a tônica é na vida coletiva, na experiência da vida em grupo e na experimentação estilística, apesar de ser um dos momentos centrais de delineamento do estilo prosaico e narrativo da poesia de Saba, o espaço ainda ocupa o segundo plano e a relação com Trieste não aparece como uma questão.

Com as coletâneas *Casa e campagna* e *Trieste e una donna* é que a cidade vai ganhar importância e assumir o primeiro plano. Nelas a relação sujeito/cidade se complexifica e atinge o ponto de máxima imbricação. A ambivalência e o contraste que envolvem essa relação aparecem interligados também com a questão da crise conjugal que o poeta e a esposa vivenciavam: Trieste aparece, assim, como o espaço que possibilita o desafogo, o extravasamento da dor. Mas não só, por meio dessa interação com a cidade, além da relação conjugal, outras questões vão se delineando, como as tensões familiares e a busca por verdades elementares (“la verità che giace al fondo”), a essencialidade das paixões, dos afetos todos que lhe nascem da interação com a paisagem. A “epicità”, o estilo prosaico e narrativo de Saba ganha corpo nesse momento.

A partir da coletânea *La serena disperazione*, a presença de Trieste se rarefaz paulatinamente até chegar no momento em que a cidade aparece basicamente como lembrança. Isso acontece em decorrência de diversas questões, entre elas as necessidades de afastamento da cidade por conta da guerra e das agruras por que ele passa nesse período, mas sobretudo devido ao fato de a poesia de Saba, a partir do conhecimento que ele tem da

psicanálise freudiana, tornar-se uma poesia pautada pela introjeção e autoanálise, pela perscrutação interior (nesse período ele publica, por exemplo, as coletâneas *Autobiografia* e *Piccolo Berto*, nas quais tenta elaborar momentos importantes de sua vida). O ponto de menor presença ocorre na fase derradeira de sua obra, quando ele já está, definitivamente, distanciado de Trieste. Mesmo nesse momento, porém, a cidade não deixa de ser uma referência importante, e verificam-se remissões a fatos, lugares, pessoas e até mesmo ao céu da cidade.

No primeiro capítulo, ao traçar esse panorama, seguimos comentando alguns poemas e levantando questões que serão abordadas com mais profundidade no segundo capítulo. Neste, a questão de base é a interconexão entre a interioridade do sujeito e a matéria do mundo. Apoiamo-nos nos escritos de Michel Collot (2004, 2005, 2012) para tentar entender essa interação, pois o ensaísta francês identifica no processo de extravasamento do sujeito lírico de sua interioridade em direção ao outro, à matéria do mundo, um dos traços definidores da modernidade lírica. Nesse percurso, dentre outros autores, apoiamo-nos também nos textos de Antoine Compagnon (2014) sobre a modernidade, até chegar no estabelecimento de comparação entre alguns pontos da poética de Saba e a de Baudelaire.

A escolha de Baudelaire deveu-se ao fato de Michel Collot identificar em sua obra um dos momentos iniciais do processo que ele identifica, mas também porque sua obra apresenta alguns traços parecidos com a de Saba, como uma certa ambivalência formal que o faz absorver elementos narrativos e prosaicos em sua poesia e, ao mesmo tempo, manter-se ainda muito ligado à poesia clássica, mas, especialmente, no tocante ao realismo que caracteriza a obra de ambos e à relação que eles estabelecem com a cidade. Pensar no *flanêur* baudelairiano pode lançar luz sobre a forma como o sujeito lírico interage com a cidade de Trieste na obra de Saba.

Após esse momento comparativo, tentamos investigar mais a fundo algumas questões que estão imbricadas naquela característica da poesia de Saba que chamamos de poética da vida (em alguns momentos denominamos poética das coisas, mas as duas expressões revelam nuances da mesma questão e estão ligadas à “epicità” que comentamos anteriormente). Partimos do comentário do poema “Il poeta”, uma de suas várias declarações de poética, o qual apresenta diretamente os elementos da poética da vida, para analisar outros poemas em que a questão também se apresenta como temática, ainda que não abertamente. Ao longo do tópico, abordamos a forma como as categorias Poesia, Natureza e Verdade – identificadas

pelo crítico Romano Luperini (1985) como importantes para compreender a poesia de Saba – conectam-se com a poética da vida até chegarmos à problemática da dor, do desejo e das pulsões, as quais perpassam a obra do triestino.

O último tópico do segundo capítulo diz respeito à influência que a poesia de Pascoli e dos Crepusculares exerceram na obra de Saba. Tomamos como fio condutor a poética da vida e a interação, ou interpenetração, entre a interioridade do sujeito lírico e o mundo circundante para estabelecer a comparação entre alguns traços da poética desses autores e o movimento de aceitação, recusa e inversão que Saba estabelece com eles. Como contraponto a Pascoli, abordamos também alguns aspectos da poética de Leopardi que são decisivos para o delineamento da poética de Saba.

No terceiro capítulo, analisamos alguns dos principais aspectos formais da poesia de Saba. Começamos abordando seu aparente conservadorismo formal e o vínculo com os poetas da tradição lírica italiana, para tratar do seu apego às formas fixas. Tratamos das experimentações que ele empreende a partir do soneto e da *canzone* leopardiana até chegar no modelo do “poema de três estrofes”, um tipo de composição que responde tanto à necessidade de manter-se dentro do esquema métrico fixo quanto à maior liberdade de trabalho com o verso, uma possibilidade de liberdade para moldar o verso à mensagem. Analisamos também a forma como ele emprega os metros tradicionalmente usados na literatura italiana, sobretudo o hendecassílabo e o heptassílabo italianos.

Abordamos ainda a questão da honestidade expressiva e a contraposição ao estilo falseado e grandiloquente de DAnnunzio que o poeta explicita em seu famoso texto *Quello che resta da fare ai poeti* (2001). Partimos des’sse ponto para tratar do rebaixamento de tom da poesia, da procura pela expressão mais familiar (que se faz evidente no uso de rimas comuns como “fiore/amore”, “amore/cuore” ou “dolore/amore”), e para tratar também de questões relativas ao realismo de Saba. Essas características se interconectam com o prosaísmo e a narratividade que perpassam sua obra e têm implicação nas escolhas lexicais, as palavras gastas e concretas. Sobre o léxico, durante esse percurso de análise tocamos também no amálgama entre o registro coloquial e o registro mais elevado e raro que marca a língua poética do triestino.

Além das aliteraões e dos *enjambements*, tratamos ainda das frequentes inversões sintáticas que o poeta utiliza em seus versos, as quais estão ligadas muitas vezes à adequação do verso ao metro, mas também a questões semânticas. Nesse tópico falamos das antíteses e

oximoros que também são usados com muita frequência por Saba. Durante esse percurso, tratamos ainda, mesmo que não profundamente, da tentativa de abandono da narratividade e da inflexão em direção à poesia hermética que o poeta empreende na terceira parte do *Canzoniere*.

No quarto capítulo, apresentamos as traduções. Traduzimos 55 poemas. A escolha deles foi feita tendo como norteador o recorte que explicitamos no início: a relação com a cidade de Trieste, mas também as questões imbricadas na poética da vida. Nesse sentido, escolhemos os poemas a partir dos temas que fomos identificando ao longo da pesquisa, como a temática da dor, do desejo, das pulsões, a relação com a mulher, Lina, e com a mãe austera, as figuras populares e os meninos que frequentemente aparecem em sua obra. A escolha deveu-se também a questões práticas, ou seja, acabamos excluindo poemas nos quais encontramos dificuldades de tradução que não conseguimos transpor a contento. Dentre os 57 poemas traduzidos, selecionamos 6 (“Trieste”, “Verso casa”, “Città vecchia”, “Caffè Tergeste”, “Il torrente” e “Tre vie”) que consideramos mais decisivos para a relação entre o sujeito lírico e a cidade para comentar. Nos comentários, ao explicitar nossas escolhas de tradução, tentamos evidenciar o modo como lidamos com os aspectos formais da poesia de Saba, que identificamos no terceiro capítulo.

Antes, porém, de apresentar as traduções, explicitamos algumas ideias sobre a tradução poética que nos guiaram ao longo do trabalho. Destacamos algumas questões levantadas por Haroldo de Campos, Henri Meschonnic, Paulo Henriques Britto e Umberto Eco que nos auxiliaram a ter uma maior consciência do ato tradutório e das complexas relações nele imbricadas.

Ao estabelecer o percurso de organização dessa tese, tivemos em mente um aspecto da tradução de poesia levantado por Haroldo de Campos em seu texto “Da tradução como criação e como crítica” (2013, p. 14). Haroldo destaca que 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”, por isso estabelecemos esse roteiro que parte do estudo da relação simbiótica entre Saba e a cidade de Trieste (e das questões transversais, as que se interconectam com esse tema) e das configurações formais de sua poesia para, assim, apresentar nosso trabalho de tradução.

O PERCURSO DA REPRESENTAÇÃO DE TRIESTE NO *CANZONIERE*

Central no panorama de estudos sobre a obra de Umberto Saba, a representação do espaço, em específico da cidade de Trieste, configura-se como uma das linhas de força que estruturam a poesia do triestino. O capítulo que aqui se delineia pretende debruçar-se sobre esse tema, traçando um percurso da representação da cidade ao longo do *Canzoniere*, com intuito de destacar alguns aspectos dessa questão, os quais serão abordados com mais profundidade no segundo capítulo. Em especial, pretendemos evidenciar a relação dialética entre o sujeito lírico e a cidade, a fim de entender como ele a configura e ao mesmo tempo é conformatado por ela.

Queremos focalizar tal aspecto temático para chegar mais adiante em outra questão fundamental e mais ampla da obra sabiana: a busca pela superação do contingente e o desejo de alcançar verdades elementares. Para tanto, pretendemos abordar assuntos que concorrem de maneira decisiva para o desenvolvimento do tema do espaço em Saba, quais sejam a interpenetração entre os âmbitos do sensível e do espiritual, a dor como elemento de mediação entre sujeito e mundo, a importância do olhar e dos sentidos na apreensão do mundo exterior e a influência que alguns poetas da tradição lírica italiana tiveram para o desenvolvimento desse aspecto de sua obra, em especial Leopardi, Pascoli e os Crepusculares, mas também líricos menores do oitocentos, como Betteloni. Pretendemos, também, pensar a forma como Trieste aparece representada na obra de Saba a partir de uma perspectiva mais ampla, a do tema da cidade como um tópos do modernismo literário, isto é, estabelecendo a comparação com o modo como as cidades tradicionalmente foram representadas nesse contexto histórico-cultural.

Para pensar a representação do espaço em Saba, inicialmente é necessário considerar que a sua poesia pretende sempre comunicar algo, sejam seus sentimentos, sejam fatos vivenciados, personagens e até objetos e lugares. A sua é uma poesia que se contrapõe à estética fechada da lírica pura e do hermetismo (do código centrado em si mesmo) que dominou grande parte da produção poética italiana do período. Ele incorpora em sua poesia elementos da narrativa, e o faz porque a função precípua desta é propriamente aquela de

contar e comunicar. Saba (2001, p. 145) afirma que, justamente porque sua obra se configura como uma espécie de “romanzo della vita”, ela chegou a ser definida por parte da crítica como um “romanzetto”, um romance em versos, o que seria um erro. Muito além de romance em versos, o *Canzoniere* é organizado como uma narrativa poética do eu, em cuja fatura o que fundamentalmente conta são os eventos da vida, considerada em sua máxima amplitude.

Segundo seu crítico mais atento, Giacomo Debenedetti, é preciso considerar que a sua é uma poesia em que tudo se converte (ou tende a converter-se) em personagem, até mesmo os sentimentos. Para o crítico, mais que romancista, Saba é “principalmente un drammaturgo, nel quale tutto diventa scena, tutto diventa personaggio” (DEBENEDETTI, 1980, p. 130). Até mesmo as vivências relativas ao espírito são submetidas a uma abordagem que as recobre de uma concretude tal que termina por subtrair-lhes o caráter abstrato e inseri-las em cena como personagens concretos. Assim é que, na coletânea *Preludio e canzonette*, vemos em cena sentimentos como a melancolia e a dor ou objetos como o vinho assumirem a condição de personagens; na coletânea *I prigionieri* vemos a personificação de diversos sentimentos como a luxúria, a violência, a acídia, a obsessão, entre outros, ou em *Preludio e fughe*, onde até mesmo a poesia aparece como personagem. Este mesmo processo ocorre também, como veremos, com os dados espaciais, sobretudo se pensarmos na cidade de Trieste como um dos personagens centrais da trama desse 'romance' ou 'peça' particulares.

Além de falar em termos de dramaturgia ou romance, também pode ser apropriado abordar a lírica de Saba numa chave de leitura que ele próprio indicou (SABA, 2001, p. 119), em termos de uma aproximação com a poesia épica; e pelos mesmos motivos aduzidos anteriormente, isto é, a sua produção lírica está consubstanciada numa poesia que apresenta traços de épica porque se centra na representação e narração de cenas, fatos e personagens. Tradicionalmente, a crítica literária distingue a lírica da épica por ser esta a expressão poética de fatos narrados em versos, enquanto a lírica se caracterizaria por ser uma expressão dos movimentos da subjetividade dos poetas. Essa característica de sua obra o próprio poeta definiu como sendo a *epicità* da poesia de Saba.

Em qualquer dos termos que aconteça a abordagem, o espaço se apresenta sempre como uma questão muito importante na obra de Saba. É possível mesmo dizer que há uma gradação (ou oscilação) de importância do espaço no desenrolar do *Canzoniere*. De início, ele vai-se configurando em termos mais gerais, como meras indicações genéricas de ambientação das cenas em que aparecem os personagens, ou, principalmente, aparece representado apenas

em termos de chavões literários remetentes àqueles autores que contaram mais decisivamente para a formação cultural do poeta. Gradativamente, o espaço passa por momentos em que há especificação, ou seja, nos quais os dados espaciais são indicados com mais detalhes e, mais que tudo, em que o espaço passa de mero dado cenográfico para começar a assumir significação, até chegar aos momentos em que, em se considerando o que disse Debenedetti, o próprio espaço é imbuído de uma concretude figurativa e tende a converter-se em personagem. Nesse processo, assomam aspectos da triestinidade do poeta, pois a cidade de Trieste vai assumir papel decisivo em determinados momentos da obra, configurando-se, ao menos na coletânea *Trieste e una donna*, como protagonista do 'romance sabiano'.

E é o próprio Saba quem estabelece a conexão entre o contexto sócio-histórico em que Trieste se encontrava na época de seu nascimento, a formação de sua personalidade artística e a conseguinte conformação de sua obra poética. Em SC⁴ (2001, p. 114) ele ressalta que nascer em Trieste em 1883 era como nascer em 1850 em qualquer outro lugar. O poeta destaca o isolamento cultural da cidade, a qual define como “una città di traffici e non di vecchia cultura”, uma cidade onde a vida cultural era incipiente e, ainda, essencialmente romântica, enquanto em outras partes do mundo já aconteciam experimentações estéticas de todo tipo.

De fato, em 1883, Trieste não era uma cidade italiana, ainda pertencia ao Império Austro-húngaro e estava apartada dos principais centros irradiadores de cultura da Itália. Apesar de, por causa da localização geográfica e de grande parcela da população da cidade ser de origem italiana, desde o fim do século XVIII, Trieste ser um ambiente “essencialmente italiano”, em que pese sua “multinazionalità” (MAGRIS; ARA, 1987, p. 41), a anexação definitiva acontece apenas em 1918. Ela ocorre após o fim da primeira guerra mundial e das sublevações promovidas pelo movimento Irredentista Italiano, o qual, desde o século XIX, procurou anexar todas as regiões fronteiriças onde havia populações de origem italiana (PIZZI, 2001, p. 101).

O fato de estar situada entre a Itália e a antiga Iugoslávia e de ser o único porto do Império Austro-húngaro⁵ fez com que a cidade tivesse convivido desde sempre com um

⁴ Usaremos a abreviação SC sempre que nos referirmos ao livro *Storia e cronistoria del Canzoniere*. SABA, U. Storia e cronistoria del Canzoniere In: **Tutte le prose**. Milano: Mondadori, 2001.

⁵ Segundo Claudio Magris e Angelo Ara, a Trieste moderna nasce com a instalação, por parte da do Imperador Carlo VI, do porto franco, em 1719. A partir daí a cidade conhece um maior dinamismo e crescimento econômico, acompanhados de uma abertura na sociedade, do ponto de vista das relações sociais. Tais mudanças, porém, encontram resistência nas elites locais, que viam as novidades como ameaça a seus privilégios. Segundo os autores, esse desenvolvimento econômico e social é fruto mais de uma cesura, que de uma evolução da história da cidade. Por conta da falta de forças locais capazes de responder às necessidades que o advento do

grande afluxo de pessoas de diversas origens e se tornasse palco de importantes eventos históricos durante a primeira e a segunda guerra mundiais. Além da tensão histórica entre italianos e eslovenos, da disputa territorial entre Áustria, Itália e Iugoslávia na primeira guerra, na segunda guerra mundial a cidade foi um importante centro de perseguição aos “partigiani”, soldados antifascistas, eslovenos e judeus, tendo conhecido o único campo de concentração do regime alemão no território italiano, a Risiera di San Sabba, hoje Monumento Nacional (CATTUNAR, 2015).

Angelo Ara e Claudio Magris sintetizam exemplarmente a realidade e o espírito de Trieste no final do século XIX e início do XX:

Al pari della parola “borghese”, pure questa condizione è ambigua, ricca di contrasti. Emporio e porto dell'impero asburgico Trieste era una città provinciale cosmopolita, nella quale la borghesia italiana [...] assimilava, in larga misura, i più diversi gruppi etnici e culturali: tedeschi, sloveni, croati, greci, levantini, ebrei. Città senza la continuità di un passato, essa era una città borghese per eccellenza, nata, cresciuta ed esistente – sul piano economico e su quello spirituale – soltanto in questa dimensione mercantile. Priva di una storia illustre, Trieste aveva alle proprie spalle solo una recente preistoria minimale, le ramificate ascendenze dei suoi cittadini provenienti dalle più diverse contrade, gli innesti, gli incroci e gli scontri che costituivano un latente tessuto di contraddizioni, di lacerazioni rimosse, di perplessità e inquietudini, represses sotto il decoro del contegno borghese e dell'architettura neoclassica – di quell'architettura neoclassica che dà alla città teresiana e ottocentesca un suo pathos solido e segreto, convenzionale e insieme elusivo. (MAGRIS; ARA, 1987, p. 71)

Trieste é uma cidade de contrastes, onde convivem antigas tensões étnico-raciais, na qual o contato e o intercâmbio entre esses diversos grupos étnicos por longo tempo pouco ou nunca existiu, a não ser devido a necessidades comerciais e de ordem prática. Uma cidade

porto imprimia, muitos trabalhadores de diversas partes do mundo mudaram-se para a cidade. Assim, ao lado de uma elite local com uma visão atrasada e ainda muito arraigada a suas tradições e costumes, a cidade passa a conviver cada vez mais frequentemente com uma parcela da população proveniente de outras localidades e com uma visão de mundo muito ligada à dinâmica comercial. De acordo com os autores, dessa convivência antitética surge “la complessa dimensione, reale e mitica ad un tempo, della Trieste moderna, sintesi di una tradizione spirituali e di una mercantile e commerciale [...] Di fronte alla mentalità aristocratica, ancorata a un'economia a base fondiaria, si staglia una mentalità borghese, tesa all'espansione dei traffici e al proffito.” (MAGRIS; ARA, 1987, p. 20)

multicultural, mas onde as culturas e os grupos se mantinham separados ou em disputa. Trieste é, por um lado, provinciana, por outro, devido à condição de cidade portuária, é absolutamente dominada pela dinâmica mercantil e burguesa. É uma cidade ainda romântica e isolada, como destaca Saba, porém, ao mesmo tempo, aberta para o mundo através da dinâmica comercial. Isolada, mas convivendo desde sempre com uma multiplicidade cultural, acostumada com o fluxo de pessoas das mais diversas origens.

É esse ambiente de tensões profundas e antigas e, do ponto de vista cultural, muito periférico, que Saba destacará como sendo decisivo para a sua formação. Devido a seu isolamento, ele seguiu, instintivamente, dando forma a sua personalidade artística e fazendo experimentações a partir das obras daqueles autores da grande tradição lírica italiana. Mas se esse vínculo com a tradição foi propiciado pela situação sócio-histórica de Trieste, o autor reconhece que seu “conservadorismo formal” também se deveu a uma necessidade mais profunda de “*appoggiarsi sul più solido*”, isto é, de procurar sempre os meios expressivos já testados e chancelados pelos grandes autores para poder expressar os movimentos da sua alma (SABA, 2001, p. 115). O conservadorismo formal de Saba se deve, assim, também a uma tendência que podemos creditar a sua própria personalidade pouco afeita a inovações estéticas.

Nascer em Trieste, contudo, não comportava apenas desvantagens. Por sua abertura para o mundo austríaco e germânico, a cidade propiciou a Saba e a outros escritores locais (Svevo, por exemplo), um contato antecipado com importantes autores como Freud e Nietzsche, os quais apenas mais tarde teriam suas obras difundidas entre os intelectuais italianos (LUPERINI, 1994, p. 181). Nietzsche antes, Freud depois, são esses dois os autores que vão, mais decisivamente, oferecer instrumentos para que o poeta possa vasculhar as profundezas de sua alma em busca de um melhor conhecimento de si. Mas não só, as teorias nietzschianas e, sobretudo, a psicanálise freudiana também serão importantes em Saba para a própria leitura do mundo e de conhecimento do homem.

A condição de cidade fronteira foi decisiva na vida de Saba também porque as questões sócio-históricas decorrentes da localização geográfica de Trieste, as tensões decorrentes dos eventos históricos o enlearam em muitos momentos. Ele foi forçado a abandonar a cidade diversas vezes entre a primeira e a segunda guerras mundiais. Entre 1917-1918, foi chamado a fazer parte do exército italiano, tendo sido dispensado após o agravar-se de uma crise nervosa, fruto de distúrbios que o acompanharam por toda a vida.

Posteriormente, entre 1944-1945, foi obrigado a fugir de Trieste devido às perseguições raciais aos judeus⁶, durante a segunda guerra, tendo-se refugiado em Florença e em Roma (ARMELLINI; COLOMBO, 1999, p. 329).

Toda essa agitação histórica é ressaltada pelo poeta como decisiva para o estreito vínculo espiritual entre ele e os destinos da cidade. É o crítico Bruno Maier (1987, p. 193) quem destaca o fato de Saba estabelecer uma correspondência direta entre as suas dores e inquietações pessoais e as dores e inquietudes que acometeram a cidade. O crítico destaca essa passagem do *Discorso sulla laurea* (SABA, 2001, p. 1046): “(...) premiando il più vecchio dei poeti italiani, avete pensato anche alla città dolorosa e inquieta che settant’anni fa ha veduto nascere il più doloroso e il più inquieto dei suoi figli.”

Trata-se, porém, de uma relação simbiótica que comporta momentos de contraste e diferenciação. Se o poeta credits ao isolamento cultural triestino a sua formação artística e muito de sua própria personalidade, se as suas dores existenciais em grande medida também estão imbricadas com os destinos da cidade, em outros momentos ele busca diferenciar o seu temperamento daquele que ele sente como sendo o caráter de Trieste. É o que vemos nessa passagem de *Discorso per il 70° compleanno*:

Non só... se... sia stato per me un bene nascere, con un temperamento classico in una città romantica; e con un carattere (come quello di tutti i deboli) idillico in una città drammatica. Fu un bene – credo – per la mia poesia, che si alimentò di quel contrasto, e un male per la mia – diciamo così – felicità di vivere. Comunque, il mondo io l’ho guardato da Trieste. Il suo paesaggio, materiale e spirituale, è presente in tutte le mie poesie o prose, anche in quelle – e sono la maggioranza – che non ne fanno nemmeno il nome. (SABA, 2001, p. 1050)

A relação entre o poeta e a cidade é, portanto, ao mesmo tempo simbiótica e conflitiva. Seu destino pessoal, os movimentos de sua alma, a conformação de seu espírito estão estreitamente ligados ao caráter da cidade, mas comportam, ao mesmo tempo, diferenciações decisivas. Esses contrastes irão se refletir na própria formação de sua poética e contribuir para sua expressão artística, mas também lhe impõem muito sofrimento. Conflitiva, agreste, rude, é, aliás, a própria forma como ele vai definir a atmosfera da cidade em muitos momentos

⁶Saba era judeu por parte materna.

(“Trieste ha una scontrosa grazia”, ele afirma no poema Trieste), e essa relação de contraste estará presente, como ele próprio menciona na passagem acima, em toda a sua produção poética, mesmo naqueles poemas em que esse vínculo com a cidade não se apresenta como temática.

É essa estreita relação, ao mesmo tempo afetiva e artística, mas também de imbricação entre os eventos históricos que listamos e os acontecimentos traumáticos de sua vida que o poeta explicita no poema “Avevo”⁷ (1944):

Avevo una città bella tra i monti
rocciosi e il mare luminoso. Mia
perché vi nacqui, piú che d'altri mia
che la scoprivo fanciullo, ed adulto
per sempre a Italia la sposai col canto.
Vivere sì doveva. Ed io per tanto
scelsi fra i mali il piú degno: fu il piccolo
d'antichi libri raro negozietto.
Tutto mi portò via il fascista inetto
ed il tedesco lurco.

Esse poema suscita também questões relativas à inserção da cidade no circuito cultural italiano. O verso “per sempre a Italia la sposai col canto” parece evidenciar que o poeta tem consciência de ter conseguido inserir Trieste na geografia poética da Itália (MAIER, 1987, p.193). Saba, junto com Italo Svevo e Scipio Slataper, são os maiores expoentes do que Pancrazi primeiramente denominou *Literatura triestina*. Com exceção de Svevo, os intelectuais triestinos formavam um grupo que se mantinha agregado em torno do ambiente cultural de Florença, em específico da revista “La Voce”, dirigida por Giovanni Papini⁸.

Nos célebres versos do soneto n. 10 de Autobiografia, Saba demarca o distanciamento que marcou sua relação com os autores do círculo de Papini:

A Giovanni Papini, alla famiglia

⁷ Todos os poemas de Saba transcritos nesse trabalho foram extraídos da seguinte edição do *Canzoniere*: SABA, U. **II Canzoniere**. Torino: Einaudi, 2004.

⁸ Claudio Magris e Angelo Ara destacam que Saba e Svevo são autores que não participavam do “cenacolo letterario”, não estavam inseridos em nenhum contexto cultural, usando para eles o termo “sradicati” (sem raízes) (MAGRIS; ARA, 1987, p. 73).

che fu poi della «Voce», io appena o mai
non piacqui. Ero fra lor di un'altra spece.

O poeta colaborou com a revista, mas nunca se sentiu integrado e aceito no grupo, tendo tido seu famoso artigo “Quello che resta da fare ai poeti”, de 1911, recusado pelos editores e publicado apenas postumamente, em 1959 (PORTINARI, 1963, P. 55).

Em que pese, contudo, essa demarcação de distanciamento, é possível identificar alguns traços comuns entre a poética de Saba e a desses autores “vociani”. Bruno Maier destaca que, sobretudo se pensarmos na concepção de poesia como “autobiografia, confessione, esame di coscienza”, Saba se aproxima da poética dos autores que escreviam para a revista (MAIER, 1987, p.193). Mais além, a ideia da honestidade expressiva e da poesia como busca da verdade, as quais Saba apregoa em “Quello che resta da fare ai poeti”, no fundo são visões do fazer poético que também podem ser referidas aos autores “vociani”.

Para além dessas questões, e apesar das muitas particularidades de suas obras, os autores agregados dentro da etiqueta de literatura triestina manifestavam alguns traços coincidentes no tocante, sobretudo, à relação com a cidade de Trieste. Assim é que Slapater, ao teorizar e afirmar as diretrizes do que deveria ser a literatura produzida na cidade, vai definir Trieste em termos parecidos com os de Saba: um lugar sem tradição cultural, de vida e alma “convulsa”, “affanosa” e “in tormento” (SLAPATER, 1954, p. 44).

A literatura produzida em Trieste nasce, assim, da constatação do vazio cultural, mas também da contraposição à tormentosa dinâmica da vida burguesa (em que pese o provincianismo) que predominava na cidade (MAGRIS; ARA, 1987, p. 71). Algumas das mesmas questões que estão em Saba parecem mobilizar os autores triestinos, cujas obras pretenderam refletir sobre essa realidade conflituosa da cidade. Apesar de a poesia de Saba ultrapassar essas questões de contraposição à vida burguesa, esse dado também está posto porque é um aspecto importante da vida triestina. Mas a obra de Saba se diferencia do restante da produção poética de Trieste porque ela vai além dos aspectos circunstanciais, é uma poesia que pretende revelar ou desvelar verdades elementares, é uma poesia “della scissione, dell’analisi e dell’introversione”, e por isso é moderna (MAGRIS; ARA, 1987, p. 71).

Desse modo, pensar o espaço em Saba é pensar sua relação com Trieste, pois é a cidade que o nutre de material para sua poesia, e, mesmo quando ele está distante, ela continua aparecendo em perspectiva de memória, de lembranças angustiosas ou afetuosas.

Mas a importância de Trieste na fatura de sua obra vai muito além de um mero repositório de vivências (traumáticas ou não) ou de um viveiro de afetos e possíveis experiências que possam fornecer matéria lírica para enformar os poemas. O crítico Giordano Castellani (1984, p. 51) afirma mesmo que a cidade, ao menos na coletânea *Trieste e una donna* (inicialmente intitulada *Coi miei occhi*), “vuole essere una rappresentazione della vita nella sua totalità”. Isto é, Trieste como temática é uma das maneiras como se manifesta aquele amor pela *calda vita* que caracteriza a obra de Saba.

É nesse sentido que dizemos que a cidade aparece em sua obra como a alegoria da própria existência, ela é toda a vida que borbulha nos detalhes: é tanto a angústia e a dor que atravessam todas as coisas, quanto os momentos de felicidade e sofrimento propiciados pelas relações afetivas com os amigos, a mulher, a filha, ou mesmo o sentimento de solidariedade fraterna que nasce do contato com as figuras do povo.

Saba não se preocupa em retratar a cidade objetivamente ou de um ponto de vista histórico, a imagem que fica dessa Trieste alegórica é construída com base nas relações entre a subjetividade do poeta, suas emoções, e os detalhes da paisagem da cidade e das pessoas que nela vivem. Nesse sentido, vale recuperar novamente um trecho (um pouco longo mas muito importante) do estudo de Castellani, para quem a Trieste de Saba é

un universo autonomo di vita pulsante “qui e ora”, risulta anche da ciò che rimane escluso dall'enumerazione creativa del poeta. La storia antica o recente non trova posto neppure nell'allusione. La cattedrale di San giusto e il castello di Miramare, intimamente legati a Trieste nella fantasia degli italiani d'inizio secolo per i versi carducciani di *Saluto italico* e *Miramar*, mancano negli elenchi raccolti. La concentrazione sul paesaggio humano e urbano realizzata in *Coi miei occhi* è tale che la città emerge come strappata dal suo contesto geografico: l'Adriatico è semplicemente “il mare”, l'Istria è come se non esistesse, e neppure il Carso, complementare per Slataper all'immagine di Trieste, viene mai suggerito. Saba resiste dunque a tutte le seduzioni del pittoresco naturale, e il pittoresco urbano, cioè il carattere internazionale della città, con le sue varie genti, fogge e chiese, lo trova ora insensibile. Per questo aspetto di Trieste il tempo verrà di lì a poco con le poesie della *Serena disperazione*. (1984, p. 52)

Essa cidade que emerge do retrato feito pelo poeta em *Trieste e una donna*, coletânea estudada por Castellani, não é substancialmente diferente do que se verifica no restante do *Canzoniere*. O poeta concentra a atenção nas relações entre as instâncias da paisagem humana e da paisagem urbana, mas pouca ou nenhuma importância se dá à Trieste histórica ou mesmo aos elementos geográficos mencionados pelo crítico. O que o crítico denomina pitoresco natural e pitoresco urbano tem pouca importância na obra de Saba porque, justamente, a intenção do poeta é representar a cidade como alegoria da própria vida, como se ele estivesse buscando apreender algo de elementar e ao mesmo tempo universal da existência humana, em que contam os afetos todos suscitados na interação com a paisagem.

É importante comentar ainda uma outra contribuição de Bruno Maier (1987, p. 170), o qual afirma, em consonância com a ideia de uma oscilação da incidência da representação do espaço da cidade ao longo *Canzoniere*, que a temática triestina tem uma história que precisa ter seu percurso delineado. Nesse sentido, torna-se necessário, em primeiro lugar, lançar um olhar panorâmico sobre o *Canzoniere*, pois, tendo o tema do espaço como fio condutor que nos guie ao longo do desnovelar da narrativa da obra, conseguiremos nos aprofundar com propriedade naquelas temáticas anunciadas no início do capítulo. É o que pretendemos fazer nas seções seguintes, traçar um percurso que evidencie as oscilações da representação espacial, ou que nos situe do ponto de vista do espaço da cidade de Trieste na trama desse enredo triestino, para, no segundo capítulo, aprofundarmo-nos em alguns dos temas aqui destacados.

1 – O espaço como parte da emulação literária.

A primeira fase da obra de Saba, aí compreendidas as coletâneas *Poesie dell'adolescenza e giovanili* (1900-1907)⁹ e *Versi militari* (1908), por um lado sintetiza e já anuncia muito do que veremos ao longo de todo o *Canzoniere* em termos temáticos e estilísticos, por outro, revela um Saba ainda imaturo, tateando e experimentando um caminho próprio, muitas vezes ainda emulando excessivamente os modelos clássicos de D'Annunzio, Carducci, Pascoli, Parini, Foscolo e Leopardi. A partir da breve coletânea *Casa e campagna* (1909-1910), já é verificável uma mudança estilística, a qual se tornará visível com mais nitidez em *Trieste e una donna* (1910-1912). Nesse livro, o poeta consegue finalmente

⁹ Nas primeiras vezes em que as mencionarmos, ao lado do título das coletâneas, indicaremos a data em que elas foram escritas.

maturar um estilo, ainda que continue absorvendo diversas daquelas referências literárias, além de incorporar outras, como o melodrama. Essas referências são amalgamadas de um modo bastante particular, conformadas numa coletânea que se tornará obra central no panorama do *Canzoniere*, a tal ponto que em algumas obras subsequentes – em especial *La serena disperazione* (1913-1915), mas também *Cose leggere e vaganti* (1920) e *L'amorosa Spina* (1920) – persiste muito do que verificamos em termos temáticos e estilísticos em *Trieste e una donna*.

Do ponto de vista da representação do espaço, nas duas primeiras obras (*Poesie dell'adolescenza e giovanili* e *Versi militari*) as paisagens se afiguram apenas como cenários genéricos para o desenrolar das cenas retratadas nos poemas, quase sempre esses cenários aparecem como traços característicos daquela emulação literária de poetas da tradição lírica italiana. No entanto, apesar de o espaço ainda não apresentar densidade significativa ou simbólica, como se verifica em outras obras do poeta, em alguns poemas há passagens que já apontam para temas e traços da poética sabiana que posteriormente se mostrarão importantes em sua obra.

Um caso bastante ilustrativo é o do poema “La casa della mia nutrice”. Nele vemos a personagem da sua ama de leite e a lembrança do período em que viveu com ela, tema bastante caro a Saba e que reaparecerá diversas vezes no *Canzoniere*. A figura da amada nutriz será um dos elementos fundantes do seu mito particular e aparece na obra como contraponto à severidade de sua mãe biológica. O universo em que a nutriz é afigurada é sempre envolto em afetuosa representação e aparece como uma espécie de longínqua instância feliz de uma vida repleta de traumas. Em que pese a importância dessa personagem na constituição psíquica do poeta, a representação que se faz dela e do ambiente em que vivia é feita basicamente a partir do modelo dannunziano do poema “Alla nutrice”, do livro *Poema paradisiaco*. Transpomos abaixo o poema de Saba e excertos do texto de D'Annunzio:

<p>La casa della mia nutrice</p> <p>La casa della mia nutrice posa tacita in faccia alla Cappella antica, ed al basso riguarda, e par pensosa, da una collina alle caprette amica.</p> <p>La città dove nacqui popolosa scopri da lei per la finestra aprica; anche hai la vista del mar diletta e di campagne grate alla fatica.</p> <p>Qui – mi sovviene – nell’età primiera, del vecchio camposanto fra le croci, giocavo ignaro sul far della sera.</p> <p>A Dio innalzavo l’anima serena; e dalla casa un suon di care voci mi giungeva, e l’odore della cena.</p>	<p>Alla nutrice¹⁰</p> <p>Gelida sta la notte cristiana su le case degli uomini, ma pura. - O tu che ne la casa tua lontana fili con dita provvide la lana de la tua greggia, sin che l’olio dura ne la lucerna, e il ceppo a tratti splende,</p> <p>Nutrice, da cui bevvi la mia vita prima, ne le cui braccia ebbi il sopore primo!, se da la tua bocca appassita riudissi io quel canto e le tue dita vedessi, ove s’attenua il bianco fiore dei velli, e il fuso pendulo che scende,</p> <p>(...)</p> <p>Ma tu, che ne la casa tua lontana torci il fuso, non sai la mia ventura. Fili con dita provvide la lana de la tua greggia; ne sai la mia vana tristezza, in quest’azzurra notte pura. Tu torci il fuso, e il ceppo a tratti splende.</p> <p>E fili, e fili sin che l’olio dura, Nutrice; e morta la mammella pende.</p>
---	--

A começar pelo título, vemos que, para construir o seu soneto, Saba assimila o tema da ama de leite mas também muito da ambiência verificada no poema dannunziano, sobretudo se pensarmos no sentimento de tristeza e nostalgia do tempo da infância e das lembranças referentes à casa da nutriz. No entanto, o tratamento dado ao tema de D'Annunzio é um diferente. No poema de Saba, aparecem mais dados referentes à paisagem, porém o cenário representado é genérico: uma colina de onde se pode ver o mar e a cidade, uma capela antiga, um cemitério, a casa da velha senhora, as cabras (em D'Annunzio são rebanhos). Bruno Maier (1987, p. 173) ressalta no poema de Saba as adjetivações generalizantes e nada realistas como em *città popolosa* (uma tautologia, aliás), *cappella antica*, *vista diletta*, e sobretudo a diferença entre as genéricas *caprette amica* desse poema e a dramática representação da “capra dal viso semita”, do poema “La capra”. O máximo de particularidade que vemos é a referência ao *odore della cena* ou, quem sabe, ao fato de a colina estar próxima do mar, o que nos remete à paisagem triestina; entretanto, no todo, é uma paisagem que, como dito, é

¹⁰Poema extraído da edição D'ANNUNZIO, G. **Tutte le poesie**. Roma: Newton, 1995, p.322.

derivação daquela atmosfera esfumada e nostálgica verificada no poema dannunziano e bem poderia remeter a muitas cidades costeiras italianas.

A relação de influência que Saba estabelece com a obra de D'Annunzio não é pacífica. Ainda que o triestino recuse o poeta de Pescara devido sobretudo a sua grandiloquência e excessos retóricos, é bastante aceito entre os críticos que Saba busca na obra de D'Annunzio modelos de metro e ritmo sobre os quais se apoiar. O soneto dannunziano, em especial, será uma das referências usadas como célula para as experimentações formais que o triestino levará a termo ao longo de sua carreira poética. A obra de D'Annunzio fornecerá também a Saba sugestões imagéticas e servirá de inspiração até para a elaboração de títulos de poemas (GUAGNINI, 1987, p. 37). É o que verificamos no soneto acima, e que se repete em outras passagens ao longo do *Canzoniere*.

O tema da nutriz, por exemplo, reaparecerá mais adiante em diversos momentos, em dois deles com bastante destaque, um em *Cuor morituro* (1925-1930) e outro em *Parole* (1933-1934). O fato de a influência dannunziana ainda ser perceptível nesses dois poemas da fase madura denota que não se trata meramente de insegurança ou imaturidade poética próprias da juventude o fato de Saba buscar referências em D'Annunzio, ao contrário, esta parece ser uma manifestação daquela tendência consciente do triestino de procurar modelos já testados na tradição lírica italiana que lhe permitam dar tratamento adequado a temas que lhe são caros. Especificamente nesse caso, a procura pela miragem da vida feliz em companhia da nutriz se apresenta como uma narrativa quase mitológica de possibilidade de felicidade. Talvez por conta da busca por essa experiência originária, primordial, e ao mesmo tempo pela universalidade que é característica das narrativas mitológicas, é que o tratamento da paisagem e do cenário seja feito sem tantas especificidades: uma senhora de cabelos brancos que vive numa casinha longínqua, cuja chaminé exala fumaça, situada numa colina repleta de cabras de onde se pode ver o mar, uma paisagem comum a muitas partes da Itália.

A relação que Saba estabelece com outros autores da tradição lírica italiana se dará em bases parecidas, sobretudo se pensarmos na fase inicial. Como já dissemos, parece que ele procura se apoiar nesses autores porque vê neles uma possibilidade de acesso a um manancial seguro de meios expressivos que lhe permita cantar suas dores e angústias existenciais. Mais além, na direção do que sugeriu Debenedetti sobre o Saba dramaturgo, Bruno Maier diz que

il Saba, già allora intento a parlare di se stesso, si raffigura in un personaggio generico e indeterminato, che vive, si muove e si colloca in un ambiente del pari indeterminato e

generico. Un paesaggio nel quale le connotazioni dirette della realtà triestina (la città, il mare, le colline, la casa della nutrice, ecc.) sono come distaccate, attenuate, assottigliate in un'indistinta e indefinita prospettiva letteraria, memore, per esempio, del paesaggio-simbolo del Petrarca, del paesaggio-stato d'animo del Foscolo e del paesaggio-astrazione del Leopardi. (MAIER, 1987, p. 171)

A pátina de referências culturais e literárias que mais tarde se tornará uma das linhas de força da obra de Saba, nos poemas da adolescência, como em geral acontece com muitos escritores iniciantes, apresenta-se apenas como acúmulo daquilo que justamente o triestino tanto critica em muitos poetas: o acúmulo de *letteratura* em detrimento da expressão da verdade (SABA, 2001 p. 674), isto é, a desonestidade ou falseamento da expressão em detrimento do sentimento verdadeiro que nasce daquilo que ele chama de *calda vita* (SABA, 2004, p 312). O poema de abertura da coletânea, “Ammonizione”, talvez seja o mais emblemático nesse sentido, pois em que pese a expressão poética ainda titubeante entre tantas referências culturais, nesse texto, segundo o próprio poeta, “vi è già tutto Saba” (2001, p. 122):

AMMONIZIONE

Che fai nel ciel sereno
bel nuvolò rosato,
acceso e vagheggiato
dall'aurora del dì?

Cangi tue forme e perdi
quel fuoco veleggiando;
ti spezzi e, dileguando,
ammonisci così:

Tu pure, o baldo giovane,
cui suonan liete l'ore,
cui dolci sogni e amore
nascondono l'avel,

scolorerai, chiudendo
le azzurre luci, un giorno;
mai più vedrai d'intorno
gli amici e il patrio ciel.

Aqui também há um tratamento bastante genérico dos dados que remetem à paisagem triestina: o céu sereno e a nuvem rosada acesa pela aurora, apesar de serem imagens que

reaparecerão em diversos momentos no *Canzoniere*, ainda aparecem, nesta coletânea, apenas como meros chavões literários, e, desde o título, as referências leopardianas e petrarquistas são bastante explícitas, tanto em termos lexicais (*ammonizione, patrio ciel, avel, cangi, baldo giovane, scolorerai, vagheggiato*) quanto em termos temáticos. O *baldo giovane* advertido pela nuvem sobre o fluxo vital que inexoravelmente direciona à morte, levando consigo sonhos e amores, da mesma forma como as nuvens vagantes perdem forma e desaparecem, é imagem típica do universo leopardiano. É sintomático que este poema seja a composição de abertura do *Canzoniere*, não é um acaso que tenha sido escolhido como o primeiro poema da obra: ele aponta para aquela buscada vinculação aos *fili d'oro* da tradição poética italiana, mas também aponta para a centralidade que o binômio leopardiano amor-morte (ou vida-morte) assumirá no *Canzoniere*.

A coletânea de poemas da adolescência apresenta, assim, uma sequência de composições com pouco valor expressivo e assume importância apenas do ponto de vista da perspectiva de um percurso de amadurecimento que parte da imitação de clássicos para a paulatina aquisição de um estilo pessoal. O crítico Folco Portinari (1963, p. 21) sugere até mesmo que o valor dos poemas desse período seja “quasi esclusivamente storico”. Desse modo, a maior parte da crítica costuma debruçar-se sobre essa coletânea basicamente por dois motivos: um deles, já comentado aqui, é o fato de que a coletânea se configura como uma espécie de laboratório poético onde já se anunciam diversos temas, figuras, personagens que seguirão aparecendo ao longo do *Canzoniere*; o outro é o fato de que nela é mais evidente uma característica do trabalho compositivo de Saba, qual seja, o constante burilar dos seus poemas, implicando escrita e reescrita de poemas inteiros, exclusão de alguns, incorporação de outros. Devido a isso, a abordagem crítico-filológica procurou comparar as variantes de alguns poemas para melhor compreender seu processo de composição e para estabelecer a genealogia de muitos dos temas caros a Saba.

A questão das variantes a nós interessa menos, mas mantemos esse dado no horizonte de análise em alguns momentos. Isso porque o fato de Saba, já maduro, reescrever seus poemas de adolescência evidencia a extrema consciência que o poeta tinha da estrutura macrotextual de sua obra. Também, tendo em vista que o *Canzoniere* pode ser lido como uma espécie de narrativa de seu mito particular, a reescrita constante de poemas evidencia mais uma nuance daquele Saba dramaturgo que não cessou até o último instante de lapidar a construção de seus personagens, do seu próprio testemunho poético e de uma imagem de si

que pretendia legar à posteridade. O tema das variantes nos interessa enquanto dimensão compositiva do enredo sabiano.

Interessa-nos mais, contudo, saber que diversas imagens, personagens e procedimentos formais recorrentes em Saba já se anunciam na sua primeira coletânea, como o céu e suas nuvens vagantes, o mar, a capela antiga, os animais (cabras, pássaros e outros), as crianças, a constante referência às estações do ano. Aparecem pela primeira vez ainda duas das figuras sobre as quais se estrutura muito do mito originário sabiano, a nutriz e sua casinha situada numa colina à beira mar, como já vimos, mas também a figura da mãe. Aparecem ainda: o primeiro dos conhecidos *ragazzi di Saba*, Glauco; a amada Lina costureira; e, num poema posteriormente excluído da versão final do *Canzoniere*, Bianca, a primeira das jovens mulheres que serão cantadas ao longo do *Canzoniere*, como Paolina e Chiaretta. Segundo Ettore Caccia (1967, p. 12), é com Bianca que verificamos a primeira aproximação entre o amor pela cidade e o amor pela mulher (relação que está na base da coletânea *Trieste e una donna*), e o poema teria sido eliminado da coletânea por uma questão de lisonja a Lina, a qual forçosamente precisava ser a primeira mulher do *Canzoniere*.

Além dessas figuras e temas, e apesar da já comentada excessiva emulação dos modelos clássicos, já começamos a verificar em *Poesie dell'adolescenza e giovanili* uma abertura para a vida, um pendor em captar a energia que vibra nas mínimas coisas, aquela tendência a estabelecer vínculos com as coisas do mundo que é o pilar sobre o qual se estrutura a poética de Saba. No *Canzoniere* de 1921, havia até mesmo, dentro da coletânea de poemas da adolescência, uma seção intitulada “Voci dai luoghi e delle cose”, composta de oito poemas em que já se anunciava aquela 'poética das coisas' ou 'poética da vida', determinante para o que se costumou denominar criticamente como realismo de Saba. A seção foi eliminada na versão definitiva do *Canzoniere* e dela restaram apenas dois poemas, “Dormiveglia” e “La cappella chiusa”, mas nela havia, entre outros, o embrião de um famoso poema da maturidade de Saba, “Il borgo”, e o já citado “Bianca”. Nos poemas dessa seção, o contato entre o sujeito lírico e o mundo circundante é a linha mestra.

Já percebemos em *Poesia dell'adolescenza e giovanili* a tendência de Saba à afiguração de personagens, mas também o próprio enfoque característico que o poeta imprime à representação da paisagem, a qual, se ainda é apresentada genericamente, já indica a tendência que Saba nutre pela introjeção e ruminação dos elementos do mundo exterior. É

nesse contexto que vemos aqui também a primeira representação afetiva da paisagem da cidade de Trieste, no poema “Da un colle”, o qual transcrevemos abaixo:

Era d’ottobre; l’ora vespertina
di pace empiva e di dolcezza il cuore.
Solitario il sentier della collina
salivo dietro un bue e un agricoltore.

Giunto alla vetta, scorsi in un fulgore
Trieste con le chiese e la marina;
e in un boschetto, come un rosso fiore
l’amata casa sull’opposta china.

Delle squille veniva a me il richiamo;
e come all’orizzonte il sol calato
faceva i vetri delle case ardenti,

d’un pino al tronco m’appoggiai beato,
ne svelsi, sospirando, un basso ramo,
e diedi un nome, un caro nome, ai vènti.

Segundo o próprio Saba, mesmo que este seja um poema muito caro a ele, trata-se apenas de uma representação infantil de Trieste (SABA, 2001, p.). O discurso aqui é o mesmo: um retrato ainda com excessivas referências literárias, mas já apresentando diversos elementos que mais tarde retornarão como peças-chave da poética de Saba, sobretudo a figura do sujeito que passeia pela cidade, o céu ao entardecer refletindo seus raios sobre os tetos das casas (essa é a hora e a luz sabianas por excelência) e aquela tentativa de estabelecer vínculos entre a paisagem e o mundo interior do eu lírico. Percebemos no poema aquele mesmo solitário sujeito lírico caminhante e observador da paisagem triestina que veremos afetuosamente e angustiosamente atravessar e ser atravessado pela cidade no conhecido poema “Trieste”. No entanto, aqui, ainda que tente ao mesmo tempo retratá-la e apreendê-la, o eu lírico termina por fazer apenas uma pintura excessivamente impressionista em que conta mais o desenho da paisagem do que o vínculo que ele estabelece com ela. Ao cair da tarde, o eu lírico lança um olhar panorâmico em direção à cidade e divisa, além do boi e do agricultor a sua frente, as igrejas, a marina, o bosque, a luz do sol incidindo sobre os tetos das casas e sente e nomeia o vento. Falta ao poema aquela força expressiva das descrições mais realistas (e impregnadas de densidade dramática) que veremos em *Trieste e una donna*.

A abertura para o mundo e a aceitação da vida consubstanciada em todas as coisas, mesmo nas mais aparentemente banais, já aparecem conscientemente anunciadas, mesmo que

ainda mediadas pela pátina de referências literárias, num outro poema da mesma coletânea, “Meditazione”. Nele, o poeta declara que a sua força reside propriamente nos sentidos que lhe propiciam a possibilidade de manutenção desse vínculo profundo com a vida: a visão e a audição.

Sfuma il turchino in un azzurro tutto
stelle. Io siedo alla finestra, e guardo.
Guardo e ascolto; però che in questo è tutta¹¹
la mia forza: guardare ed ascoltare.

A importância que os sentidos assumem como fatores determinantes para a poética das coisas ou da vida (conceitos que a crítica costuma usar para se referir à aderência aos dados do mundo exterior verificada na poesia de Saba) fica evidenciada nessa estrofe. Mais adiante pretendemos nos forçar mais detidamente nesse assunto; por enquanto, vale ressaltar que é por meio da visão e da audição que se dá a abertura para o mundo e a aceitação das coisas da vida em sua amplitude. O discurso sobre a valorização das ínfimas coisas ganha corpo na estrofe seguinte do mesmo poema, onde se lê:

Poco invero tu stimi, uomo, le cose.
Il tuo lume, il tuo letto, la tua casa
sembrano poco a te, sembrano cose
da nulla, poi che tu nascevi e già
era il fuoco, la coltre era e la cuna
per dormire, per addormirti il canto.

Olhar e escutar: a “Musa dai semplici panni”(SABA, 2004, p. 255) de Saba acolhe e se abre sensualmente para todas as coisas, sua poética se caracteriza por cantar mesmo as coisas mais humildes e aparentemente desprovidas de valor para a lírica tradicional. O maravilhamento com os objetos do cotidiano é embrionário daquela consciente contraposição à grandiloquência lírica personificada na figura de D'Annunzio. Se a poética de Saba aqui ainda aparece envolta por excessivas referências literárias, o que lhe retira a força expressiva, não perde o mérito de evidenciar uma consciência crítica que ao mesmo tempo que lhe possibilita aceitar e muitas vezes imitar aqueles grandes autores, o impele também a se contrapor a eles.

A coletânea seguinte, *Versi militari*, registra o período de grande felicidade para Saba: o tempo em que esteve no exército é o momento em que ele se encontra entre soldados e

¹¹O grifo é nosso.

figuras do povo, entre os quais ele, de personalidade arredia e um pouco recluso, sente-se finalmente aceito como membro de um grupo (RAIMONDI, 1974, p. 123). Aqui o poeta consegue estar próximo das figuras populares e realizar aquele seu desejo permanente de “vivere la vita di tutti, d’essere come tutti gli uomini di tutti i giorni (SABA, 2004, p. 312).

Coletânea centrada nas experiências coletivas da vida militar, em *Versi militari* a relação com a paisagem não aparece como um dado relevante, entretanto a obra também pode ser lida a partir daquela mesma chave de leitura já comentada: da permanente abertura do sujeito lírico para o mundo exterior e aceitação da *calda vita*. Se a poética das coisas nasce da afirmação da vida, esta se faz sentir aqui a partir do enfoque nas experiências da vida em grupo. O resultado já é substancialmente diverso daquele verificado na coletânea anterior, e assoma aqui aquela característica *epicità* de Saba, a qual se manifesta na representação de cenas, fatos e personagens do cotidiano. Sobretudo, verificamos aqui um trabalho mais consistente com a língua, o que o distancia um pouco daqueles chavões literários vistos anteriormente e o impele a buscar uma língua mais viva, que dê conta das micronarrativas construídas na coletânea. Desse modo, começamos a perceber com maior ênfase a imissão do prosaico na lírica e uma mistura de vocabulário técnico, próprio do jargão militar, com palavras mais típicas de um registro coloquial de linguagem. O resultado desse burilamento linguístico, cujos referentes imediatos são os Veristas menores do Oitocentos e muito de poesia crepuscular (em especial Marino Moretti), mas também as experimentações linguísticas de Pascoli, é um “curioso amalgama della tradizione metrica con un parlato che a volte sfiora decisamente il gergo” (LAVAGETTO, 1974, p. 67). Com os poemas de *Versi militari* inicia-se aquele entrelaço constante entre o lírico e o prosaico/narrativo, entre o registro áulico e o registro coloquial, tensão que se tornará característica da poesia de Saba. *Versi militari* marca um período ainda de experimentações estilísticas, mas já anuncia uma maior consciência de Saba no trabalho com a linguagem poética.

2 – Trieste como personagem

A crítica costuma apontar a breve coletânea *Casa e campagna*¹² como o ponto de inflexão na carreira de Saba, no sentido de que a partir desse momento ele consegue finalmente maturar um estilo que ganhará corpo especialmente na coletânea posterior, *Trieste e una donna*. Por conta disso, em geral, costuma-se abordar esses dois livros como parte de um mesmo recorte, tanto temático quanto estilístico, dentro do panorama do *Canzoniere*. Não por acaso, em *Casa e campagna* percebemos que a paisagem, que até o momento aparecera desprovida de maiores significados, envolta por um véu literário que escondia suas particularidades, a partir daqui ganha significância e assume um papel decisivo na fatura das duas coletâneas. A tão comentada triestinidade de Saba, chave de leitura bastante recorrente na compreensão do *Canzoniere*, aparece aqui como um dado não apenas relevante, mas também norteador e estruturante no andamento das duas coletâneas.

A conturbada relação com a mulher, tema central de *Trieste e una donna*, terá como elemento de possível distensão e desafogo propriamente o contato entre sujeito lírico e a paisagem, a qual não é mais apenas o elemento cênico que caracterizou os poemas da adolescência, mas sim um dado embebido de significância. A cidade de Trieste deixa de ser apenas um elemento cenográfico para ambientação das cenas narradas nos poemas para assumir um status de mais um dos personagens da cena, a cidade deixa o fundo do palco para ser iluminada até nos detalhes, desde que estes sejam relevantes para a relação com o sujeito lírico. Em resumo, *Trieste e una donna* é fruto, sobretudo, do profundo amor que o poeta nutre pela mulher, Lina, e também pela cidade de Trieste e das tensões advindas desse amor.

Vemos nessas duas coletâneas um retrato bastante matizado de Trieste: ao mesmo tempo em que a cidade é retratada com uma paisagem rural, repleta de animais – em *Storia e chronistoria del Canzoniere* Saba chega a falar em bestiário de *Casa e Campagna* (2001, p. 140) – destacando a realidade da vida mais rústica e provinciana de Trieste, também é apresentada como uma cidade urbana na qual a efervescência da zona portuária assume um papel de destaque. Também vemos a representação de Trieste por uma perspectiva figurativa mais ampla: o olhar que capta toda a paisagem da cidade, a partir do alto, e a apresenta incrustada entre as colinas e o mar, na qual o azul turquesa do céu e das águas será a cor predominante e a luz que incide nas coisas é a do entardecer.

12

Mario Lavagetto ressalta o que há de polêmico nesse título alusivo à vida no campo, se levarmos em conta que a coletânea é publicada no período que coincide com a entrada em cena dos Futuristas e sua constante louvação à máquina. (LAVAGETTO, 1974, p. 68).

Trieste é apresentada também sob a ótica da variedade cultural, como um lugar que congrega povos de origens e culturas diversas (o velho gueto judaico, por exemplo), pessoas provenientes de diferentes partes do mundo, devido a sua localização geográfica (entre Áustria, Itália e atual Eslovênia) e devido sobretudo ao fato de ser, àquela altura, uma cidade com um porto bastante movimentado, que recebia mercadores e trabalhadores de diferentes nacionalidades. A Trieste aqui apresentada é ainda, principalmente, uma cidade antiga em que a dimensão temporal remete para uma eternidade dos afetos, um palco para a existência particular de cada um dos personagens, os quais no fundo remetem para uma dimensão mais ampla, de uma experiência elementar e universal da existência, uma cidade como alegoria mesma da própria vida.

Nessas duas coletâneas se percebe com toda força a carga de vitalidade que o sujeito lírico consegue extrair na sua relação com os elementos do mundo exterior. Essa característica adesão sensual à vida ensejou por uma parte da crítica, em tom reprobatório, a classificação da obra de Saba como excessivamente impressionista, a que o poeta responde em SC (2001, p. 156), evidenciando que aquilo que a crítica reprovava em sua obra como sendo um ponto fraco, seria na verdade o que constitui sua maior força, qual seja propriamente a carga de vitalidade que a poética da vida confere em termos expressivos a sua poesia.

A atenção aos dados da paisagem da cidade se faz notar já no poema de abertura tanto de *Casa e campagna*, em “L'arboscello”, quanto de *Trieste e una donna*, no poema “Autunno”. Também é central nos dois poemas a figura da mulher, Lina. Não é um acaso: como já comentado, o amor pela mulher e o amor pela cidade de Trieste, além de centrais na poética de Saba, são os sentimentos em torno dos quais se estruturam essas duas coletâneas. Nos dois livros há um destaque para a relação entre sujeito e paisagem, a qual é vivenciada através da mediação constante dos afetos suscitados na relação com Lina. Especificamente em “Arboscello”, verificamos a interconexão entre a mulher e a árvore que perde as flores durante uma borrasca que faz a primavera (tempo de florescimento e germinação da vida) transformar-se em outono (estação associada ao declínio da vida, mas também a um período de renovação):

(...)
 Tu lo guardi. Hai pietà
 forse di tutti quei candidi fiori
 che la bora gli toglie; e sono frutta,
 sono dolci conserve

per l'inverno quei fiori che tra l'erbe
cadono. E se ne duole la tua vasta
maternità.

A *bora* que retira as flores do arbusto é um vento característico da realidade local triestina e evidencia o uso de um léxico que procura não só apreender a concretude das coisas, mas que seja natural, espontâneo (MAIER, 1987, p. 177). Ou seja, vemos nesse poema um dado realístico que destoa completamente da representação generalizante da paisagem vista nos poemas da adolescência, e o uso de um léxico que procura captar a cor local e a espontaneidade do falado, fruto das experimentações da coletânea *Versi militari*.

Este mesmo tema, ou esta mesma cena, abrirá a coletânea *Trieste e una donna*. Em “Autunno”, a centralidade dos dados da paisagem, do espaço no processo de extravasamento dos estados de alma se impõe, e anuncia-se também o protagonismo de Lina na trama do livro. No poema, um eu lírico feminino, outrora viva presença, identificada com *Camencita* (referência a Carmen, de Bizet), credita à chegada do outono a sua tristeza e apatia.

(...) 'Non vedi li' in giardino
quell'albero che tutto ancor non muore,
dove ogni foglia che resta e' un rubino?
Per una donna, amico mio, che schianto
l'autunno! Ad ogni suo ritorno sai
che sempre, fino da bambina, ho pianto'.
(...)

O outono de Lina se revela junto com o outono da paisagem: a árvore que aos poucos perde as folhas mas resiste e não morre; Carmencita (anteriormente rimada com vida) que murcha e perde as tintas de vivacidade. Uma beleza dolorosa que adquire contornos dramáticos (dentro de *Trieste e una donna* há uma seção chamada “Nuovi versi alla Lina” cuja estrutura é toda baseada no melodrama) e que termina por esvaecer junto com a vitalidade da mulher, a qual impele também no caminho da angústia o próprio sujeito lírico. Essa Lina outonal marca o aprofundamento da dor e da melancolia do poeta, mas paradoxalmente é o próprio rebaixamento de ânimo da mulher, a sua grande dor, que sustém e faz viver esse mesmo poeta, ainda que seja pela expectativa de reflorescimento de Lina/Carmencita. Na relação entre os personagens e a paisagem aparecem imbricados alguns temas que perpassam todo o *Canzoniere*, amor, dor, morte e vida:

(...)
 Altro non dici a chi ti vive accanto,
 a chi vive di te, del tuo dolore
 che gli ascondi; e si chiede se più mai,

 anima, e dove e a che, rifiorirai.

É essa Lina outonal que se anuncia nos dois poemas acima que aparecerá ao longo das duas coletâneas e ditará o tom desses livros. Ela é a mulher que o poeta tenta decifrar e apreender, ou revelar, por intermédio da comparação/interação com a paisagem, um personagem cujos caracteres e cujos estados de ânimo, os afetos profundos, aparecerão muitas vezes projetados nos elementos do mundo exterior, da vida personificada tanto na árvore quanto em animais. É esse procedimento que verificamos naquele que se tornou o poema mais famoso de Saba, “A mia moglie”, no qual vemos o poeta buscar referência nas *laude* franciscanas aos animais para louvar sua mulher, comparando-a e associando-a a um rosário de animais ou domésticos ou da natureza.

A força dessa mulher (e sua angústia) norteará em grande medida também o percurso do próprio eu lírico ao longo da cidade de Trieste. Se em *Casa e campagna* ele ainda consegue estabelecer bases de comparação entre ela e os animais, a partir de *Trieste e una donna* ela adquire um grau de autonomia que não permitirá mais ao poeta esse tipo de tentativa de assimilação, pois Lina agora é igual apenas a si mesma (LAVAGETTO, 1974, p. 107). A densidade do personagem Lina é tamanha que compreendemos o motivo da associação que Saba faz entre ela e a personagem da ópera Carmen, já que sua força vital arrasta consigo seu par romântico e até assassinato é cogitado:

Carmen
 (...)
 In queste lunghe giornate d'affanno,
 che senza lotta e senza pace vanno,
 e senza la tua gaia crudeltà;
 con la mia solitaria anima invisita,
 con l'immagine tua dovunque incisa,
 ho sognato pur io d'averti uccisa,
 per l'ebbrezza di piangere su te.
 (...)

Essa turbção emocional vivenciada por Saba na sua relação com a mulher, que torna os dias afanosos e retira a paz, será a marca da coletânea *Trieste e una donna*. Esta pode ser

lida sob a perspectiva de uma busca de Saba pela retomada do domínio de si próprio, o qual se encontrava submetido e condicionado psicologicamente pela força de Lina (LAVAGETTO, 1974, p. 99).

O estudo da representação da cidade de Trieste precisa, por isso, ter no horizonte de análise a relação de Saba com a mulher e a crise conjugal que ambos vivenciavam, pois Lina termina por determinar em grande parte também a própria composição do personagem da cidade, na medida em que é na interação com esta que Saba procurará a possibilidade de desafogo. Em *Trieste e una donna* há uma espécie de relação triangular, na qual verificamos a associação, ou aproximação (talvez até, em algum momento, quase que uma espécie de simbiose) entre a figura de Lina (fugidia, de difícil assimilação, de caráter autônomo, cujo âmago o poeta não consegue alcançar inteiramente e que guarda dentro de si uma angústia que também consome a ele próprio) e a cidade de Trieste, também irascível e inapreensível em seu todo. Há um refluir entre os caracteres femininos e aqueles da cidade.

Vejamos como Trieste é retratada no famoso poema homônimo:

Ho attraversata tutta la città.
Poi ho salita un'erta,
popolosa in principio, in là deserta,
chiusa da un muricciolo:
un cantuccio in cui solo
siedo; e mi pare che dove esso termina
termini la città.

Trieste ha una scontrosa
grazia. Se piace,
è come un ragazzaccio aspro e vorace,
con gli occhi azzurri e mani troppo grandi
per regalare un fiore;
come un amore
con gelosia.
Da quest'erta ogni chiesa, ogni sua via
scopro, se mena all'ingombrata spiaggia,
o alla collina cui, sulla sassosa
cima, una casa, l'ultima, s'aggrappa.
Intorno
circola ad ogni cosa
un'aria strana, un'aria tormentosa,
l'aria natia.

La mia città che in ogni parte è viva,
ha il cantuccio a me fatto, alla mia vita
pensosa e schiva.

O percurso seguido pelo sujeito lírico durante a travessia da cidade permite que ele, na interação com a paisagem, apreenda o caráter conflituoso que marca a constituição de Trieste. Aqui não há intenção de captar a cidade objetivamente, ao contrário, o retrato que se faz dela é marcado pela subjetividade do vivido, é a cidade vivenciada que lhe reserva desde um recanto para seus momentos de recolhimento e reflexão quanto a possibilidade de abertura para o mundo. A Trieste delineada no poema é irascível, tem uma graça conflituosa, é como um amor, porém um amor ciumento, conturbado, ela não se deixa apreender facilmente e não agrada facilmente, é como um rapagão rude, voraz e um pouco canhestro, no entanto, é essa mesma cidade que reserva para o poeta um recanto feito a sua medida, à medida das suas angústias, das suas dores, da sua vida. É a cidade que em sua antinomia o acolhe e consola nos momentos de aflição, mas que é também o local de onde provém, de onde se originam todas essas dores e onde o ar é perpassado pela angústia.

Assim como, no poema “Trieste”, verificamos a tessitura das relações que interconectam a subjetividade profunda do sujeito lírico e os elementos da paisagem triestina, também no poema “Più soli” verificamos o tracejado de um percurso através da cidade experienciada subjetivamente. Mais além, o caráter fugidio, arisco, que no poema anterior caracterizou a cidade de Trieste, agora caracteriza a mulher:

Giungemmo dove si ritrova il mare,
con spiagge solitarie, onde turchine.
Dai due arsenali, da tante officine,
da Trieste che amiamo attraversare

tutta al ritorno, sempre piú lontani,
e piú nostri, in piú deserta riviera.
Sopra uno scoglio nella rossa sera
seduti accanto, non l’abbandonavo
con lo sguardo, ma sempre l’affondavo,
sempre piú invano nei suoi occhi strani
di luna che tra le nubi viaggia;
che mentre intorno a un’anima selvaggia
e ad una bella persona m’affanno,
i suoi pensieri chi sa dove vanno!

Da una nave tra molte altre ormeggiata
venne un suon di fanfara e si distese;
nei suoi occhi una lacrima s’accese,
rifulse sulla guancia imporporata.

O eu lírico e sua mulher atravessam a inteira Trieste para alcançar o local onde a cidade se abre para o mar, uma cidade cuja solidão parece ser um dado constitutivo da própria paisagem e caracteriza até mesmo as praias de ondas turquesas. É nessa parte afastada e quase deserta (não fossem as oficinas e os dois arsenais) que a cidade reserva um recanto para que o casal esteja a sós, onde o sujeito lírico tenta, debalde, por meio do olhar, assimilar a personagem da mulher. Mas a alma dela é selvagem e não se deixa abarcar, seus olhos são estranhos, assim como estranho é a designação do ar de Trieste (estranho é uma palavra cujo radical é extra, que não está dentro, que está fora, que não é familiar) e viajam por entre as nuvens enquanto ele se aflige diante dela. É esta mulher de difícil assimilação que vemos, na última estrofe, inserida na paisagem como um dado que não destoa, ao contrário, que está em sintonia com os referentes espaciais descritos, enquadrada sob uma ótica que a harmoniza com a paisagem. Parece bastante apropriado aqui falar em enquadramento pictórico da paisagem, pois o poeta parece pintar um quadro ao longo do poema: vemos os navios seguirem pelo mar por onde o som de fanfarra se espalha, enquanto uma lágrima se acende e brilha na face empurpurada da mulher. Lina e a cidade se harmonizam naquilo que significa ao mesmo tempo angústia e sedução para o poeta.

A paisagem de Trieste é o cenário que acolhe as aflições e as dores do casal, e a forma como o sujeito lírico vivencia a cidade está determinada pelas angústias vivenciadas na relação com Lina. É isso também que vemos mais explicitamente abordado no poema número um, da série intitulada “Nuovi versi alla Lina”, em que Saba tematiza mais diretamente a crise conjugal, tomando por modelo o melodrama:

Una donna! E a scordarla ancor m'aggiro
io per il porto, come un levantino.
Guardo il mare: ha perduto il suo turchino,
e a vuoto il mondo ammiro.

(...) solo io qui sentirmi e sperso,
se piú di lei la mia città non riempio;
spoglio per essa, e senz'altare, il tempio
dell'universo.

Por conta da perturbação emocional, o eu lírico perambula pelo porto, qual um levantino, na tentativa vã de esquecer a mulher. Se, antes, era do contato com o mundo por meio dos sentidos (“*guardo e ascolto: però che in questa è tutta la mia forza*”) que o poeta extraía toda sua força, agora os sentidos não vibram mais em harmonia com os dados do

mundo exterior, apenas as turbações interiores, afetivas, psíquicas, contam nesse momento: o mar deixa de ser turquesa, em vão ele admira o mundo e já não preenche a cidade com a figura da mulher, os referentes da figura feminina não refluem mais para a cidade. O eu-lírico não consegue mais projetar o seu próprio eu em direção à paisagem e recolhe-se em suas desordens interiores, é todo esse o mal que a crise na relação com a mulher consegue causar.

Aquela adesão sensual à vida que ferve nos detalhes e nas coisas aparentemente banais não se verifica no poema acima por conta do excesso de angústia. Paradoxalmente, como vimos dizendo, é também a própria angústia a impelir o poeta a buscar o contato estreito com a paisagem. Num e noutro caso, a relação com a mulher é um componente a se considerar.

Um procedimento que vimos tanto no poema “Più soli” quanto no poema “Trieste” e que se repete com frequência no *Canzoniere* são as caminhadas solitárias que o eu lírico empreende através da cidade, por meio das quais acontece o estreitamento do vínculo que o poeta estabelece com a cidade de Trieste. Atravessar Trieste caminhando e admirar (maravilhar) as ruas, as vielas, as casas, as árvores, os animais, o céu (sobretudo o céu, o turquesa do céu), o mar (o turquesa do mar), as colinas, e, através do contato com a cidade, aceder à elementaridade das experiências. Perpassar e ser perpassado pela cidade: por meio das caminhadas o poeta segue entretecendo a sua com a existência dos elementos da paisagem, projeta nestes os seus afetos mais profundos e termina por delinear um retrato afetivo que procura assimilar a cidade de Trieste em sua variedade. A figura do *promeneur solitaire* rousseauiano que, através de uma atitude contemplativa, observa a paisagem e reflete sobre questões fundamentais é central na obra poética de Saba (DEBENEDETTI, 1980, p. 135).

São vários os poemas em que verificamos esses passeios por Trieste. Um dos mais emblemáticos dessa tendência é “Città vecchia”, no qual, em tom narrativo, ele conta e descreve o seu retorno para casa, quando atravessa uma rua escura do centro antigo e entra em contato com figuras do povo:

Spesso, per ritornare alla mia casa
prendo un'oscura via di città vecchia.
Giallo in qualche pozzanghera si specchia
qualche fanale, e affollata è la strada.

Qui tra la gente che viene che va
dall'osteria alla casa o al lupanare,
dove son merci ed uomini il detrito
di un gran porto di mare,

io ritrovo, passando, l'infinito
 nell'umiltà.
 Qui prostituta e marinaio, il vecchio
 che bestemmia, la femmina che bega,
 il dragone che siede alla bottega
 del friggitore,
 la tumultuante giovane impazzita
 d'amore,
 sono tutte creature della vita
 e del dolore;
 s'agita in esse, come in me, il Signore.

Qui degli umili sento in compagnia
 il mio pensiero farsi
 piú puro dove piú turpe è la via.

Há um tom reflexivo que é reforçado pelo ritmo do poema, cuja cadência mais lenta e murmurante corrobora a ideia da deambulação, através da qual o eu lírico entretece a descrição da paisagem e enumera as figuras populares que encontra pelo caminho. A multidão que encontra é o verdadeiro caminho que o leva à reflexão final, no terceto que encerra o poema: através do contato com as figuras humildes, desse seu perambular pelos caminhos torpes e escuros da zona central é que ele consegue liberar seu pensamento em direção à pureza. Entre prostitutas, marinheiros, soldados, pequenos comerciantes, velhos, do estreito contato com a vida das figuras marginais é que advém a experiência do infinito. A pureza, o infinito, Deus (“il Signore”) aqui podem ser vistos como expressão daquela elementaridade existencial que o poeta persegue a todo momento. Essas figuras humildes e torpes são vistas como ainda imbuídas de uma liberdade instintiva que o poeta parece não encontrar em outras regiões da cidade, é nesse sentido que, através delas, ele consegue purificar seu pensamento e chegar a verdades elementares que a vida burguesa reprimiu (LUPERINI, 1994, p. 190).

O motivo da caminhada pela cidade reaparece em “Verso casa” com uma estrutura um pouco semelhante à do poema “Città vecchia” e, sobretudo, do poema “Trieste”. Nele, também vemos um eu lírico que passeia pela cidade e, a partir desse contato, da introjeção dos elementos assimilados por intermédio do vínculo com a paisagem, ele recolhe matéria para elaborar internamente suas angústias e aflições.

Anima, se ti pare che abbastanza
 vagabondammo per giungere a sera,
 vogliamo entrare nella nostra stanza,
 chiuderla, e farci un po' di primavera?

Trieste, nova città,
 che tiene d'una maschia adolescenza,
 che di tra il mare e i duri colli senza
 forma e misura crebbe;
 dove l'arte o non ebbe
 ozi, o, se c'è, c'è in cuore
 degli abitanti, in questo suo colore
 di giovinezza, in questo vario moto;
 tutta esplorammo fino al più remoto
 suo cantuccio, la più strana città.
 Ora che con la sera anche si fa
 vivo il bisogno di tornare in noi,
 vogliamo entrare ove con tanto amore
 sempre ti ascolto, ove tu al bene puoi
 volgere un lungo errore?

Della più assidua pena,
 della miseria più dura e nascosta,
 anima, noi faremo oggi un poema.

Esse poema pode ser lido como mais uma declaração de poética: explorar Trieste até o mais remoto recanto (novamente o *cantuccio* que já vimos em “Trieste”) e extrair dela a matéria para elaborar as angústias por meio da poesia, nesse processo reside muito da poética de Saba. A estrutura de “Verso casa” é bastante semelhante à de “Trieste”, nele o eu lírico tenta apreender a diversidade constitutiva da cidade, descrevendo-a, mas sempre em relação a sua experiência subjetiva. Objetividade e subjetividade se interpenetram e se consubstanciam no próprio léxico por meio de palavras que remetem à interioridade do sujeito e outras que remetem a dados objetivos da paisagem. Do vaguear (*vagabondaggio* é uma palavra muito cara a Saba) por Trieste é que a alma busca elaborar as dores existenciais, isto é, assimilar e sublimar a *assidua pena*, a *miseria più dura e nascosta* através da poesia. Aqui ele tenta assimilar os caracteres aparentemente conflitantes e que terminam por definir a constituição dessa cidade irascível, de difícil apreensão.

A subjetividade da representação fica bastante evidente na forma como ele caracteriza a cidade: novamente a metáfora da adolescência masculina (no poema Trieste era o *ragazzaccio aspro e vorace*) para caracterizar Trieste, a qual está situada entre o mar (pensemos em toda a simbologia de perspectiva de abertura para o mundo que o mar comporta) e as colinas (as quais são adjetivadas: são duras) e montes que a encerram nesse espaço, o qual não lhe permite ter uma forma delimitada (*senza forma e misura crebbe*). Nesse espaço ao mesmo tempo fechado e aberto, encerrado, circunscrito entre os montes duros, e aberto para o mar, a arte não conheceu um terreno fértil, mas talvez possa ainda

contar com o coração dos habitantes (dove l'arte o non ebbe/ozi, o, se c'è, c'è in cuore/degli abitanti), coração de cores variegadas e movimentado como aquele dos jovens. Ao movimento de abertura se sucede a busca por fechamento, internalização e ruminação do vivido, eis a síntese da relação entre sujeito lírico e paisagem verificado ao longo de toda a coletânea *Trieste e una donna*.

Se “Verso casa” pode ser lido na chave de uma declaração de poética, por plasmar em seus versos alguns dos principais aspectos da poesia de Saba que verificamos até o momento, talvez o poema em que a relação entre Saba e a cidade aparece mais bem traduzida seja “Tre vie”. Nele verificamos muitos dos aspectos que temos comentado até aqui: cada uma das ruas é afetuosamente descrita e associada a algum sentimento que correlaciona a subjetividade do poeta aos elementos constitutivos da paisagem:

C'è a Trieste una via dove mi specchio
nei lunghi giorni di chiusa tristezza:
si chiama Via del Lazzaretto Vecchio.

(...)

A Trieste ove son tristezze molte,
e bellezze di cielo e di contrada,
c'è un'erta che si chiama Via del Monte.

(...)

Via del Monte è la via dei santi affetti,
ma la via della gioia e dell'amore
è sempre Via Domenico Rossetti.

Vemos uma rua associada ao sofrimento e à tristeza, *Via del Lazzaretto Vecchio*, onde o eu lírico não apenas projeta seu estado de ânimo nos elementos que a formam, mas espelha-se nesses elementos e reconhece neles uma familiaridade constitutiva dos afetos que o atravessam. O mesmo movimento verificamos em seguida, na descrição da *Via del Monte*, a rua dos santos afetos, de onde se pode divisar grande parte da cidade de Trieste e onde, entre a capela, a sinagoga e o cemitério, vemos plasmada em certa medida a dupla origem (judaico-cristã) do poeta. E, por fim, a *Via Domenico Rossetti*, rua da alegria e do amor, situada nas adjacências de Trieste, e que ainda apresenta traços de vida campestre, mas que já se urbaniza. A rua é associada a sentimentos positivos porque é onde morava a sua esposa Lina, antes do casamento, mas também por ser uma rua mais popular – algo que está em completa

consonância com um dos traços da poética de Saba que temos estudado, qual seja seu manifesto apego pelas figuras do povo. As ruas retratadas no poema “Tre vie” enformam, portanto, muitos dos sentimentos que perpassam a inteira obra de Saba, como a melancolia, as angústias e as dores existenciais, mas também o amor, as alegrias e a felicidade propiciada pelo contato com a natureza e com a vida que pulsa na simplicidade e no detalhe.

Como já dissemos, em todos os poemas em que aparece o motivo da caminhada ou mesmo naqueles em que, ainda que o eu lírico não apareça caminhando, o poeta busca retratar as nuances da cidade de Trieste, como em “Tre vie”, percebemos um enfoque sempre mais amplo, que é o de não somente assimilar os caracteres do espaço que constitui a cidade, mas em estabelecer com esse espaço um liame profundo que ao mesmo tempo que o revela nos detalhes, revela também muito da subjetividade profunda do próprio sujeito lírico. Em decorrência desse aspecto relacional é que vemos o eu lírico deambular pela cidade no afã de colher algo de elementar na experiência, o que traz à tona novamente a característica *epicità* de Saba. O poeta busca enfocar e colocar no centro da cena diversas figuras populares como prostitutas e marinheiros (como em “Città Vecchia” e em “Dopo la tristezza”), crianças (“La fanciulla”, “Il giovanetto”, “Il fanciullo”, “Il fanciullo appassionato”) e animais (como em “La capra”, “La gatta” e “Il maiale”, poema ulteriormente excluído do *Canzoniere*). Por meio das micronarrativas em que aparecem essas figuras, por conta daquele aspecto relacional de sua poesia, o poeta vai paulatinamente nuançando e escavando em profundidade aspectos da sua própria interioridade: o seu próprio eu é matéria do canto mesmo quando os poemas retratam elementos da paisagem ou os personagens que listamos.

Se, como afirmamos, *Casa e campagna* e *Trieste e una donna* podem ser lidas na perspectiva de uma busca pela superação da dor decorrente da crise conjugal, mas também, e sobretudo, como afirmação do amor profundo que o poeta nutre pela mulher e pela cidade, não se pode perder de vista também que esses fatores também interligam-se à poética das coisas/da vida. Esse aspecto da obra de Saba, que pode ser resumido como a tendência a estabelecer ligação estreita com as coisas do mundo, já estava anunciado nos poemas da adolescência e vai subsistir ao longo de todo o *Canzoniere*, ainda que apenas como uma miragem a ser alcançada, mesmo após o período da crise conjugal, e mesmo nos vários momentos em que o poeta é forçado a abandonar sua cara Trieste. A adesão à concretude do mundo não está restrita à ligação afetiva entre Saba e Trieste, ao contrário, o amor pela cidade talvez possa ser lido também, em parte, como mais uma nuance da poética da vida.

Essa poética é reafirmada em muitos momentos ao longo de *Trieste e una donna*, como em “Il poeta” ou em “Il pomeriggio”, do qual extraímos a estrofe seguinte:

Chi dai suoi ozi si riposa, e ascolta,
ode il monito grave, ode la voce
che viene dalle cose e dal profondo;
dalle prime speranze che ha deluse,
da un bel principio che piú il fine oscura.

A partir de uma postura contemplativa, é possível escutar essa voz que vem do profundo, do âmago das coisas, e que anuncia esperanças frustradas, anuncia desilusão, é esta a voz que interliga a interioridade do sujeito lírico e o mundo exterior. *Guardare e ascoltare*, os sentidos indicados por Saba como sendo sua força lá nos primeiros poemas da adolescência aqui reaparecem ainda como estruturantes de sua poética. Também lá na primeira coletânea do *Canzoniere*, no primeiro poema, “Ammonizione”, vimos a leopardiana nuvem advertir o jovem sobre o fluxo vital que porta inexoravelmente à morte; aqui, novamente, os elementos do mundo externo comunicam-se com o sujeito lírico, e novamente anunciam sofrimento. Em Saba, a poética das coisas revela a experiência da dor que perpassa e unifica tudo o que existe.

Bruno Maier (1987, p. 178) ressalta que essa poética, também chamada por ele de poética da visão, ou da realidade, liga-se ao conceito de honestidade e verdade na expressão, afirmado por Saba no texto *Quello che resta da fare ai poeti* (2001). Segundo o crítico:

nelle liriche migliori del Saba la 'poesia' e la 'verità' coincidono senza residui” justamente porque os dados de sua biografia, ou seja, a vida do poeta entra diretamente em sua poesia, sem mediações: “sicché le persone, le cose, gli ambienti, ecc. Sono indicati con i loro nomi e le loro esatte connotazioni, valgono e contano per se stessi (...) (MAIER, 1987, p. 179).

A abertura para a vida, a aceitação das coisas como elas se apresentam, sem o recurso ao correlato objetivo que é marca de poetas como Ungaretti e Montale, é um aspecto da poética da verdade e da honestidade na poesia. Maier ressalta ainda que, após *Trieste e una donna*, a poética das coisas reaparece devidamente afirmada em outros pontos do *Canzoniere*, como em “Dopo un mese”, de *Cose leggere e vaganti*:

io che le cose
amo quali esse sono, e piú non chiedo

Também em “La visita”, da seção *Varie*:

Ho in cuore di una vita il canto,
dove il sangue fu sangue, il pianto pianto.

E ainda em “Al lettore”, da coletânea *Quasi un racconto*:

Se leggi questi versi e se in profondo
senti che belli non sono, son veri,

É talvez na mesma direção do que Bruno Maier sustenta que podemos entender a afirmação feita anos antes por Pinchera (1974, p. 59), para quem, em Saba, não há outra poética perceptível além da poética da honestidade teorizada em *Quello che resta da fare ai poeti*. Pinchera nega uma leitura corrente feita por Ettore Caccia, o qual sustenta que *La serena disperazione*, considerada pela crítica uma coletânea pouco inspirada (ou de *scarso rendimento*, segundo Pinchera), seria perpassada por uma nova forma de estruturar o canto, a poética do *ciabattino*. Para Caccia, agora “il poeta non è più colui che ha giorni variati, o il fanciullo che gioca con la sua selce, è solo un ciabattino che 'vecchie suola s'affana a rifar nuove' (Il ciabattino)” (1967, p. 152). Caccia sustenta essa leitura afirmando que em *La serena disperazione*, devido em parte ao sentimento de infelicidade e esgotamento emocional vivenciados por Saba (muito por conta do seu afastamento de Trieste - ele agora vivia em Bolonha - mas também por causa da perda da juventude, da infelicidade no casamento e por conta da aproximação da guerra), o poeta manifesta um esgotamento também criativo e, de *cuore vuoto*, apenas repete antigos temas, dando a eles novo tratamento. Para Pinchera, esta no fundo seria mais uma nuance daquela poética da honestidade, e em *La serena disperazione* Saba mantém a postura de não falsear a expressão, ou ceder à literatura. Parece que, mesmo de *cuore vuoto*, Saba consegue erigir a coletânea, ainda que seja na perspectiva da memória da vida triestina, mantendo-se fiel àquela moralidade que o impede de lançar mão de recursos expressivos que poderiam até tornar melhores os poemas, mas que, falseados, não seriam poesia, e sim literatura.

A poética das coisas, ou a poética da honestidade, subsiste, portanto, como um dado não apenas relevante, mas estruturante da obra poética de Saba, mesmo na fase madura. Não podemos dizer o mesmo do espaço dedicado à representação da cidade de Trieste após a

coletânea *Trieste e una donna*. Assim como acontece com a figura da mulher, Lina, também Trieste vai paulatinamente saindo do centro da cena, da ribalta, mas não desaparece, ela continuará a ser, pontualmente, objeto do canto do poeta, porém nunca mais com o mesmo destaque que ocupou na coletânea que acabamos de comentar.

Mesmo em *La serena disperazione*, na qual, em muita medida, o poeta prossegue, ou melhor, tenta dar continuidade ou retomar aquela ambiência verificada em *Trieste e una donna*, a presença da cidade já se torna rarefeita, menos central, sobretudo se pensarmos nos poemas que foram excluídos da versão final dessa coletânea, alguns dos quais enfocavam aspectos da vida triestina. Em que pese essa rarefação, em *La serena disperazione* aparece um dos poemas que celebram a triestinidade mais conhecidos de Saba, “Caffè Tergeste”, o qual transcrevemos abaixo:

Caffè Tergeste, ai tuoi tavoli bianchi
ripete l’ubriaco il suo delirio;
ed io ci scrivo i miei più allegri canti.

Caffè di ladri, di baldracche covo,
io soffersi ai tuoi tavoli il martirio,
lo soffersi a formarmi un cuore nuovo.

Pensavo: Quando bene avrò goduto
la morte, il nulla che in lei mi predico,
che mi ripagherà d’esser vissuto?

Di vantarmi magnanimo non oso;
ma, se il nascere è un fallo, io al mio nemico
sarei, per maggior colpa, più pietoso.

Caffè di plebe, dove un dí celavo
la mia faccia, con gioia oggi ti guardo.
E tu concili l’italo e lo slavo,

a tarda notte, lungo il tuo bigliardo.

Reaparecem aqui as figuras populares que permeiam o universo sabiano, algumas das quais já vimos representadas no poema “Città vecchia”: o bêbado que repete seu delírio, ladrões, prostitutas, a plebe. Novamente, a partir do contato com a realidade mais torpe e mais chã, o poeta extrai matéria para nutrir o seu canto, e não são cantos tristes, mas alegres. Assim como em “Città vecchia”, aqui há uma nota de contentamento decorrente do vínculo com a realidade não apenas comezinha, mas tida como socialmente degradante. E novamente ainda, contraposta à alegria propiciada pelo contato com a plebe, no coração do sujeito lírico, na sua

interioridade, vemos persistir (ainda que em perspectiva de um distanciamento temporal) o martírio, o sofrimento, a dor e até mesmo o anseio pela morte, também estes elementos constantes da poética de Saba. Mas ele afirma, nietzschianamente, que é justamente desse sofrimento que lhe nasce um coração novo. Destaca-se no poema, ainda, uma nota política: numa coletânea escrita às portas da Primeira Guerra está o verso (entre os mais célebres do *Canzoniere*) em que o poeta ressalta um dado importante da cultura triestina, que é a situação de cidade de fronteira, na qual convivem pacificamente pessoas de origens diferentes (“tu concili, l’italo e lo slavo”). No entanto, essa celebração da triestinidade acontece agora mediada pelo filtro da memória, denotado pelo recurso a verbos no passado perfeito e imperfeito (*soffersi, celavo*), os quais evidenciam o distanciamento do poeta de sua querida cidade (grande parte da coletânea foi escrita na cidade de Bolonha).

La serena disperazione é marcada então pela experiência do desespero, ainda que sereno, pela angústia, pelo martírio emocional vividos por Saba naquela altura da vida. O poeta procura manter a atenção nos elementos do mundo exterior, que o faz apresentar cenas da vida cotidiana e os personagens que as habitam, ou seja, todo aquele repertório extraído do cotidiano que é próprio de sua poesia: “tavoli bianchi; caffè di ladri, di barldracche covo; il tuo bigliardo; la diligenza, un uovo e due soldi di vino; i bersaglieri com le trombe d’oro; la canzonetta per l’innamorata; le figure di cera, una taverna, un garzone com la carriola; lo squillare dei tram...” (PORTINARI, 1963, p. 75). No entanto, se é evidente a persistência dessa *epicità sabiana*, não é menos evidente que ela assoma mediada por uma feroz tensão interna, a qual o poeta explicita a todo momento, como em “Il garzone com la carriola”:

(...) se la vita all’interno ti pesa
tu la porti al di fuori.

Spalanchi le finestre o scendi tu
tra la folla: vedrai che basta poco
a rallegrarti: un animale, un gioco,
o, vestito di blu,

un garzone con una carriola, (...)

ou em L’osteria «ALL’ISOLETTA»:

La notte, per placare un’aspra rissa,
e più feroce quanto è solo interna,

penso lotte piú estranee: penso Lissa,
 i Bàlcani, Trieste, il vecchio ghetto;
 infine mi rifugio a una taverna;
 dal suo solo ricordo il sonno aspetto.

Os versos de “L'osteria All'Isoletta” parecem evidenciar que *La serena disperazione* marca um momento em que o mundo circundante deixa de ser vivenciado pelo sujeito lírico sob a égide do vínculo estreito com a sua interioridade, traço que caracterizou a coletânea anterior. Agora a relação entre o dentro e o fora custa a acontecer, a descida para o mergulho na multidão, na vida, demanda uma luta interna para ocorrer. É bem diferente da relação que o poeta estabelece com a realidade em *Trieste e una donna*, onde o vínculo com a cidade era buscado justamente como forma ou de superação da dor ou de uma união fraterna com aqueles que sofrem. Aqui há um enorme esforço demandado para que essa ligação aconteça. O poeta, consumido por turbacões emocionais, não mais consegue estabelecer o vínculo, mesmo porque ele nem mora mais em Trieste, a cidade agora vai aparecer na perspectiva da rememoração. É essa dificuldade de conexão com o mundo que vemos em “Al panopticum”:

(...)
 Guardo fin che l'angoscia è in me perfetta,
 e il senso della vita ho rinvenuto.
 Poi esco, e penso: Vado all'Isoletta?

Penso: Se ritrovassi in quel bordello
 quanto è mia colpa se altrove ho perduto!
 Penso: Ancor fossi in libertà un monello,
 e andassi fischiettando su e giù,
 (...)

O poeta ainda olha, olha e busca elaborar (não abolir) sua angústia na justa medida capaz de lhe permitir recobrar o sentido da vida. Ainda está presente a proeminência da visão no estreitamento do vínculo com a realidade e o processo de elaboração da angústia que caracterizaram a poética de Saba até aqui, mas *Isoletta* não é um bordel situado na cidade de Trieste, e aquele menino arteiro que perambulava a assoviar não está mais livre. Esse menino talvez seja o próprio poeta que agora, perturbado pelo excesso de dor, e finda a juventude, não consegue mais se conectar com seu lado criança, preponderando nele a figura do adulto: lembremos que, ao demarcar o distanciamento entre a sua e a poética pascoliana do *fanciullino*, Saba destaca justamente que o poeta precisa manter o equilíbrio entre o adulto e o

menino. A conexão com o mundo exterior se tornou difícil, ainda que seja tentada a todo momento.

Nessa mesma chave de leitura, podemos compreender as coletâneas subsequentes que compõem o primeiro *Canzoniere*. Em *Poesie scritte durante la guerra*, o poeta tenta repetir aquelas experimentações vistas em *Versi militari*, mas agora não há mais a possibilidade do riso de contentamento que perpassava os poemas de então, devido à felicidade que o poeta experimentou por finalmente pertencer a um grupo. Porque agora a guerra não é mais apenas uma miragem, ainda que não apareça em primeiro plano nos poemas, é impossível repetir os recursos usados na outra coletânea, e a dor e a depressão o debilitará a ponto de distanciá-lo do front. *Poesie scritte durante la guerre* se mostrará uma experiência de insucesso.

Mesmo *Cose leggere e vaganti*, conhecida pela leveza das imagens evanescentes, pelo recurso a fábulas e a diversas figuras infantis e também pelo aéreo personagem da jovem *Paolina*, no fundo, pode ser lida como um respiro, uma tentativa de fixação nos elementos (as *cose leggere*) da realidade que possam garantir, ou prolongar, a estação de felicidade duramente alcançada com o retorno a Trieste e a abertura de sua conhecida livraria. Ou mesmo como uma forma de se reconectar com o menino que, assoviando, explora a cidade, o qual ele menciona em “Al panopticum”. O mesmo discurso é válido para *L'amorosa spina*, em que o amor pela personagem da jovem *Chiaretta* é central. Essas são obras que têm como perspectiva, assim como *La serena disperazione*, a busca pela superação da depressão profunda vivida no período da primeira guerra.

Nessas obras, ainda que se repita todo aquele repertório sabiano de personagens e dados da vida cotidiana que temos longamente identificado, Trieste praticamente não aparece, a não ser incidentalmente: por meio da referência ao céu e às nuvens triestinas (“il nattivo cielo”; “Cielo con qualche nuvoletta bianca”) persistentes ou ao *Palazzo della Borsa* e *il Caffè* (ambos em “Mezzogiorno d'inverno”) ou ao *Faro* que já aparecera em *Trieste e una donna* e reaparece no poema de fechamento de *L'amorosa spina*, intitulado “In riva al mare”. Nesses poucos momentos, a cidade comparece sempre circunstanciada por alguma experiência de dor, seja a do menino que perde o balãozinho que representa sua felicidade, seja diante do mar, com o farol por testemunha, em que a ideia da morte, muito mais que desejada, suscita no sujeito lírico a “vergogna di non averla ancora unica eletta”, porque se afirma novamente e a todo instante a poética da vida, ou das mínimas coisas que sempre o atraem e impedem a afirmação definitiva da morte:

(...) Io della morte
 non desiderio provai, ma vergogna
 di non averla ancora unica eletta,
 d'amare più di lei io qualche cosa
 che sulla superficie della terra
 si muove, e illude col soave viso.

Trieste é, como um oxímoro – qual aquele que intitulou a coletânea *La serena disperazione* – a vida que se afirma mediada pela experiência do sofrimento. Essa vida permeada de angústia se personifica nas coisas todas que se movem sobre a superfície da terra e iludem com uma falsa suavidade, a qual seduz o olhar do poeta, impedindo que a morte se estabeleça como alternativa final.

Temos todo o tempo dito que o *Canzoniere* é um livro de afirmação da vida, nunca da morte, mas em alguns momentos esta é cogitada. Mais adiante pretendemos abordar essa questão, pois nos parece que talvez seja plausível pensar em Trieste como uma cidade vivenciada pelo sujeito lírico através de um jogo que interconecta a pulsão de vida e a pulsão de morte, eros (a *brama* é um conceito importante em Saba e corresponde ao conceito freudiano de libido) e tânatos.

3 – Trieste se torna memória

A partir de *La serena disperazione* a cidade aos poucos deixa o centro da cena e a própria conexão com os elementos da realidade se torna dificultosa, mas a poética das coisas continuará a ser central, ou seja, o contato com a realidade ainda será a viga que sustenta o canto do poeta, ele vai continuar tentando projetar seu eu para fora, para estabelecer esse vínculo tão essencial. Em Saba, aquela tendência ao recolhimento interior e, contemporaneamente, à projeção para o mundo exterior continuará vigorando. Nas palavras de Ernestina Pellegrini (1995, p. 55), Saba não é nunca “il poeta del nido” (este é Pascoli), e sua poética comporta sempre um trabalho de diferenciação e de adaptação à realidade, ao movimento que ela denomina *claustrofilia* sucede-se sempre, antagonisticamente, o movimento oposto, de projeção para o mundo exterior, para a *calda vita*. Esse aspecto da poética de Saba vai persistir no segundo e no terceiro *Canzoniere*, mesmo quando ele se destaca de Trieste. Aliás, também segundo Pellegrini (1995, p.54), é possível dizer que,

mesmo quando o poeta fala de outras localidades da Itália, como Turim, Milão ou Florença, no fundo ele não deixa de falar de Trieste, pois o céu é sempre o mesmo, é sempre o céu de Trieste que ele mira. É o que verificamos no poema “Dedica”, da seção 1944:

Perch’io non spero di tornar giammai¹³
fra gli amici a Trieste, a te Firenze
questi canti consacro e questi lai.

Ele canta Florença porque não pode mais cantar Trieste, mas é ainda Trieste que está em seus olhos. Ainda que sua cidade apareça apenas pontualmente retratada, ainda que o poeta se distancie dela, ela não desaparece porque é sempre Trieste que está no horizonte, seja por meio do céu, das nuvens, dos animais, ou dos personagens que continuarão a ser afigurados. A cidade de Trieste continua em perspectiva e vai persistir, mesmo que na dimensão da memória, da recordação, da elaboração de passagens da biografia do poeta.

No bojo desse percurso de paulatino apagamento da presença da cidade nos poemas, assoma um processo de absorção de novos elementos àquela poética das coisas. Sobretudo em virtude da influência da psicanálise e incorporação de diversos conceitos freudianos como traços importantes de poética, a poesia de Saba vai se tornando cada vez mais complexa e a questão da triestinidade torna-se mais um aspecto entre tantos outros (MAIER, 1987, p. 182). Segundo Bruno Maier, os motivos agora recorrentes, os quais se sobrepõem ao tema da cidade, são: “l’amore, numerosi ritratti di persone via via avvicinate, il senso del dolore e della solitudine e quello, opposto, della società, l’aversione al fascismo, la persecuzione razziale e il conseguente esilio da Trieste e, alla fine, la saggezza, gli uccelli, ecc.”

Se, como vimos, durante o primeiro *Canzoniere*, prepondera o duplo movimento, de reclusão em si sucedido pela projeção para fora, para o mundo, agora, mesmo que tal movimento continue acontecendo, a dimensão da interioridade vai se sobrepor à dimensão do sensível. Diferentemente do que ocorre no período de *La serena disperazione*, em que se percebe ao mesmo tempo uma crescente dificuldade no estreitamento do vínculo com o mundo externo mas também uma resiliente tentativa de projeção para fora, a partir do segundo *Canzoniere*, é a dimensão espiritual que prevalece, em decorrência daquela busca

¹³ Intertexto com o famoso poema “Ballatetta”, de Guido Cavalcanti:

Perch’i’ no spero di tornar giammai,
ballatetta, in Toscana,
va’ tu, leggera e piana,
(...)

permanente por sanidade, por um equilíbrio que o poeta vai tentar através da psicanálise. O mergulho nas profundezas da alma vai ser a nota característica a partir de então, porém não vai excluir o movimento antagônico de vinculação com a *calda vita*. Maier (1987, p. 182) cita o poema “Lavoro”, da coletânea *Ultime cose (1935-1943)*, para respaldar essa interpretação. Vejamos:

Un tempo
la mia vita era facile. La terra
mi dava fiori frutta in abbondanza.

Or dissodo un terreno secco e duro.
La vanga
urta in pietre, in sterpaglia. Scavar devo
profondo, come chi cerca un tesoro.

Por meio de uma estrutura bastante sintética, o poema resume bem o processo que temos descrito. A primeira estrofe abarca o movimento de adaptação à realidade, a projeção para fora e a atenção aos elementos que a paisagem oferece como possível matéria para nutrir a poesia (“La terra mi dava fiori frutta in abbondanza”). Tal conexão tornava a vida mais fácil, e o canto, a poesia talvez fluísse com mais naturalidade, no ritmo, quem sabe, que a própria vida impõe. A segunda estrofe aborda esse outro momento, em que o vínculo com a dimensão do sensível deixa de acontecer com facilidade, e o motor da poesia passa a ser a matéria extraída de escavações profundas no âmago do poeta. É o duro trabalho de vasculhar as profundezas do eu, ultrapassar as pedras e as ervas daninhas em busca de uma verdade que pode estar recalcada, sublimada embaixo de traumas que a vida psíquica acumulou, o verdadeiro tesouro, cuja localização a psicanálise talvez possibilite.

A tendência a perscrutar a vida, a escavar fundo em busca de uma verdade elementar, antes possibilitada pelo auxílio das leituras nietzschianas, sempre esteve presente na obra de Saba: “In fondo scava, in fondo è il suo tesoro;/ nel cuore della Terra, un cuore d’oro” lemos no poema “Egoista”, de 1920. Anteriormente, essa procura se resolvia no contato entre o olhar contemplativo, os sentidos (*guardare e ascoltare*), e a paisagem, numa ligação solidária e fraterna, cujos elementos percebidos eram introjetados e elaborados pelo sujeito lírico (“Coi miei occhi non mai sazi di luce,/ tutto, nel letto, il lungo estivo giorno/rivivo”, lemos em “Il fanciullo”, de *Trieste e una donna*). Agora, a partir da influência da psicanálise freudiana, o que se percebe é um movimento oposto à saída de si levada a termo pelo sujeito lírico, a partir

de agora o que prepondera é o refluir para dentro, para as profundidades do eu. Há uma fissura (mas não completo destacamento) entre as realidades interior e exterior.

Essa nova perspectiva introjetiva não deslegitima, contudo, a poética da vida, ao contrário, acreditamos que esse movimento para dentro pode ser lido como mais uma nuance daquela poética, a qual vai-se tornando cada vez mais complexa, como dissemos. A dimensão da vida que ferve fora vai dar espaço à dimensão da vida interior (os movimentos da alma, os combates internos todos que causam angústia, dor, sofrimento, nostalgia), mas não será abolida, pois o contato fraterno com o mundo, como apontado, ainda vai persistir por meio daquela *epicità sabiana*. É o que verificamos no poema que segue, “Da quando”, de *Ultime cose*:

Da quando la mia bocca è quasi muta
amo le vite che quasi non parlano.
Un albero; ed appena – sosta dove
io sosto, la mia via riprende lieto –
il docile animale che mi segue.

Al giogo che gli è imposto si rassegna.
Una supplice occhiata, al piú, mi manda.
Eterne verità, tacendo, insegna.

O sentimento de confraternidade enlaça os seres que são marcados pela quase mudez, pelo silêncio. Mas é sempre a vida (ainda que quase muda) que está entranhada na árvore, no dócil animal e mesmo no sujeito lírico. É essa quase mudez que os une – uma mudez quase rompida pelo olhar (o olhar, novamente) suplicante do animal – que ensina as verdades eternas e elementares tanto buscadas pelo poeta. Novamente, por meio do contato com a vida que reside na natureza e nos animais, ele alcança refletir sobre a elementaridade da existência, cuja lição parece ser justamente essa experiência de irmanação através da resiliência perante os pesos da vida (aquela dor que transpassa e une tudo o que vive). Diante do peso da existência, o animal, mas também o sujeito lírico, assume uma postura estoica (“Al giogo che gli è imposto si rassegna”). porque em Saba a dor é inerente à vida, a tudo o que existe e o desespero tem de ser sereno. Esse estoicismo é um traço constante da poética de Saba e também pode ser creditado à influência nietzschiana, como veremos mais adiante.

Em que pese essa projeção para a esfera da interioridade e o paulatino esmaecimento da imagem da cidade de Trieste, como dissemos, a cidade vai continuar aparecendo, ainda que incidentalmente (ambientação de cenas em estabelecimentos comerciais como cafés e

tabernas ou em praças), sobretudo na perspectiva da rememoração. Nas coletâneas *Autobiografia* (1924) e *Piccolo Berto* (1929-1931) é que se fez mais evidente o aspecto da elaboração de passagens biográficas por meio da poesia que temos comentado, delas extraímos alguns excertos que apresentam referências a Trieste.

No poema número 12, de *Autobiografia*, a cidade aparece na perspectiva daquele ardente sentimento de amor que o poeta lhe devotava, mas que devotava também à mulher, Lina. É o amor cantado em *Trieste e una donna* e que nunca abandonou a sua alma:

Trieste è la città, la donna è Lina,
per cui scrissi il mio libro di piú ardita
sincerità; né dalla sua fu fin'
ad oggi mai l'anima mia partita.

No poema 14, também de *Autobiografia*, a cidade aparece nomeada na perspectiva da recordação do triste período da guerra e do sentimento de nostalgia em relação a Trieste, onde ele tecera suas relações de amizade:

A Giorgio Fano, al buon Guido Voghera,
ai dolci amici di Trieste andava
l'anima da caserme e accampamenti.

No poema 15, da mesma coletânea, ele rememora o período em que abriu sua famosa livraria-antiquário em Trieste:

Una strana bottega d'antiquario
s'apre, a Trieste, in una via secreta.

Em “Cucina economica”, de *Piccolo Berto*, é aquela Trieste dos ambientes populares que vemos retratada. Neste caso específico, ele revisita um restaurante popular onde encontra aquelas figuras que costumam povoar sua poesia, e alinhava suas lembranças a aspectos traumáticos de sua biografia:

(...) Indifferenti
cenano accanto a me due muratori;
e un vecchietto che il pasto senza vino
ha consumato, in sé si è chiuso e al caldo

dolce accogliente, come nascituro
dentro il grembo materno. Egli assomiglia
forse al mio povero padre ramingo,
cui malediva mia madre; un bambino
esterrefatto ascoltava. Vicino
mi sento alle mie origini; mi sento,
se non erro, ad un mio luogo tornato;

al popolo in cui muoio, onde son nato.

O distanciamento da cidade de Trieste faz com que, nessa fase madura de sua poesia, a cidade seja evocada através da rememoração das relações com os amigos, com a mulher, com a filha e mesmo, como já dissemos, na perspectiva da elaboração de momentos traumáticos de sua vida (a tensa relação com a mãe severa, a lembrança da nutriz, o abandono forçado da cidade devido à perseguição fascista). A Trieste evocada é a cidade dos afetos, e o tom predominante é, além de nostálgico, muitas vezes de lamento.

Em “Due felicità”, da coletânea *Cuor morituro*, o poeta recorda o encontro diário entre seus amigos num café¹⁴ da cidade, mas também o encontro amoroso entre um marinheiro e uma moça. É a cidade de Trieste que propicia a felicidade das relações de amizade mas também dos encontros amorosos:

Cinque persone fra loro congiunte,
e non di sangue, del Caffè in quel canto
che dalla via la vetrata separa,
siedono, venti e più anni, ogni sera.

Dentre os poemas desta fase, há um que se sobressai porque coaduna, justamente, essas características da representação de Trieste na fase madura. É o poema “Distacco”, da coletânea *Parole*:

Muta il destino lentamente, a un'ora
precipita.
Per lui dovrò lasciarti,
mia città così aspra e maliosa,
dove in fondo a una bigia via è il celeste
mare.
La tua scontrosa
grazia saluterò, già vecchi amici
e pietre bacerò – cuore fedele –;
come piange il fanciullo sopra il seno

14

Segundo Bruno Maier (1987, p. 186), trata-se do Caffè Garibaldi, na Piazza Unità.

amaro, a distaccarsene per sempre.

Desde o primeiro verso, o sujeito lírico lamenta as mudanças impostas pelo destino, as quais o forçam a abandonar sua cidade. Vemos aqui sintetizados determinados atributos que o poeta empregou para caracterizar e tentar apreender a alma contrastante da cidade ao longo do *Canzoniere*: *aspra, maliosa, scontrosa grazia*. Vemos evocada aqui também a Trieste que lhe propiciou as relações afetivas com os amigos (*vecchi amici*) e a lembrança daquele menino que chora, mas chora sobre o ceio dessa mãe, a cidade, que ele é forçado a abandonar. Trieste é a mãe, mas uma mãe de seio amargo (uma imagem que faz recordar novamente um oxímoro e que talvez remeta a sua problemática relação com a mãe biológica), que o nutriu de santos afetos, mas também de dor e sofrimento. É a cidade que permite e propicia a felicidade mas também o local onde ele vivenciou o sofrimento: de um lado os traumas infantis; de outro, as relações de amizade que enlevam o espírito.

Há outros poemas dessa fase que poderíamos comentar aqui, porém não pretendemos nos estender mais porque acreditamos que as tendências da representação da cidade de Trieste na poesia da fase madura de Saba estão bem sintetizadas até o momento. Encerramos este capítulo, portanto, com um breve comentário sobre o poema “Ultimi versi a Lina”, da coletânea *Ultime cose*, cujos versos, nas palavras de Bruno Maier (1987, p. 188): “sono una sorta di poetico, doloroso congedo dell'autore dalle persono e dalle cose, inclusa la città di Trieste, che gli furono care e che ora possono riaffiorare soltanto a 'frammenti', nella 'memoria’”.

La banda militare che affollava
vie più il Corso la sera, i fanaletti
oscillanti alla marcia – il battistrada
tronfio alzava e abbassava il suo bastone –;
le tue compagne: la buona, la scaltra,
l'infedele in amore; il verde fuori
e dentro la città; le laceranti
sirene dei vapori che partivano;
le osterie di campagna;
queste cose
furono un giorno – ricordi – cui venne, 10
una a una, una fine.
La memoria,
amica come l'edera alle tombe,
cari frammenti ne riporta in dono.

A memória é a protagonista, ela exerce o papel de conexão, ou costura, dos fragmentos justapostos um a um, mas também de reavivamento dessas lembranças fragmentárias cuja distância está tão bem demarcada pelos verbos no pretérito imperfeito. Mais que tudo, essa despedida reforça a aproximação entre a figura da mulher e a da cidade, ambas propiciadoras de felicidade, mas também de sofrimento: “la buona, la scaltra, l’infedele in amore; il verde fuori/e dentro la città; le laceranti/sirene”. Trieste, que já foi associada à figura masculina de um adolescente desajeitado, nessa última fase é mais aproximada da imagem feminina, seja da mulher, seja também, como vimos, da mãe de seio amargo. Num e noutro caso, a cidade é sempre envolta em contrastes entre positividade e negatividade, alegria e dor, masculino e feminino, vida e morte. Mas podemos dizer que esses contrastes, em vez de caracterizarem a cidade antiteticamente, envolvem-na numa espécie de oxímoro que entrelaça um oposto ao outro, como a trama que estrutura e sustenta a própria vida e erige essa poética triestina, a qual conflui serena e desesperadamente na poesia de Saba.

A INTERIORIDADE DO SUJEITO E A MATÉRIA DO MUNDO: A POÉTICA DA VIDA

Como visto no capítulo anterior, a Trieste que aparece retratada no *Canzoniere* é a cidade vivenciada e atravessada pela subjetividade do poeta, que busca a todo momento, por intermédio dessa interação, explorar e apreender a *alma* da cidade mas também vasculhar as profundezas de si. Saba representa Trieste a partir das relações subjetivas que ele estabelece com o espaço, ou seja, o retrato da cidade é calcado nos movimentos da alma do poeta, nas emoções e afetos suscitados na interação com a paisagem. Toda a “conflituosa graça” e o caráter ao mesmo tempo obscuro, turvo, que ele sente na cidade (SABA, 2001, p. 151) o poeta consegue apreender por meio da interação com a paisagem urbana e rural, mas também com a paisagem humana, cujo contato acontece durante suas caminhadas pelas ruas, becos, ladeiras, praças, subúrbios ainda não totalmente urbanizados, pela zona portuária e pelas praias triestinas. As caminhadas solitárias são um dado muito característico do primeiro *Canzoniere*, durante esses passeios o sujeito lírico projeta suas emoções na paisagem da cidade, sejam aqueles afetos positivos que lhe nascem do contato com pessoas do povo ou com sua filha, Linuccia, sejam as angústias e aflições decorrentes da crise conjugal ou dos traumas de infância.

Essa relação entre a interioridade do sujeito lírico e os dados do mundo exterior é uma questão fundamental para se compreender a poesia feita a partir do Romantismo até chegar aos modernismos do século XX. Pretendemos nos centrar sobre esse tema como forma de colher instrumental que permita uma melhor compreensão da obra poética de Saba, mas também porque acreditamos que este é um dos traços de sua poética que o insere no seio da modernidade lírica e nega a leitura de sua poesia apenas como expressão artística de gosto passadista.

A interconexão entre sujeito lírico e a matéria sensível tem seu percurso analisado e investigado pelo ensaísta e poeta francês Michel Collot (2004, 2005, 2012) em diversos trabalhos, sobre os quais nos apoiaremos em muitos momentos para embasar nossas análises. Pretendemos partir de seus estudos e nos apoiar, entre outros autores, também nos escritos de

Antoine Compagnon (2014) sobre aspectos da modernidade literária para, posteriormente, estabelecer a comparação entre alguns traços da poética de Saba e a de Baudelaire.

Ao ler os escritos de Michel Collot, ficamos sabendo que, desde o Romantismo, a lírica é concebida como o espaço privilegiado para o extravasamento da própria subjetividade, ao menos até o advento dos modernismos. Ela ficou conhecida como um gênero que tem sempre o condão de explorar e revelar os movimentos da alma, mesmo que seja a partir do vínculo que o sujeito estabelece com o mundo exterior. Collot se baseia em Hegel, para quem a lírica se contrapõe à poesia épica justamente por ser expressão da subjetividade em oposição à objetividade épica, a expressão da própria interioridade, dos sentimentos e estados de alma do sujeito em oposição à concretude dos dados do mundo sensível, mais trabalhados pela épica (HEGEL, 2004, p. 158). No entanto, muitas vezes, para que o sujeito lírico possa acessar determinados estados de alma, faz-se necessária ou até mesmo imprescindível a mediação dos dados objetivos, exteriores. Daqui decorreria a interpenetração entre os dois âmbitos, exterior e interior, sensível e espiritual. Apesar de a lírica se caracterizar por ser expressão da pura interioridade, é comum que se recorra a dados do mundo exterior para aceder a tal interioridade. Segundo Hegel, o sensível se apresenta na lírica como aspecto instrumental para que os estados de alma possam aflorar.

Esse necessário contato, mesmo que numa relação instrumental, entre a interioridade e a exterioridade, é ressaltado também por Octávio Paz (2012, p. 191), para quem a poesia comporta sempre uma referencialidade, e ainda que “não seja religião, nem magia, nem pensamento, para realizar-se como poema sempre se apoia em algo exterior”. Consagração do instante, a poesia sempre fala disto ou daquilo, é ao mesmo tempo uma expressão social e histórica, mas aponta para experiências originárias e arquetípicas. É o que parece ocorrer em Saba: a referencialidade de sua poesia medeia sempre uma procura por verdades elementares, eternas, por experiências primordiais, e a manifestação mais característica dessa tendência, veremos adiante, talvez seja propriamente a adesão à psicanálise freudiana.

Mas a hipótese de Collot é outra, ele trata de um aspecto diferente daquele abordado por Octávio Paz. Não se trata apenas de pensar a lírica como um gênero que repercute a época e as relações sociais onde se originou e ao mesmo tempo aponta para o universal humano. Ele também não nega Hegel, mas parte dos pressupostos do filósofo alemão para tentar dar conta de um outro processo: Collot (2004, p.165) sustenta que o processo de desalojamento do sujeito lírico da pura interioridade e a saída, ou direcionamento, para o mundo, em direção ao

outro, em vez de se caracterizar como um dado acessório e circunstancial, como as palavras de Hegel indicam, ao menos no tocante à poesia moderna, configura-se como regra, não como exceção. Para o crítico francês, a lírica de sensibilidade romântica em que prepondera o primado do eu em contraposição ao outro é posta em xeque pelo modernismo.

Incorporando o pensamento da fenomenologia de Merleau-Ponty (2012) e sua noção de carne, Collot vai sustentar que o sujeito lírico da poesia moderna é aquele que encarna e é encarnado, possui e é possuído pelo outro, pela matéria do mundo. Na lírica moderna, a noção de alteridade se torna importante e evita aquelas polêmicas “clivagens tradicionais” apontadas pelos que assumem uma postura antilírica baseando-se justamente nas oposições “entre o fora e o dentro, entre a matéria e a ideia, entre a emoção e o conhecimento”. Tais oposições não fazem mais sentido na poesia moderna porque elas agora não se contrapõem, mas antes se implicam reciprocamente.

O sujeito lírico da poesia moderna precisa ser entendido na sua relação com o objeto, com a matéria do mundo e também com a linguagem. Para dar conta de entender esse deslocamento de perspectiva operado pela lírica moderna, Collot pensa a poesia do período também a partir do conceito de enunciado bakhtiniano (COLLOT, 2005, p. 15), pois a partir do modernismo o sujeito lírico se enuncia na sua relação com a matéria do mundo, projetando-se para fora e deslocando-se da pura interioridade para a exterioridade, através de um percurso que, nessa interação, consiga dar conta de expressar os movimentos interiores do sujeito ou que, nos casos extremos de poetas ligados a determinadas vanguardas, consiga apagar traços de subjetividade em benefício de uma objetividade alcançada por intermédio do trabalho com a linguagem.

Collot (2004, p. 168) usa os casos de Rimbaud e Francis Ponge para ilustrar sua tese. Esses dois poetas estão entre os expoentes na poesia francesa da ruptura com o lirismo de matriz romântica, calcado na subjetividade pessoal máxima, e busca por uma expressão lírica que “valorize a materialidade das palavras e das coisas”, uma poesia mais objetiva. A redefinição da lírica proposta por Rimbaud e seguida por Ponge parte então da crítica àquela poesia em que há um “eu que sempre se quis idêntico a si mesmo e senhor de si e do universo” para chegar à concepção de um sujeito que “se inventa desde fora e do futuro, no movimento de uma emoção que o faz sair de si para se reencontrar e se reunir com os outros no horizonte do poema.”

Rimbaud e Ponge comungam da rebeldia contra o lirismo de sensibilidade romântica, suas poéticas apontam para direções parecidas porém um tanto diferentes. Rimbaud é conhecido como um dos fundadores da modernidade poética e o seu é o projeto de uma poesia objetiva que se baseia no trabalho com a linguagem, com as palavras, do ponto de vista gráfico e fônico, de modo que estas consigam dar conta do outro e do eu, ou do eu no outro, e que consiga “apreender de fora seu pensamento mais íntimo”. E, para

dar palavra a esse outro em si que procede do desregramento de todos os sentidos, o poeta deve recarregar a linguagem de sensorialidade, 'encontrar uma língua' 'resumindo tudo, perfume, sons, cores'. Mobilizando toda uma física da palavra, ele conseguirá dar corpo ao pensamento (COLLOT, 2004, p. 169).

No caso de Ponge, o poeta lança-se ao mundo, num processo de identificação com as coisas porque não consegue mais expressar inteiramente os movimentos de sua própria interioridade, ele descreve os objetos do mundo porque, assim, pode explorar e descobrir uma gama de sentimentos não mais passíveis de acesso por meio dos recursos líricos tradicionais, nem através da linguagem cotidiana. O “Partido das Coisas” que intitula seu livro é, no fundo, também o partido do eu, pois pressupõe uma tomada de posição e um ponto de vista: ao descrever as coisas o eu termina por explorar a si mesmo. A objetividade lírica proposta por Ponge parece preconizar o apagamento do eu, mas, ao contrário, é uma nova forma de explorar ou reinventar a própria subjetividade. Não se trata apenas de projetar estados de alma na matéria do mundo, mas de se perder nas coisas “apenas para se recriar”(COLLOT, 2004, p. 169).

Collot identifica em Baudelaire o iniciador de todo esse processo que estamos tentando descrever. É ele que, reagindo à estética da representação objetiva da paisagem preconizada pelos realistas, reivindica a herança romântica da poética do horizonte, porém reestruturando-a e tolhendo desta os excessos característicos do Romantismo: “il l’enrichit et l’infléchit en un sens qui préfigure la modernité” (COLLOT, 2005, p. 67). Baudelaire prefigura a modernidade porque é a partir da poética do horizonte que ele apregoa uma arte que não seja mera reprodução do visível, mas sim o aprofundamento do “visible grâce aux rêve profonds de l’atelier et aux regards de la fantasia” (COLLOT, 2005, p. 68).

Atendo-se ao que a etimologia indica sobre o significado de horizonte, Baudelaire valoriza a dimensão que não é alcançada pela vista, mas sim pela imaginação, pelo sonho e pela fantasia, pois a palavra horizonte refere-se justamente à fronteira entre o que é visível e o

que não é mais. Essa interligação entre o que os sentidos alcançam e o que é alcançado apenas pelo espírito interessa a Baudelaire. Para ele, a arte não poderia resignar-se a reproduzir apenas o que é tangível, como queriam os realistas, mas também não poderia recair na pura transcendência romântica. Segundo o poeta, a arte moderna procura “criar uma magia sugestiva contendo ao mesmo tempo o objeto e o sujeito, o mundo exterior ao artista e o próprio artista” (BAUDELAIRE, 2008, p. 69) A associação que Baudelaire apregoa entre subjetividade e objetividade é que prenuncia a poesia moderna.

É nesse sentido que dizemos ser possível aproximar a poesia de Umberto Saba, ao menos em parte, dessa linha de desenvolvimento da modernidade poética em que estão Baudelaire, Rimbaud e Francis Ponge, na qual os autores se pautam pelo processo de ruptura com a poesia de vinculação romântica, projetando o sujeito lírico em direção à matéria do mundo e recusando a poesia centrada no imperialismo do eu, da máxima subjetividade, e ao mesmo tempo rejeitando a estética realista. Paradoxal, pois Saba é tido como um autor de sensibilidade tardo-romântica, fato que ensejou até mesmo a seguinte afirmação do crítico Gianfranco Contini: “Saba è il solo poeta contemporaneo di rilievo che esuli interamente dalle esperienze, non si dice d'avanguardia, ma legate anche lassamente alla cultura simbolista” (1992, p. 338).

Mas, seguindo advertência de Antoine Compagnon (2014, p. 15), temos de considerar que a literatura moderna é perpassada por contradições, as quais não podem ser apagadas, ao contrário, as não poucas ambiguidades desse período têm de ser mantidas, se se quer chegar a uma compreensão mais profunda dessa época. Essa advertência vale para os estudos sobre Baudelaire, mas se aplica também a Saba: a ambivalência e o paradoxo são características marcantes dos autores mais destacados desse período.

De fato, apesar de refratário às vanguardas novecentistas, mais vinculado à cultura tardo-romântica e ao decadentismo italiano, e, em tese, muito distante da sensibilidade poética do Rimbaud “absolument moderne”, Saba também se insere naquela linha de desenvolvimento da lírica moderna, sobretudo se pensarmos no tocante à maneira como o sujeito lírico interage com o espaço, mas também naquela sua característica atenção aos elementos da cotidianidade e na voz lírica de tom rebaixado.

Há também um outro aspecto que liga Saba a essa linha de desenvolvimento da lírica. Compagnon (2014, p. 31) identifica um dos paradoxos da modernidade como sendo justamente a negação da própria modernidade: ao lado de um Rimbaud cultor do novo como

valor absoluto, há o caso de Baudelaire (e Manet) que foi “condenado à modernidade”, para quem o novo é “desesperado” e advém “arrancado da catástrofe, do desastre de amanhã”. Baudelaire e Manet são casos de autores que estão dentro daquela categoria de modernos que Nietzsche definiu como os decadentes (modernos) que não sabem que o são (COMPAGNON, 2014, p. 16). E a nossa hipótese é justamente a de que a modernidade de Saba advém, em parte, propriamente da negação do novo como valor absoluto e do vínculo que ele estabelece com a tradição lírica italiana – mas também da abertura para a cultura germânica, consubstanciada nas obras de Freud, Heine e Nietzsche, e da influência (apesar de sempre negada pelo triestino) da modernidade atormentada de Baudelaire.

A relação que Saba estabelece com o espaço parece nos autorizar, assim, a pensar sua obra poética nos termos que Michel Collot sustenta como sendo um dos traços característicos da modernidade na poesia e nos impele a abordar temas como o realismo do triestino e sua relação com a história, temas importantes também para compreender a própria modernidade e a obra de Baudelaire.

No tocante ao tema da história e da relação com o novo, há alguma semelhança entre a poética de Saba e a de Baudelaire. O valor que os modernos dão ao novo se interliga com a ideia de progresso e com a própria noção de modernidade entendida como “sentido de presente”, na qual a relação com o passado é anulada e a arte é atrelada à história, uma estética do “recomeço incessante” em que os movimentos artísticos de épocas anteriores são vistos como antiguidades que diziam respeito apenas ao passado, a suas respectivas épocas (COMPAGNON, 2014, p. 23). Os modernos teriam herdado o incômodo que os românticos experimentam em relação ao tempo, em contraposição “à estética clássica, cuja ambição é transcender o tempo”. Nesse contexto, o “clássico, em vez de ser concebido como o belo intemporal, se reduz ao belo de ontem, isto é, ele não é mais belo de jeito nenhum. Como a arte contemporânea se torna o único valor, a arte de ontem não é mais arte.” (COMPAGNON, 2014, p. 23).

Em oposição a esse culto do imediatismo, do novo, do progresso, Baudelaire contrapõe a ambivalência transitoriedade/eternidade. “Baudelaire é um escritor brifronte, cindido entre instâncias e tensões opostas” (BERARDINELLI, 2007, p. 43), as quais não se resolvem em síntese, sua modernidade é contraditória e ele vai em direção diferente daquela trilhada por Rimbaud e seus epígonos. Para ele a “modernidade é o transitório, o fugitivo, o contingente, a metade da arte, cuja outra metade é o eterno e o imutável.” (BAUDELAIRE,

2006, p. 859). Sentido de presente e relação com a eternidade, a modernidade do poeta francês nega a história e nega a ideia de progresso, opõe o novo ao eterno e intemporal.

Compagnon (2014, p. 26) relaciona essas ideias de Baudelaire às de Nietzsche, para quem o homem moderno sofria de uma doença histórica, e para quem modernidade e decadência eram palavras sinônimas. Assim como Baudelaire, Nietzsche também negava a ideia de progresso e “reconciliava modernidade e eternidade, como única possibilidade de se escapar da decadência”. Mais além, o filósofo alemão, igualmente ao poeta francês, entendia a modernidade no seu caráter de negação dela mesma, “no sentido segundo o qual, se a arte se volta para a vida e o mundo presentes, ela o faz para sublimá-las e alcançar a identidade do eterno.” (COMPAGNON, 2014, p. 27). É justamente essa a modernidade de Baudelaire, contraditória e desesperada em essência, distante daquela estética do novo como valor absoluto, e na qual a “paixão pelo presente” o faz lançar-se em meio à cidade e a retratar as cenas da vida cotidiana na nova metrópole, buscando nagá-las e sublimá-las em seguida, num misto de aceitação e rejeição. Sua percepção da modernidade se equipara à de Nietzsche, a de um tempo de decadência e convalescência.

No primeiro capítulo, tivemos oportunidade de mencionar, ainda que *en passant*, quanto a poesia de Saba seja devedora das ideias de Nietzsche. Antes de a psicanálise freudiana tornar-se referência para Saba, era nas obras de Nietzsche que o poeta se apoiava para colher instrumental que lhe permitisse explorar as profundezas da sua alma. E são propriamente as referidas ideias creditadas ao filósofo alemão, contíguas às de Baudelaire, que parecem presentes na obra de Saba e, em alguma medida, o aproxima da poética do francês. A negação do novo como valor, em proveito da filiação aos escritores que compõem o panteão da tradição lírica italiana, e a aceitação/adesão ao presente, à vida cotidiana, na perspectiva de atingir algo de elementar e imutável, perene, é uma das características mais marcantes da obra de Saba. A relação que ele estabelece com o espaço, com a matéria do mundo, com o presente captado pelos sentidos e depurados em busca da elementaridade das experiências talvez legitime a aproximação com a poética de Baudelaire, através da influência nietzschiana.

Para se pensar essa aproximação é necessário antes entender as particularidades do realismo de ambos, porém, como já ressaltamos, não se trata aqui do realismo compreendido como a estética que originou a escola literária, mas sim pensar a forma como esses autores se acercam do real e como, em decorrência disso, suas obras terminam por negar a estética

realista entendida como mimese ou retrato objetivo e asséptico da realidade. As obras de Baudelaire e de Saba negam aquele realismo literário que pretendia, por meio de um olhar pretensamente objetivo e desnudado de subjetivismos, apresentar e dissecar os dados do mundo exterior. Hoje sabemos, aliás, que o projeto realista é uma empresa falha porque é uma operação que, no fundo, pressupõe seleção e recorte do real. Barthes (2004, p. 29) expôs de modo sucinto o paradoxo desse realismo: “as relações entre o escritor e a realidade sempre foram, de fato, relações éticas, e não relações técnicas: falando-se historicamente, o realismo é uma ideia moral”. Para Barthes, o realismo burguês é ideológico, o realismo socialista envolve significação justa, justeza difícil de se alcançar.

Diferentemente dessa proposta realista, a poesia de Saba é relacional, pautada pela poética da vida, da “calda vita”, a referencialidade que a caracteriza assume contornos decisivos, pois o poeta busca estabelecer com os elementos do mundo sensível uma ligação profunda que o leve a descobrir verdades eternas. Nesse sentido, dizemos que a classificação de realismo, apesar de oferecer uma boa chave de compreensão de sua obra, também pode ser redutora. No limite, talvez pudéssemos aproximar o seu de um realismo psicológico, haja vista que, em que pese o caráter narrativo, a sua é uma poesia que assume muitas vezes o tom de desabafo e de busca por equilíbrio, na qual o eu não pode ser desconsiderado. Mesmo a partir do segundo *Canzoniere*, quando se verifica um processo de interiorização do olhar do poeta e o paulatino esmaecimento do vínculo com a cidade, a poética da vida subsiste, ainda que na perspectiva da rememoração, e a característica referencialidade da poesia do triestino persiste.

No caso de Baudelaire, o realismo que caracteriza sua obra nunca se dá “sem deformação, paroxismo, parcialidade, obliquidade. O real emerge por um efeito de choque.” (BERARDINELLI, 2007, p. 51). O choque é advindo do contato tenso com o cotidiano da vida social na cidade burguesa e a consequente mistura de aceitação e negação dessa realidade. O seu não é um realismo de mera contemplação ou observação da vida social, sua estética não pressupõe a pura mimese, mas uma articulação entre “necessidade arquitetônica e impulso extático”, ou seja, entre a racionalidade da tradição lírica francesa e o impulso ao êxtase de outro lado (BERARDINELLI, 2007, p. 51).

A poesia de Baudelaire pode ser definida, assim, como próxima de uma estética da clareza racional vinculada à tradição clássica e, observadas as diferenças expostas, também realista, mas ela é tradicionalmente percebida também como ainda muito ligada à estética

romântica e, ao mesmo tempo, precursora ou até fundadora da tradição simbolista. Em Baudelaire verificamos de um lado aquele transcendentalismo de matriz *swedenborguista* romântica que ele herda do americano Edgar Allan Poe, isto é, a já bem conhecida tendência do poeta em buscar correspondências entre a matéria terrena e o ultraterreno, uma espécie de misticismo que ganha corpo nos poemas através da valorização e culto dos sonhos, do absoluto, do infinito, como forma justamente de transcender a matéria concreta. Segundo Anna Balakian, essa transcendência mística acontece mediada pela interligação entre o espírito e os sentidos que captam os elementos do mundo natural, e de acordo com esse pensamento, o “mundo natural é ao mesmo tempo uma barreira e uma escala de símbolos do divino. Somente através do reconhecimento da dualidade entre nosso espírito e nossos sentidos, pode o poeta aproximar-se da unidade final no futuro.” (BALAKIAN, 2007, p. 27). De outro lado, Baudelaire também é o poeta sensualista que nega o transcendentalismo romântico e procura na interação com a matéria concreta a projeção de seus movimentos interiores, “da sua visão interior sobre o mundo exterior”, numa relação entre sua subjetividade e os elementos objetivos, a qual ganha corpo no poema por intermédio das sinestésias (BALAKIAN, 2007, p. 33).

Já vimos que esta última é a característica de sua obra que a faz precursora da modernidade, do simbolismo de Rimbaud e Mallarmé. Tal vertente da poesia baudelaireana não chega a se caracterizar como um produto tipicamente simbolista porque as analogias entre concreto e abstrato que ele estabelece estão ainda muito próximas da alegoria e um pouco distantes da mística simbolista que privilegiava a sugestão e evocação, com particular gosto pelas associações com a linguagem musical. No entanto, ainda que a sua seja uma poesia muito mais alegórica e ligada aos procedimentos clássicos e românticos, Baudelaire prenuncia o simbolismo por meio da interpenetração entre a subjetividade e a objetividade, numa espécie de fusão entre sujeito e objeto que indica os caminhos que depois serão desenvolvidos pelos expoentes da nova corrente literária. Sobre esse aspecto, citamos um trecho bem sintético e elucidativo de um estudo já clássico de Marcel Raymond:

Um dos grandes méritos de Baudelaire é o de ter feito da paisagem urbana, das casas, dos quartos e dos “interiores” o objeto de sua contemplação e de ter percebido, até em sua feiúra e seus disparates, analogias secretas com suas próprias contradições. Na multidão, “este vasto deserto de homens”, nas ruas da grande cidade de rostos de pedra e de tijolos, “caminhante solitário”

perdido dentro de uma natureza transformada, fabricada, irreconhecível, foi-lhe concedido, primeiramente a ele sem dúvida, entregar-se ao que chama uma “santa prostituição da alma” e elevar-se até este estado de “comunhão universal” em que o sujeito e o objeto se absorvem mutuamente. (1997, p. 22)

Ainda segundo Raymond (1997, p. 25), o espírito de Baudelaire é dividido entre uma “inteligência crítica” de um lado e o misticismo de outro, dualidade que o poeta busca harmonizar, mas não sem muito conflito e contradição. É essa mesma dualidade que parece estar exposta naquela tensão indicada por Berardinelli, entre uma tendência à racionalidade clássica de um lado e o desejo de êxtase de outro.

Todos esses conflitos e contradições parecem ganhar corpo na própria forma da poesia de Baudelaire, e a sua obra poética é caracterizada, de um lado, pelo apego às formas clássicas e, de outro, pela abertura à imissão do prosaico no lírico. Esse movimento Berardinelli (2007, p. 51) definiu como “tensão entre o rigor métrico-sintático e magnetismo perceptivo-visionário”, o qual confere força expressiva aos poemas em verso e que, nos poemets de *Spleen*, desfeita a tensão no momento em que a prosa se estabelece, tornam-se mais fracos e perdem o efeito de estranhamento causado pela mistura entre a prosa e o verso metrificado, o alexandrino. Ainda segundo o crítico, é por conta dessas dualidades, do tom alegórico e ao mesmo tempo intelectual, pelas impurezas formais, pela discursividade e pelo tom antilírico que a poesia de Baudelaire pode ser aproximada daquela de Dante (BERARDINELLI, 2007, p. 50).

Muito do que estamos dizendo sobre Baudelaire se aplica também a Saba. Por conta das 'impurezas formais' o próprio poeta, ao recusar o modelo petrarquista, também aproxima a sua concepção de poesia daquela de Dante (SABA, 2001, p. 119). Algumas das características antes expostas sobre a obra de Baudelaire também são verificáveis na poesia do triestino. Sobretudo no primeiro *Canzoniere*, sua poesia é reconhecidamente marcada pela narratividade advinda da imissão do prosaico no lírico e pela conseguinte tensão que perpassa seus versos rigorosamente metrificados em hexassílabos ou decassílabos, os mais usados na tradição poética italiana¹⁵, e ao mesmo tempo atravessados por um destacado andamento narrativo. O 'conservadorismo' de Saba o faz se apoiar em modelos clássicos italianos e

¹⁵Na tradição italiana, os metros mais usados são o *endecassillabo* e o *settenario*. Eles correspondem, respectivamente, aos nossos decassílabo e hexassílabo. Isto ocorre porque, no sistema italiano, as sílabas são contadas até a última átona, diferentemente da tradição portuguesa, cuja contagem se dá até a última tônica.

refutar a vinculação com as vanguardas do período, mas ao mesmo tempo ele incorpora a prosa como traço estilístico, pois é este o recurso que lhe permite se acercar do cotidiano e plasmar nos seus poemas a realidade mais comezinha: a poética de adesão à vida não seria possível sem essa tensão entre prosa e lírica que faz com que ele alce a cotidianidade da vida triestina a matéria estruturante de seu canto. O entrechoque entre o elevado e o baixo, entre a alta tradição lírica e a cotidianidade incorporada ao canto que o poeta procura harmonizar nos seus versos garante modernidade a sua expressão poética e pode legitimar esse nosso exercício de aproximação com a poesia de Baudelaire.

A influência que o poeta francês exerceu sobre a obra de Saba, apesar de pouco estudada, é reconhecida pela crítica e foi mencionada até mesmo por um crítico da importância de Pier Vincenzo Mengaldo (1978, p. 187). O próprio triestino, apesar de negar afinidades profundas, reconhece que absorveu um ou outro elemento baudelaireano em sua obra (SABA, 2001, p. 158). Mas a semelhança entre as duas poéticas não reside apenas no aspecto formal, como já dissemos, o modo como os dois poetas se acercam da realidade é parecida e, assim como verificado em Baudelaire, temos dito a todo momento que a poesia de Saba é vazada pela interação constante entre subjetividade e objetividade. É o realismo que faz com que a poesia do triestino seja repleta de personagens e objetos concretos, característica que ele nomeou de 'epicità' e que denota uma tentativa de adesão sensual, talvez até mesmo uma vontade radical de fusão com esses elementos do real, percebidos e assimilados no canto em sua concretude, sem recurso a metáforas, possivelmente numa tentativa de alcançar finalmente uma unicidade sempre desejada e jamais conseguida.

Diz Fortini que esse realismo de Saba revela enfermidade, não saúde: sua poesia expressa “una scissione dolorosa del soggetto, una condizione cronica e diffusa che può essere blandita dalla parola ma non elusa” e o movimento de aproximação com a realidade urbana se configura como sua tentativa de defesa (FORTINI, 1990, p. 58). O mistério, que em poetas como Pascoli e Gozzano, continua Fortini, é constitutivo de toda a realidade, em Saba é concreto, é o mistério do homem: “è il mistero familiare, il nesso edipico”. Esse mesmo mistério que indica cisão originária do sujeito impele o poeta triestino a tentar estabelecer a comunhão com os elementos da realidade.

Aqui chegamos à característica que também aproxima e ao mesmo tempo marca o distanciamento entre a poética de Saba e a de Baudelaire. Como vimos, a poesia do francês é perpassada pelas ideias de absoluto, divino e mistério, numa parte se destaca o

transcendentalismo romântico, na outra, aquela parte que prenuncia o simbolismo e que está mais próxima da expressão poética de Saba, a interpenetração entre subjetividade e objetividade ou tende também a se resolver misticamente ou se resolve, como veremos adiante, pela busca dos horizontes artificiais propiciados pelo uso de drogas. No caso de Saba, não há o misticismo do absoluto, o mistério existe, mas ou é concreto e está vinculado a uma questão psíquica do próprio ser humano, como afirma Fortini, ou está vinculado a uma questão existencial que remete ao universal sofrimento humano: não há transcendentalismo romântico nem a ideia de absoluto simbolista, mas há um mistério que é ligado à própria existência concreta do ser humano.

Se por um lado a poesia de Saba pode ser definida como de sensibilidade tardo-romântica, por conta da sua vinculação com os poetas italianos desse período, por outro ela se insere na modernidade, entre outros aspectos, por conta da influência da psicanálise freudiana e das ideias do Nietzsche psicanalista *ante litteram*. Ao mesmo tempo em que ele se guia por categorias ainda muito oitocentistas, por outro, a abordagem que ele dá a essas temáticas impede que sua poesia assuma um viés meramente passadista e o insere na modernidade. Nesse sentido, vale mencionar o crítico Romano Luperini (1985, p. 19), o qual, ao abordar questões relativas à cultura de Saba, aponta três categorias fundamentais para a compreensão da obra do triestino: poesia, natureza e verdade. “Dal loro intreccio, sempre strettissimo, dipendono la solidità e la coerenza del sistema concettuale sabiano.” A interpenetração entre essas três categorias, por um lado, reafirma a cultura oitocentista como sendo a cultura de sustentação da poética do triestino, por outro, remete a uma relação entre o sujeito lírico e o mundo, em certa medida, próxima daquela dos simbolistas. Verdade, Natureza, Mistério, são palavras centrais no repertório poético do Simbolismo e do Romantismo, elas aparecem em perspectiva na obra de Saba, porém filtradas pelo realismo e pela psicanálise, o que confere modernidade à expressão artística do poeta.

A 'comunhão universal', que pressupõe o processo de absorção recíproca entre sujeito e objeto, mencionada por Marcel Raymond como característica da obra de Baudelaire, também é buscada por Saba. Resguardadas as diferenças antes indicadas, a interação com a paisagem acontece na obra de Saba de modo análogo ao que acontece com o *flâneur* baudelaireano. Nos dois casos há o mesmo caminhante solitário¹⁶ que interage com os

16

Vale destacar que, inicialmente, Baudelaire pretendeu intitular sua coletânea de poemas em prosa, *Spleen de Paris*, de *Le promeneur solitaire* (RAYMOND, 1997, p. 22)

elementos da paisagem: mas se em Baudelaire o *flâneur* se relaciona com a realidade da cidade burguesa espasmodicamente, com um misto de paroxismo e fascínio, aceitação e recusa, no caso do poeta triestino, o caminhante solitário interage com a paisagem de Trieste sempre em busca de comunhão com os elementos do real, numa procura pela união fraterna com tudo o que vive. Em Baudelaire esse caminhante solitário interage com a paisagem e projeta nela seus movimentos interiores, numa reflexividade que pressupõe uma espécie de fusão ou absorção mútuas entre sujeito e objeto e que muitas vezes se resolve em termos formais no poema com o recurso às sinestesias ou às analogias. Em Saba, o processo é parecido, mas não há o recurso às sinestesias características do simbolismo, formalmente esse movimento aparece nos poemas: por meio da personificação do espaço da cidade, a qual se torna um personagem central dentre a miríade de figuras que povoam o *Canzoniere*, e, principalmente, pela projeção dos afetos, da subjetividade do sujeito lírico nas descrições da paisagem, através sobretudo das adjetivações desses elementos do mundo exterior.

A própria noção de paisagem, aliás, é também central para se compreender a lírica que se fez a partir do Romantismo. Já vimos que, assim como verificado na representação que Saba faz de Trieste, na lírica não se pretende fazer retratos objetivos dos dados do mundo exterior. A noção de paisagem reporta o estabelecimento de uma interconectividade entre o sujeito que percebe o horizonte através do olhar e os dados geográficos em si: a distância entre quem olha e a paisagem observada é preenchida por uma relação de afetos que revelam o sujeito em sua interioridade. Michel Collot (2005, p. 12) vai dizer mesmo que, desde sua origem, o uso da palavra paisagem remeteu a um duplo sentido, próprio e figurado, apontando sempre para o que é visto mas também para uma certa forma de ver, tanto do ponto de vista da percepção, quanto da representação, e que

le 'sentiment' qu'inspire le paysage n'est donc forcément ni uniquement lié à la 'nature'.

Il implique en revanche un sujet. Le site ne devient paysage qu'*in visu*; il ne se donne à voir comme 'ensemble' qu'à partir d'un point de vue, et le foyer de cette vision ne peut être qu'un sujet. Le paysage se distingue ainsi de l'étendue, objective, géométrique ou géographique. C'est un espace perçu et/ou conçu, donc irréductiblement subjectif. (COLLOT, 2005, p. 13)

Mais além, ao traçar o percurso da *expérience paysagère*, Collot (2005, p. 14) nos informa ainda que na China a noção de paisagem já comportava múltiplas dimensões escondidas no horizonte, não apenas a visual, e o conhecimento do mundo envolveria “sensations, perceptions, impressions e même affections, émotions e imaginations”, ou seja, englobaria aspectos subjetivos. Todas essas dimensões subjetivas que o termo paisagem comporta e que as artes visuais sugerem, na literatura, sobretudo na poesia, são privilegiadas. Diferentemente do que ocorreu na tradição chinesa, onde a relação entre subjetividade e objetividade, o fora e o dentro, desde muito cedo esteve presente na concepção de paisagem, na Europa acontece apenas com o advento do Romantismo. “Devenu 'un état de l'âme' le paysage romantique s'avère intérieur autant qu'extérieur” (COLLOT, 2005, p. 14).

Mas a noção de paisagem está interligada também ao advento da nova experiência da vida nas cidades grandes, pois a partir do Romantismo o processo de urbanização na Europa se acelera e o tema da vida nas cidades vai se tornar central na literatura. Não são poucos os escritores, desde então, em cujas obras a imagem da cidade se torna dominante. Raymond Williams (2011, p. 384), ainda que centre atenção em autores de língua inglesa, como Dickens, aborda os casos de Balzac, Baudelaire e Dostoiévski como expoentes dessa tendência. Nessa nova perspectiva, em que o sujeito se depara com a realidade da vida em aglomerados cada vez maiores, os estados de alma são evocados através da interação não mais com a paisagem natural, mas urbana. E eles são acessados muitas vezes durante longas caminhadas solitárias. A imagem do homem solitário caminhando pela cidade é recorrente em obras de diversos escritores do período (WILLIAMS, 2011, p. 382), como Blake e Dickens, mas o caso mais famoso é mesmo o de Baudelaire. É sobretudo ao *flâneur* baudelairiano que podemos associar o sujeito lírico caminhante que percorre a cidade de Trieste em diversas passagens do *Canzoniere*, mas também ao caminhante solitário que já havia aparecido na obra derradeira de Rousseau, *Les Rêveries du promeneur solitaire*, escrita entre 1776 e 1778.

Porque Trieste, à época de Saba – apesar de ser uma cidade portuária, uma cidade burguesa por onde circulavam pessoas de diversas nacionalidades –, não é uma cidade moderna e cosmopolita, nem tão agitada quanto a Paris que ficou eternizada nos versos de Baudelaire, a *flanerie* que caracteriza a obra do triestino teria que ser necessariamente de outra ordem. O *flâneur* baudelairiano é solitário e antissocial, mas vive seu isolamento na multidão (BENJAMIN, 2010, p. 47), ele caminha pelas ruas da cidade, sem rumo, em busca de emoções, num misto de fascínio e repulsa, absorvendo os choques decorrentes dos

estímulos que a nova forma de organização da vida nas cidades modernas propicia. Michael Hamburger (2007, p. 373) afirma que, se Baudelaire pode ser tido como o iniciador da poesia da cidade moderna, ele também pode ser visto como o iniciador da reação (ainda que uma reação ambivalente) a essa cidade.

Em Saba, o que interconecta o sujeito lírico e a cidade é sempre um desejo de pertença que remete a alguma coisa anterior a tudo, arquetípica e existencialmente: aquele mistério que revela a cisão originária do sujeito de que fala Fortini (1990, p. 58). A multidão aparece ocasionalmente no *Canzoniere*, e o caminhante solitário que vemos na obra pervaga as ruas de Trieste também em busca de emoções e estímulos, mas de natureza diferente do que ocorre em Baudelaire: substancialmente o que o caracteriza é a busca por ligação de fraterna solidariedade com as figuras que encontra pelas ruas e vielas da cidade e com os elementos da própria paisagem que a constituem, pois em Saba é a dor que irmana tudo. A Trieste de Saba também é conflituosa, é o lugar onde ele vivencia a dor e a angústia, é cidade de “aria tormentosa”, mas é também o lugar que lhe propicia momentos de acolhimento.

O poema “Épilogue”, de Baudelaire, que encerra a coletânea *Pequenos poemas em prosa* (*O Spleen de Paris*), o qual transcrevemos abaixo, talvez possa ilustrar as semelhanças e diferenças entre a poética do francês e a de Saba:

Le cœur content, je suis monté sur la montagne
D'où l'on peut contempler la ville en son ampleur,
Hôpital, lupanars, purgatoire, enfer, bain,

Où toute énormité fleurit comme une fleur.
Tu sais bien, ô Satan, patron de ma détresse,
Que je n'allais pas là pour répandre un vain plaisir;

Mais comme un vieux paillard d'une vieille maîtresse,
Je voulais m'enivrer de l'énorme catin
Dont le charme infernal me rajeunit sans cesse.

Que tu dormes encor dans les draps du matin,
Lourde, obscure, enrhumée, ou que tu te pavanés
Dans les voiles du soir passementés d'or fin,

Je t'aime, ô capitale infâme ! Courtisanes
Et bandits, tels souvent vous offrez des plaisirs
Que ne comprennent pas les vulgaires profanes¹⁷.

17

Apresentamos abaixo a tradução feita por Dorothée de Bruchard para a edição BAUDELAIRE, *Pequenos poemas em prosa* [O spleen de Paris], Ed. Hedra, São Paulo, 2011.

Desde o primeiro verso, a descrição, o retrato que o eu lírico faz da paisagem da cidade utiliza o coração como a via de acesso (“Le cœur content, je suis monté sur la montagne”). Ele tenta contemplar a cidade a partir de longe, de um ponto de observação, “a partir de uma distância esteticamente tranquilizadora” (HAMBURGER, 2007, p. 374), mas rapidamente essa tentativa de distanciamento se mostra impossível. Vista do alto da montanha, a Paris que Baudelaire focaliza mistura a concretude dos dados objetivos que a visão percebe e a subjetividade do sujeito, arrebatada pela cidade onde há “Hospital, lupanares, purgatório, inferno, prisão” (“Hôpital, lupanars, purgatoire, enfer, bagne”), a cidade meretriz de charme infernal que enebria (“m’enivrer”) e remoça (“me rajeunit”), a velha amante (“vieille maîtresse”) onde todas as aberrações/atrocidades/crimes florescem como flor (“Où toute énormenté fleurit comme une fleur.”). *vieille maîtresse* moro, figuras de linguagem por meio das quais o poeta associa caracterizadores que normalmente são negativos a outros em geral tidos como positivos (charme infernal que remoça, atrocidade/crime que floresce como flor), constrói uma imagem contrastante e conflituosa da relação entre sujeito e cidade. Não está em jogo aqui a descrição objetiva da Paris moderna e cosmopolita, mas sim a forma como o sujeito lírico projeta os movimentos de sua alma na relação com a paisagem, e a apreende, tanto como um lugar onde predomina a atmosfera de licenciosidade (as prostitutas, os bandidos, os prazeres que o) como também uma cidade que propicia os entardeceres tecidos de fios de ouro. É esta a cidade conflituosa que ele ama e, ao descrevê-la, ele abre uma porta para que adentremos sua própria subjetividade desesperada. O recurso à antítese, ou ao oxímoro, figuras de linguagem por meio das quais Baudelaire associa caracterizadores que

De coração contente, subi até a montanha
De onde se contempla a cidade em vastidão,
Hospital, lupanares, purgatório, inferno, prisão,

Onde toda a aberração floresce feito flor.
Bem sabes, ó Satã, padroeiro de minha aflição,
Que não fui até lá para verter um pranto vão;

Mas, como um velho devasso de uma velha amante,
Queria inebriar-me da enorme meretriz
Cujo encanto infernal sem cessar me remoça.

Quer durmas ainda nos lençóis da manhã,
Pesada, resfriada, obscura, quer te pavoneies
Nos véus do entardecer entecidos de ouro fino,

Eu te amo, ó capital infame! Cortesãs
E bandidos, tais os prazeres que amiúde oferecem
E não são compreendidos pelo vulgo profano.

normalmente são negativos a outros em geral tidos como positivos (“le charme infernal me rajeunit sans cesse”, “toute énormenté fleurit comme une fleur”) constrói uma imagem contrastante e conflituosa da relação entre sujeito e cidade. Não está em jogo aqui a descrição objetiva da Paris moderna e cosmopolita, mas sim a forma como o sujeito lírico projeta os movimentos de sua alma na relação com a paisagem, e a apreende, tanto como um lugar onde predomina a atmosfera de licenciosidade (as prostitutas, os bandidos, os prazeres que os “vulgaires profanes” não compreendem), uma cidade pesada e obscura (“Lourde”, “obscure”) como também uma cidade que propicia os entardeceres entecidos de fios de ouro. É esta a cidade conflituosa que ele ama e, ao descrevê-la, ele abre uma porta para que adentremos na sua própria subjetividade desesperada. Nas palavras de Michael Hamburger (2007, p. 374): “Baudelaire se considerava um ‘alquimista do mundo’, não só recolhendo a matéria abjeta da cidade moderna, mas também transmutando-a”.

A interpenetração entre as emoções do sujeito e os elementos da paisagem urbana de Paris caracteriza, ainda que num nível elementar, o movimento levado a termo pelo sujeito lírico na poesia moderna, qual seja, a saída de si em direção ao mundo sensível. Ainda não é a radicalidade do partido das coisas tomado pelo sujeito lírico em Francis Ponge, mas já não é uma poesia de matriz romântica, em que o eu canta apenas seus sentimentos. Ao representar a cidade o eu lírico representa a si mesmo, suas emoções afloram na interação neste caso é a paisagem, mas as emoções do *flâneur* baudelaireano nascem frequentemente também da observação dos tipos humanos que povoam as ruas

Como o título “Épilogue” indica, apesar de ser o único poema do livro escrito em versos, esse texto em certa medida resume e recapitula muito do que se verifica ao longo da coletânea de poemas em prosa no tocante à *flânerie*. O surgimento dos poemas em prosa como gênero está intimamente ligado à tentativa de Baudelaire de plasmar a nova forma de vida na cidade, cuja dinâmica fragmentária e entrecortada o *flâneur* capta em suas andanças sem rumo. Essas cenas fragmentárias indicam “que o ritmo das coisas foi modificado, que muitas delas ficam então pelo caminho como pedaços a que não se poderia dar um desenho conclusivo e redondo; que não seria exato como representação, também, prover essa percepção com a elasticidade continuada do romance, por exemplo.” (VILLA, 2011, p. 21) A organização desse último poema em *terzine* dantescas, em vez de contradizer o restante do livro, reafirma-o e arremata, pois remete ao universo da *Divina Comédia* e alude à infernal

dinâmica da vida nessa Paris cujos estímulos impactam a subjetividade do *flanêur* (VILLA, 2011, p. 24).

O recurso à prosa como elemento de poética tem o condão, em Baudelaire, de permitir que o sujeito lírico se acerque da realidade e plasme nos poemas o próprio ritmo da vida na cidade. Em parte também por esses motivos – influenciado pelos poetas Crepusculares, em especial por Marino Moretti (veremos adiante) – mas longe da radicalidade formal do novo gênero de poema difundido pelo francês, Saba também incorpora a prosa como elemento de organização formal em sua poesia. O rebaixamento de tom permitido pelo andamento rítmico muitas vezes próprio da narrativa em prosa, aliado à incorporação de um léxico típico do cotidiano, propicia ao realismo de Saba muita força expressiva, a qual decorre basicamente da adesão à concretude das coisas, as quais são absorvidas e vivenciadas pela subjetividade do poeta.

No capítulo anterior, tivemos a oportunidade de comentar brevemente o famoso poema “Trieste”. Dissemos que ele pode ser tomado como paradigma do modo como se dá a relação entre o sujeito lírico e a paisagem da cidade na poesia de Saba. Acreditamos que ele possa ser tomado também como termo de comparação com o poema de Baudelaire que acabamos de comentar, por isso o transpomos novamente aqui:

Trieste

Ho attraversata tutta la città.
Poi ho salita un'erta,
popolosa in principio, in là deserta,
chiusa da un muricciolo:
un cantuccio in cui solo
siedo; e mi pare che dove esso termina
termini la città.

Trieste ha una scontrosa
grazia. Se piace,
è come un ragazzaccio aspro e vorace,
con gli occhi azzurri e mani troppo grandi
per regalare un fiore;
come un amore
con gelosia.
Da quest'erta ogni chiesa, ogni sua via
scopro, se mena all'ingombrata spiaggia,
o alla collina cui, sulla sassosa
cima, una casa, l'ultima, s'aggrappa.
Intorno
circola ad ogni cosa
un'aria strana, un'aria tormentosa,

l'aria natia.

La mia città che in ogni parte è viva,
ha il cantuccio a me fatto, alla mia vita
pensosa e schiva.

Esse poema tem uma estrutura bastante parecida com o de Baudelaire. Assim como em “Épilogue”, aqui o sujeito lírico sobe até um local elevado para ter a possibilidade de acessar em amplitude a paisagem da cidade, mas, se em Baudelaire o sujeito sobe uma montanha, em Saba ele sobe apenas uma ladeira, *un'erta*. É uma diferença aparentemente pequena, mas que diz muito sobre a poética de ambos. Em Baudelaire percebemos a característica discursividade que ele imprime aos seus poemas, mas também, ao mesmo tempo, ainda um tom grandiloquente: a amplidão da vista a partir da montanha pode remeter à experiência do sublime característica do romantismo, ou, talvez seja mais apropriado falar neste caso, à percepção do “belo-horrível” (VILLA, 2011, p. 14) que a vista da cidade suscita. A “musa dai semplici pani” de Saba, em consonância com o rebaixamento de tom que comentamos, sobe somente uma ladeira, e o sujeito, recolhido em seu recanto solitário, pode acessar a vista de Trieste e vasculhar ao mesmo tempo a paisagem da cidade e sua própria interioridade.

No tocante ao léxico que prevalece no poema, assim como no texto de Baudelaire, em Saba o registro é predominantemente coloquial, como quem fala de algo, ou de um lugar, que lhe é bastante próximo e familiar, mas essa coloquialidade em alguns momentos é interrompida pelo uso de algumas palavras que tendem ao precioso (*erta, mena, natia*), rompendo com o registro cotidiano predominante. O amálgama entre palavras de registro elevado e outras próprias da vida cotidiana é um dos traços estilísticos mais evidentes da poética sabiana e está vinculado à busca por uma dicção poética que o aproxime da tradição lírica italiana e, ao mesmo tempo, à possibilidade de avizinhamo com os dados da realidade. O poema consubstancia ainda as duas tendências aparentemente contrastantes mas que se configuram como centrais na obra de Saba: de um lado o desejo de contato com a realidade concreta das coisas do mundo, de outro lado, ao mesmo tempo, um desejo de recolhimento e solidão. O eu lírico que passeia pela cidade e se reconhece nela, ou o sujeito lírico que atravessa e é atravessado pela cidade, reconhece nela o espaço privilegiado para seu refúgio e reflexão, a cidade é feita a sua medida, à medida dos seus pensamentos, ela permite

o desafogo mas também, circundada por ares de angústia, representa o espaço de onde provêm as dores que perpassam a alma do poeta.

O poema “Trieste” estrutura-se justamente em duas direções que se interpenetram: a objetividade e a subjetividade da descrição da paisagem. Passa-se a todo momento do dado objetivo que os sentidos percebem, a ladeira, o recanto, a colina e a casa, a praia, o ar, à subjetivação desses dados: o recanto onde termina a ladeira é afetuosamente definido como cantinho, a casa aparece personificada e é vista se agarrando na colina, a praia é atulhada e o ar é tormentoso; a adjetivação denota a forma como o eu lírico os percebe e estabelece o ponto de conexão entre os âmbitos mencionados. Na última estrofe, a interconexão entre subjetivo e objetivo se faz mais evidente: a cidade é viva e reserva para ele um “cantinho” feito à medida da sua vida pensativa e isolada. O cenário de Trieste é perfeito para a solitária e reflexiva existência do eu lírico.

Assim como acontece no poema de Baudelaire, os espaços representados no poema são abertos e o eu-lírico capta a atmosfera da cidade vista do alto. Nesses cenários é que ele encontra refúgio para suas dores e angústias, um dado importante porque reforça a ambivalência interior/exterior. O sujeito lírico caminhante perpassa a inteira cidade, explora-a, até o mais recôndito e íntimo recanto, de onde sua alma pode contemplar e explorar não somente a paisagem, mas também a si mesma. É nessa chave de confiança e de pertencimento mas também de tensão (o ar da cidade é tormentoso) que a relação entre o espaço e o eu lírico se delineia ao longo do *Canzoniere*. Em Saba, os sentimentos necessitam da mediação do dado sensível para serem explorados, o sensível se torna fundamental para que o sujeito lírico possa explorar sua própria interioridade.

Um outro poema que pode nos ajudar a compreender melhor as semelhanças e diferenças entre a poética de Saba e a de Baudelaire é “Città vecchia”. Se em “Trieste” vemos a cidade numa perspectiva a partir do alto, em “Città vecchia” temos uma perspectiva a partir de baixo. Como pontua Patricia Peterle (2014, p. 141), nesse poema “o olhar do poeta capta não mais uma atmosfera, mas sim tudo aquilo que passa diante de seus olhos”, a visão que se tem da cidade é mais aproximada e o *flâneur* de Saba perambula pelas ruas escuras da zona central registrando não a paisagem geográfica, mas sim a paisagem humana que encontra pelo caminho. Agora o eu lírico caminha pela zona escura e antiga da cidade, com seus prostíbulos e restaurantes baratos, onde se avolumam figuras humanas comparadas aos detritos do porto:

marinheiros, prostitutas, mulheres enlouquecidas de amor, pequenos comerciantes, soldados, velhos a blasfemar...:

Spesso, per ritornare alla mia casa
prendo un'oscura via di città vecchia.
Giallo in qualche pozzanghera si specchia
qualche fanale, e affollata è la strada.

Qui tra la gente che viene che va
dall'osteria alla casa o al lupanare,
dove son merci ed uomini il detrito
di un gran porto di mare,
io ritrovo, passando, l'infinito
nell'umiltà.
Qui prostituta e marinaio, il vecchio
che bestemmia, la femmina che bega,
il dragone che siede alla bottega
del friggitore,
la tumultuante giovane impazzita
d'amore,
sono tutte creature della vita
e del dolore;
s'agita in esse, come in me, il Signore.

Qui degli umili sento in compagnia
il mio pensiero farsi
più puro dove più turpe è la via.

Um dos recursos empregados por Saba nesse poema (em especial na primeira estrofe) para se avizinhar dos dados da realidade é justamente o andamento narrativo e prosaico que o poeta imprime aos versos, por meio do qual é possível se acercar dos personagens, descrever as situações e extrair daí aquela experiência do elementar. É do contato que o eu lírico estabelece com essas figuras da vida quotidiana, desprovidas de qualquer tipo de metafísica, inseridas no canto sem alusão a alguma coisa que vá além da concretude de suas existências (elas são: “creature della vita”), dessa realidade mais torpe e baixa que advém a percepção de infinito. Talvez o título do poema “Città vecchia” remeta a um dado temporal ou a uma dimensão arquetípica da vida em Trieste que o poeta tenta descortinar, aquela elementaridade da vida, aquela pureza originária das pulsões de que as figuras humildes ainda estão imbuídas e que o poeta não sente mais no restante dessa cidade cada dia mais burguesa de que fala Luperini (1994, p. 190). Esse mundo antigo que é fonte da essencialidade que o sujeito percebe como aquilo que o liga às personagens humildes. No meio do mundo escuro e vil da zona central, o eu lírico experimenta o eterno, e percebe a manifestação do divino nele próprio

e nas pessoas que o cercam: il Signore (com s maiúsculo), termos que não parecem remeter a nenhum dado religioso, mas sim àquela essencialidade das pulsões. Através da relação antitética entre torpe e puro se anuncia a purificação do pensamento. O poema parece plasmar na sua própria estrutura de versos irregulares o caminho que é ao mesmo tempo do sujeito que atravessa a cidade e também do percurso do pensamento fluindo por entre as torpezas do mundo e liberando-se de tudo o que é acessório, não fundamental, em direção à experiência do incontaminado. O poeta delinea ao longo do *Canzoniere* um retrato de Trieste bastante matizado, no qual a paisagem da cidade ao mesmo tempo que possibilita o aconchego e o refúgio, permite vivenciar a angústia, a dor, o sofrimento, mas também o amor e até mesmo a experiência do infinito.

“Città vecchia” é um poema em que o realismo de Saba aparece muito bem conformado. O crítico Barberi Squarotti (1960), a partir da análise dos pares de rimas, chega a falar mesmo num realismo quase expressionista de Saba, ressaltando que as rimas são estruturadas com palavras que, de um lado, apontam para a representação do dado realístico e, de outro, remetem a uma dimensão meditativa, isto é, da reflexão, da interioridade do sujeito:

Parrebbe qui trattarsi della materia di un violento, quasi espressionistico realismo; e di questo aspro realismo ci sono tutti gli elementi consacrati tradizionali: femmine, dragoni, vecchi, bestemmie, marinai, prostitute. E tuttavia questa materia si compone in linee di severa, e pur viva e limpida, poesia morale: si osservi come la rima accortamente manovrata non soltanto tenga il posto del legame logico necessario per giustificare il passaggio, in una sintassi veramente tradizionale, dalla visione realistica alla meditazione largamente umana che la conclude; ma come ugualmente attraverso la rima la parola realistica perda di peso, di violenza, direi di carnalità e di corposità, si allarghi immediatamente su una prospettiva di analogie morali, di esperienze dell'anima espresse attraverso segni sensibili. Si veda infatti il gioco delle rime: lupanare – mare; detrito – infinito; va – umiltà; friggitore – amore – dolore – Signore; impazzita – vita; compagnia – via; sempre l'avvicinarsi nella rima della parola espressionistica alla parola carica di sostanza meditativa libera la prima da ogni nota manieristica e da ogni peso di tradizionale realismo, e la seconda da una sua troppo arida e disseccata razionalità.” (BARBERI SQUAROTTI, 1960, p. 128)

Aquela interpenetração entre a dimensão do sensível e a dimensão do espírito afasta a poesia de Saba do realismo tradicional, mas também impede o predomínio de uma excessiva racionalidade, ou prevalência da pura dimensão meditativa. Mais além, a conjunção entre os dois âmbitos desemboca na experiência do que há na vida de elementar, possibilitada pela reflexão, ou ruminação do vivido, da matéria sensível introjetada a partir do contato do sujeito lírico com a concretude do mundo, com as figuras humildes.

“Città Vecchia” pareceria apontar para uma possível religiosidade cristã. No entanto, como disse Luperini, é adequado falar em Saba laico e materialista, pois ele tenta sempre alcançar “il fondo oscuro della natura, quale si riflette anche nei moti più segreti dell'anima.” (LUPERINI, 1985, p. 22). A poesia de Saba sustém-se sempre pela afirmação incondicional da vida. É mais adequado falar em sentimento de fraterna humanidade em Saba que propriamente em religiosidade, sua percepção do mundo não está vinculada especificamente às religiões constituídas, mas sustentada por um profundo sentimento de humanidade, de amor e de fraterna solidariedade na dor inerente à existência. É um ponto de vista materialista porque não aponta para transcendências místicas, ao contrário, sustém-se como afirmação dos dados sensíveis, da vida percebida pelos sentidos, do vínculo profundo com as coisas do mundo vivenciado e registrado naquele fundo escuro da alma que mais tarde será explorado com auxílio da psicanálise freudiana. O laço que une o sujeito lírico às pessoas do povo é a essencialidade da dor que perpassa todas as coisas, mas também do amor (amore/dolore/Signore). Se há referência ao cristianismo, é por conta da coincidência com aquilo que o cristianismo tem como dogmas fundamentais, quais sejam, o amor e a sagração incondicional da vida.

Em Saba há uma mudança de perspectiva em relação à cultura oitocentista que o alinha às poéticas próprias do século XX, haja vista que sua poesia, além de se distanciar do tom grandiloquente da poesia oitocentista, procura reconectar o sujeito com a vida em sua amplitude, tanto do ponto de vista das relações interpessoais (as figuras do povo, os meninos, as moças constantemente retratados nos poemas), quanto também da interconexão com o mundo sensível. Ela tem um caráter terapêutico porque pretende reestabelecer um equilíbrio interno a partir da elaboração de traumas, mas também porque pretende estabelecer um equilíbrio na relação do sujeito com o mundo exterior.

A relação entre a poesia de Saba e a poesia de Baudelaire parece seguir a mesma lógica que o liga a outros autores que o influenciaram, isto é, apesar de absorver diversos

procedimentos estilísticos, a perspectiva toda particular que Saba adota confere diferentes possibilidades expressivas aos mesmos recursos empregados antes por aqueles autores. Apresentamos aqui um outro momento comparativo para tentar evidenciar essas proximidades e distâncias. Transcrevemos abaixo o poema “Paysage”¹⁸, que abre a seção *Tableaux parisiens*, pertencente às *Flores do mal*:

Je veux, pour composer chastement mes églogues,
Coucher auprès du ciel, comme les astrologues,
Et, voisin des clochers, écouter en rêvant
Leurs hymnes solennels emportés par le vent.
Les deux mains au menton, du haut de ma mansarde,
Je verrai l'atelier qui chante et qui bavarde ;
Les tuyaux, les clochers, ces mâts de la cité,
Et les grands ciels qui font rêver d'éternité.

Il est doux, à travers les brumes, de voir naître
L'étoile dans l'azur, la lampe à la fenêtre,
Les fleuves de charbon monter au firmament
Et la lune verser son pâle enchantement.
Je verrai les printemps, les étés, les automnes ;
Et quand viendra l'hiver aux neiges monotones,
Je fermerai partout portières et volets
Pour bâtir dans la nuit mes féeriques palais.
Alors je rêverai des horizons bleuâtres,
Des jardins, des jets d'eau pleurant dans les albâtres,
Des baisers, des oiseaux chantant soir et matin,
Et tout ce que l'Idylle a de plus enfantin.
L'Émeute, tempêtant vainement à ma vitre,
Ne fera pas lever mon front de mon pupitre ;
Car je serai plongé dans cette volupté
D'évoquer le Printemps avec ma volonté,
De tirer un soleil de mon coeur, et de faire

18

De mes penses brûlants une tiède atmosphère.

Esse poema evidencia o distanciamento entre a poética de Baudelaire e a estética do Naturalismo/Realismo e, concomitantemente, sua vinculação com a herança romântica, mas, ao mesmo tempo, a superação desta. Michel Collot (2005, p. 76) ressalta nele o que chama de estrutura do horizonte, terminologia emprestada da fenomenologia e empregada aqui para remeter àquela experiência da paisagem, a qual interconecta interioridade e exterioridade, e que nega a arte que se propõe a ser apenas a mera reprodução do visível. Por meio da estrutura do horizonte, Baudelaire afirma uma arte que tenha por objetivo o de se aprofundar na matéria do mundo, e mesmo ir além: a partir do recurso às metáforas, alegorias e sugestões e sobretudo à imaginação criadora, seria possível não só se aprofundar no horizonte, mas ultrapassar a linha entre visível e invisível e então criar outros horizontes. A poética do francês busca uma segunda vista do mundo, prolongada pela imaginação e pelo sonho, e possibilitada pelo uso das drogas.

O poema se anuncia inicialmente como expressão do clássico tema pastoril típico das éclogas, ou idílio, mas o bucolismo inerente a esse gênero lírico não se confirma de todo porque os versos de Baudelaire oscilam entre a descrição da paisagem, ou seja, o registro daquilo que a vista percebe, e o direcionamento para a perspectiva da dimensão onírica (*écouter en rêvant/Leurs hymnes solennels emportés par le vent*) que pressupõe a imaginação e a fantasia criadoras. Essa oscilação se confirma no último verso da primeira estrofe: *les grands ciels qui font rêver d'éternité*, o qual reafirma a interpenetração entre a matéria do mundo e a imaginação que cria a partir do que registra através da visão. Essa abertura para a dimensão do sonho e da imaginação tem nas drogas a via de acesso, e, na segunda estrofe, a relação entre interior e exterior dá lugar à afirmação radical da perspectiva criadora da imaginação. “*Fermer ‘portières et volets’, c’est rompre avec le dehors pour se replier sur un espace intérieur qui est à la fois celui de l’âme et celui de l’art*” (COLLOT, 2005, p. 76).

Essa percepção do infinito a partir do finito, a negação de qualquer tipo de transcendência, mas, ao mesmo tempo, a crença num mistério que remete à subjetividade do vivido, em certa medida, conecta a poesia de Saba com a produção poética do último Baudelaire. Segundo Collot (2005, p. 77), Baudelaire, em sua fase mais tardia, manifesta a consciência da nossa finitude, mas ainda assim não abandona a sua aspiração ao infinito, ao eterno, a qual adviria agora da abertura para os paraísos artificiais possibilitados pelo uso de

drogas. Reafirmando sua vinculação com a transcendência romântica e ao mesmo tempo repensando-a, ele prenuncia o Simbolismo, mas ao mesmo tempo não se desvincula das noções clássicas da forma fixa e da percepção de limite. Essa tensão entre percepção de finitude e aspiração ao infinito o faz fundador da modernidade porque desemboca na consciência da precariedade da experiência humana, cuja banalidade o flâneur registra no quotidiano da vida na Paris do século XIX. Isso que Michel Collot (2005, p. 78), citando o próprio Baudelaire, denomina *infini diminutif*, uma espécie de infinito na imanência, pois buscado na imanência do sujeito a partir dos novos horizontes criados pelo uso de drogas, guarda algum paralelo com o infinito a partir da experiência da vida cotidiana de Saba, o qual talvez seja melhor traduzido pela noção fenomenológica de carne: o infinito, o mistério em Saba é aquilo que une o sujeito à carne do mundo, aquele sentimento de pertença ou comunhão que temos comentado e que interconecta o mundo sensível e a interioridade do sujeito.

Em resumo, retornando às questões que Michel Collot problematiza em seus estudos, *mutatis mutandis*, o movimento que o sujeito lírico perfaz para fora de si, o qual o crítico identifica na poesia moderna a partir sobretudo de Rimbaud, mas que tem a última fase da obra de Baudelaire como precursora, é verificado também na poesia de Saba. Tanto em Saba quanto em Baudelaire é central a interação com a paisagem no processo de saída de si levada a termo pelo sujeito, e, em se pensando na obra do triestino, é este um dos fatores que conferem modernidade a sua expressão artística. Veremos que tal aspecto de sua obra tem raízes também na relação que ele estabelece com a poesia de Pascoli e sua poética das coisas, com a obra dos Crepusculares – os quais o triestino, assim como faz com Baudelaire, recusa como influências profundas – e com a poesia de Leopardi. É inegável, porém, a proximidade entre Saba e Baudelaire no tocante à relação que os dois poetas estabelecem com a paisagem, apesar de ser este mais um aspecto que pode ser creditado também ao vínculo de influências entre Saba e autores consagrados da tradição lírica italiana ou – caso dos Crepusculares – autores cuja expressão artística está ao mesmo tempo na linha de frente das primeiras vanguardas literárias do país e ainda de certo modo vinculados ao gosto de expressão decadentista.

1 – A “calda vita”

Saba manifesta clara consciência de todo o processo de interconexão entre a matéria do mundo e a interioridade do sujeito e alça-o a condição de base para o desenvolvimento de sua poética. A centralidade do mundo circundante para a sua poesia está devidamente afirmada em diversos poemas, especialmente em “Il poeta”, da coletânea *Trieste e una donna*, uma de suas várias declarações de poética:

Il poeta ha le sue giornate
contate,
come tutti gli uomini; ma quanto,
quanto variate!

L'ore del giorno e le quattro stagioni,
un po' meno di sole o più di vento,
sono lo svago e l'accompagnamento
sempre diverso per le sue passioni
sempre le stesse; ed il tempo che fa
quando si leva, è il grande avvenimento
del giorno, la sua gioia appena desto.
Sovra ogni aspetto lo rallegra questo
d'avverse luci, le belle giornate
movimentate
come la folla in una lunga istoria,
dove azzurro e tempesta poco dura,
e si alternano messi di sventura
e di vittoria.
Con un rosso di sera fa ritorno,
e con le nubi cangia di colore
la sua felicità,
se non cangia il suo cuore.

Il poeta ha le sue giornate
contate,
come tutti gli uomini; ma quanto,
quanto beate!

Do contato entre o mundo exterior e o mundo interior, da relação afirmativa que o poeta permanentemente estabelece com as coisas da vida, desse vínculo que ele extrai matéria para nutrir o seu canto. Das variações climáticas de luz, calor, vento, da variedade do mundo vivenciado, da inconstância, da alternância, da oscilação entre permanência e fugacidade, do azul ou da tempestade que pouco duram, das nuvens que mudam tanto quanto muda a sua felicidade, e como oscila também seu próprio coração, é daqui que o poeta extrai o fundamento que alicerça o seu canto: a inter-relação entre suas paixões e as coisas do mundo. Saba é o poeta da “calda vita”. É esse mundo vivenciado e inscrito numa história eterna de

oscilações que dá sustentação para seus dias, ou jornadas (porque é a vida o objeto de trabalho do poeta) contadas e variadas. A profunda relação com o mundo circundante, com o espaço, com o mundo natural, adquire contornos devocionais que remetem a uma afirmação quase religiosa da vida (mas já vimos com Luperini que Saba era essencialmente materialista), ou melhor, a uma dimensão quase sagrada da vida em todas as suas possibilidades: “le giornate beate”.

Há portanto um aspecto do sagrado, ou uma sagração da natureza, que emerge na relação entre o poeta e o mundo e atravessa a própria noção que ele tem da poesia. Voltamos às três categorias apontadas por Luperini: Poesia, Natureza e Verdade. Ainda que seu mito pessoal seja perpassado pela tensão entre o mundo judaico e o mundo cristão, vimos que a religiosidade vazada nos poemas de Saba não aponta necessariamente para vínculos estruturais entre o poeta e alguma religião específica, mas residiria justamente na contínua afirmação e aceitação da vida em sua amplitude e variação. Vida nesse caso significa a própria noção de natureza e de mundo, ou seja, engloba o mundo natural, mas também toda a gama de sentimentos e paixões.

Há uma outra categoria importante para a fatura da obra de Saba, a do Tempo, manifesta no poema acima (os referentes de temporalidade do poema: “una lunga istoria”, “le ore del giorno”, “le stagioni”) que também se interconecta com as três identificadas por Luperini. Segundo Fortini (Apud DEBENEDETTI, 1980, p. 127), os poetas que escreviam nos anos trinta podiam ser divididos em dois grupos, de acordo com o modo como percebiam o tempo: aqueles para os quais o tempo era percebido de um ponto de vista metafísico (caso de Ungaretti e Montale) ou aqueles para os quais o tempo era cronológico. Em Saba, afirma Fortini, o tempo é cronológico-biográfico e as experiências de mundo remetem a eventos privados e familiares, o mundo experienciado é visto numa perspectiva de sentimentos individuais inseridos naquele tempo, o tempo cronológico dos acontecimentos coletivos, da grande história comparecem em Saba apenas como pano de fundo, nele é o tempo numa perspectiva biográfica e microsocial que perpassa o Canzoniere. A obra de Saba não é, contudo, apartada da sociedade, esta atravessa sua poesia, ainda que somente como pano de fundo ou como reflexo naquele microcosmo representado pelo poeta. A “società, in piccolo o in grande, è presente nella poesia di Saba” (DEBENEDETTI, 1980, p. 128)

Em complementação com o que disse Fortini, podemos acrescentar que há um tempo que aparece na obra de Saba como manifestação do eterno, do perene, dissociado de qualquer

relação com a história factual, é um tempo não histórico, visto como dimensão constituinte e estruturante da existência mesma de todas as coisas, ele remete à elementaridade do vivido no seu microcosmo triestino, ao fundamento que perpassa todas as coisas, mesmo as mais humildes. Nesse sentido, a noção de tempo em Saba se aproxima daquele constituinte do mito, pois remete a uma experiência originária e elementar. É a busca por aceder a essa elementaridade do mundo e das vivências que faz com que a temporalidade seja desdobrada muitas vezes no sentido de tempo da memória. O *Canzoniere* é inteiramente vazado pela experiência temporal, mais propriamente, pela experiência da memória como manifestação do mito particular, inserido naquele tempo. Seu mito pessoal é o grande tema que perpassa toda a obra, daqui a adesão à psicanálise freudiana. É o tempo não histórico que aparece entrelaçado com as noções de natureza e de verdade, os quais, em conjunto, ligam-se à própria noção de poesia na obra do triestino: Tempo, Natureza, Verdade, Poesia.

Vinculado às categorias comentadas, mas em especial à Verdade e à Natureza, há um aspecto nodal que aparece no poema anterior e se constitui como um dos fundamentos da poética sabiana, sobretudo no tocante à forma como o espaço é representado em sua obra: a paixão.

L'ore del giorno e le quattro stagioni,
un po' meno di sole o piú di vento,
sono lo svago e l'accompagnamento
sempre diverso per le sue passioni
sempre le stesse;

A concepção de poesia, em Saba, é inteiramente atravessada pela ideia de paixão, no sentido de sentimento, mas também na de sofrimento, de dor. Por intermédio da paixão, do sentir a si mesmo e ao mundo e do conseguinte processo de escavação, de genealogia dos sentimentos é que em Saba acontece a interconexão entre a subjetividade e a objetividade, entre o fora e o dentro, mas também é nesse processo que residiria a própria base do seu fazer poético.

Em seu famoso artigo “Quello che resta da fare ai poeti” (SABA, 2001, p. 751), em aberta polêmica com D'Annunzio, ele delineia as diretrizes de sua poética: o poeta não pode ceder a tentações meramente retóricas em detrimento da honestidade expressiva, é necessário que ele assuma a honestidade como seu norte, e uma poesia honesta é justamente aquela em que o poeta persegue e escava humildemente por meio do trabalho incessante a genealogia da

paixão, do sentimento que gerou o impulso criativo. Saba toma como contraponto à figura de D'Annunzio, modelo de poesia desonesta e grandiloquente, aquela de Manzoni.

Para Luperini (1985, p. 20-21), a oposição que Saba estabelece entre Manzoni/D'Annunzio tem por base a mesma motivação que o faz contrapor Dante a Petrarca e a usar a figura de De Sanctis como contraponto à crítica que se faz no século XX: para o triestino o poeta tem de perseguir “la passione, il sentimento, la verità, la poesia, Dante” e tem de evitar veementemente “l'artificio, la finzione, la letteratura e il petrarchismo”. Segundo Luperini, “De Sanctis è molto amato da Saba non perché questi ne approvi l'impostazione storicista, mas soprattutto perché ne condivide una concezione della poesia come espressione del sentimento e della natura.” É Manzoni o elo entre De Sanctis e Saba: o realismo manzoniano e sua adesão à concretude das coisas do mundo, da realidade exterior, também foi usado pelo crítico italiano para reprovar o petrarquismo ainda persistente na literatura italiana do século XIX.

O realismo de Saba, a adesão à concretude do mundo verificada em sua obra se dá por intermédio, justamente, da paixão. É por meio dos sentimentos, das dores, dos afetos do sujeito que ocorre a possibilidade de aproximação entre o fora e o dentro, entre o sujeito lírico e o mundo que o circunda. Essa paixão também está inscrita naquele tempo não histórico, no tempo visto como dimensão do perene no qual estamos imersos, e é propriamente o entrecruzamento de tais categorias que possibilita o acesso ao elementar, à verdade última das coisas.

A paixão se correlaciona às categorias da Natureza, da Verdade e também do Tempo e anuncia a Dor e o Amor (*dolore/amore*, rima frequente no *Canzoniere*) como os elementos que possibilitam o vínculo entre o poeta e as coisas todas do mundo. Se quiséssemos sintetizar e simplificar ao máximo a poética de Saba, chegaríamos talvez ao esquema seguinte: sua obra é vazada pela busca de uma verdade última por meio do contato com o mundo vivenciado, em que operam as paixões, os sentimentos e cujo fio condutor são, como reversos de uma mesma moeda, o amor e a dor. A dor, em especial, assume um papel decisivo nessa economia poética, a dor como traço fundamental que conecta todos os seres e que possibilita o escavar profundo em busca do elementar. Na coletânea *Preludio e canzonette* o poeta dedica a este sentimento um inteiro poema, o qual transcrevemos a seguir:

IL DOLORE

Dai miei prim'anni
d'ignoti affanni
io celo in me il terrore.
Il vero, il vivo, il presente dolore
m'è quasi amico.

Con dolce pena
da lui la vena
dei miei versi derivo;
e quando a lungo in compagnia ne vivo
lo benedico.

Con lui da pari
lottando a pari
le belle cose appresi,
tante e sí strane, che poi grazie resi
alla sua guerra.

Per lui son fuori
dei tuoi orrori,
volgo a me sempre odioso,
e sarà il nome mio per lui glorioso
nella mia terra.

O sia che accanto
l'abbia in un canto
di caffèuccio, o vada,
com'uom che fugge, per vie e piazze io vada
della città;

senza conforto,
quando per morto
il mio cuor s'abbandona;
sempre nasce da lui la mia più buona
felicità.

Io pover'uomo,
già quasi domo,
mi rilevo beato;
e maledire più non so il peccato
d'amor gentile.

Ma se il pensiero,
solo in lui vero,
mi pinge ignoto male;
credere posso non vi sia un mortale
di me più vile.

Há uma estrutura antitética que sustenta o poema, a qual ao mesmo tempo que opõe palavras remetentes a dor e sofrimento (terrore, orrori, guerra, morto, male) àquelas remetentes a felicidade (felicità, amore gentile, belle cose, dolce pena, amico) também as interconectam, pois é justamente quando se luta 'a pari' com 'il dolore' que se aprende 'le belle cose', através da guerra contra a dor se alcança a 'buona felicità'. Por isso, diz o eu lírico: quando 'a lungo in compagnia ne vivo lo benedico'. E se os afãs que marcaram a infância eram terror que o eu-lírico evita até mesmo no presente (“io celo in me il terrore”), a dor atual é quase uma amiga: há um percurso de aprendizado com a dor que se destaca também dessa oposição. A dor, que o acompanha desde a infância, é benedição porque somente através dela é possível alcançar a verdade, e é propriamente por esse motivo que do sofrimento deriva 'la vena' dos seus versos. A dor como perspectiva formadora e, principalmente, como possibilitadora do acesso à elementaridade da vida é um dos traços que conformam a poética sabiana e é um dado que alguns críticos costumam creditar à ascendência da filosofia de Nietzsche sobre a poesia do triestino.

Em *Aurora*, livro muito citado por Saba, Nietzsche sustenta que:

A formidável tensão do intelecto, que quer opor-se à dor, ilumina desde então tudo quanto encara com uma luz nova: e o indizível

encanto que oferecem todas as novas iluminações é às vezes bastante poderoso para resistir a todas as seduções do suicídio e para fazer muito desejável, ao que sofre, a continuação da vida. (2008, 85)

O quanto exposto pelo filósofo vai ao encontro do comentário que fizemos sobre o poema acima, mas aparece também em “In riva al mare”, sobre o qual comentamos brevemente no capítulo anterior. Nele, em especial na última estrofe, vemos que a dor é a linha que entrelaça vida e morte, mas são as coisas, mesmo as mínimas, as quais seduzem o sujeito lírico, intermediadas pelos sentidos da visão e audição (“il Faro”, “il suono d’una squilla”, “la voce d’un fanciullo che gioca i sassi”, “il coccio”, “una barca con la vela gialla”, “il silenzio”) e não deixam que a morte se afirme diante da vida, permanecendo apenas como uma outra perspectiva desta, intrínseca perspectiva alinhavada pela dor que entremeia tudo.

(...) Io della morte
non desiderio provai, ma vergogna
di non averla ancora unica eletta,
d’amare piú di lei io qualche cosa
che sulla superficie della terra
si muove, e illude col soave viso.

O jogo entre afirmação da vida e impossibilidade de ceder à tentação da morte tem como protagonista a contraposição à dor, o que faz com que seja possível aos olhos mirar as coisas e eventos da vida sob nova perspectiva, ou, como diz Nietzsche, sob uma nova iluminação. E é propriamente a oposição ao sofrimento a responsável também por fazer aflorar o encanto diante das novas perspectivas perante a vida, de modo que o sujeito não ceda à tentação do suicídio, desejando, antes, a continuação da vida. A própria ideia de interdependência entre alegria e dor, aludida no poema “Il dolore”, é motivo bastante nietzschiano (CAMERINO, 1985, p. 227) e também aparece no livro *Aurora*.

“Il dolore” e “In riva al mare” evidenciam, desse modo, o protagonismo da dor como instrumento necessário para experienciar o mundo, para escavar a fundo a essência da vida nos âmbitos do sensível e do espiritual, sendo essa relação entre subjetividade e objetividade o aspecto decisivo para o vínculo que o poeta estabelece com a paisagem. Nessa mesma chave podemos ler o poema “Dopo la tristezza”, o qual transpomos abaixo:

Questo pane ha il sapore d’un ricordo,
mangiato in questa povera osteria,
dov’è piú abbandonato e ingombro il porto.

E della birra mi godo l'amaro,
seduto del ritorno a mezza via,
in faccia ai monti annuvolati e al faro.

L'anima mia che una sua pena ha vinta,
con occhi nuovi nell'antica sera
guarda un pilota con la moglie incinta;

e un bastimento, di che il vecchio legno
luccica al sole, e con la ciminiera
lunga quanto i due alberi, è un disegno

fanciullesco, che ho fatto or son vent'anni.
E chi mi avrebbe detto la mia vita
così bella, con tanti dolci affanni,

e tanta beatitudine romita!

É interessante destacar que o poema acima é ambientado, como já vimos acontecer em outros textos de Saba, na paisagem da zona portuária de Trieste, com seus personagens e comércio humildes. Nesse poema, a importância que a dimensão da memória assume para a configuração do espaço aparece bem destacada, pois vemos uma estrutura que interliga lembranças e reminiscências com o presente do mundo experienciado: do contato que o eu lírico trava com o mundo que o circunda advém o “sapore d'un ricordo”. A estrutura verificada no poema, a qual remete ao passado e ao presente, sugere que a dor e o sofrimento entrecem-se sempre às tramas da vida, determinando as experiências do sujeito. Mais que tudo, a dimensão temporal aqui é basilar e remete àquela percepção de perenidade, que ao final é a própria percepção do tempo mediada pela memória. Diferentemente do que ocorre em “Città vecchia”, aqui a paisagem não é escura, é iluminada (“il vecchio legno luccica al sole”) e não se verifica a experiência do infinito. Contudo, através do contato com a paisagem e com as coisas por meio dos sentidos gustativo (“Questo pane ha il sapore d'un ricordo”; “E della birra mi godo l'amaro”) e visual, condicionados pela experiência de superação da dor (“una sua pena ha vinta”), é que o eu-lírico consegue chegar à constatação/revelação (ou alumbramento) final, a valorização da vida, com todos os seus “dolci affanni”.

Desde o título, percebemos que a abordagem do tema da dor é bastante nietzschiana: sobretudo na tercina central, em que o poeta parece plasmar a ideia principal do aforisma de *Aurora* que mencionamos, qual seja, a possibilidade de olhar o mundo sob uma nova ótica, sob uma nova iluminação, advinda do convívio com e do combate à dor e ao sofrimento,

processo que permitiria descobrir ou aceder a uma verdade até então não conhecida: “L'anima mia che una sua pena ha vinta/con occhi nuovi nella antica sera¹⁹/guarda un pilota con la moglie incinta”.

Em SC, o próprio Saba destaca a centralidade desse poema para a compreensão e definição de sua arte. Ele destaca especialmente o verso “con occhi nuovi nella antica sera”, o qual remeteria a significados “universali e profondi che dall'inconscio del poeta si trasmettono a quello del lettore.” (SABA, 2001, p. 154). As palavras *inconscio* e *profondi* aqui não são usadas gratuitamente, referem-se, provavelmente, ao Nietzsche precursor da psicanálise e sobretudo à influência da disciplina freudiana. A centralidade da dor está ligada tanto àquela elementaridade extraída da experiência do mundo que temos destacado, quanto, sobretudo, a aspectos da interioridade do sujeito a que a palavra inconsciente necessariamente remete. O poema parece abordar, assim, aquele processo recorrente na obra de Saba, qual seja, o de escavar a fundo as razões de determinados sentimentos, elaborar traumas determinantes na biografia do poeta e, por meio do canto, da poesia, tentar chegar a um equilíbrio. Mais além, levando em conta o que disse o poeta, esses versos aludem sobretudo à busca de Saba por transmitir ao leitor a universalidade e a elementaridade das experiências que ele insistentemente procura. Esse traço decisivo de sua poética, no limite, pode também se associar ao seu desejo de ligação fraterna com o mundo: a partir da transmissão de experiências universais de um *inconscio* a outro, leitor e poeta estariam fraternamente conectados.

Em Saba, a dor pode mesmo se configurar como propulsora para o contato com o mundo. A vivência da paisagem é mediada muitas vezes pelo desejo de superação do sofrimento. Vem daqui aquela constatação que já fizemos: em Saba há uma tensão constante que o impele a estabelecer vínculos de profunda solidariedade com o mundo sensível. Essa é uma das chaves para compreender a forma como o espaço (a ‘epicità’ de Saba, com todos os personagens nele recorrentes) é representado em sua obra. Um de seus mais célebres poemas, “La capra”, se estrutura basicamente dessa maneira:

Ho parlato a una capra.
Era sola sul prato, era legata.
Sazia d'erba, bagnata
dalla pioggia, belava.

¹⁹

Quell'uguale belato era fraterno
 al mio dolore. Ed io risposi, prima
 per celia, poi perché il dolore è eterno,
 ha una voce e non varia.
 Questa voce sentiva
 gemere in una capra solitaria.

In una capra dal viso semita
 sentiva querelarsi ogni altro male,
 ogni altra vita.

O elo entre o eu lírico e a cabra de rosto semita é justamente uma dor eterna que permeia tudo, tão monocórdica quanto o monótono balido do animal. O que se inicia primeiramente como zombaria transforma-se rapidamente em espécie de reflexão sobre a existência. Novamente aparecem entrecruzados aqui aqueles dois motivos recorrentes em Saba: a descoberta de uma verdade elementar e a referência a uma temporalidade não histórica, a uma dimensão do infinito por meio justamente dessa existência num tempo dissociado de aspectos factuais. Do riso zombeteiro suscitado pela imagem do homem que fala com a cabra o poema assume um páthos dramático originado pela intuição do dado fundamental da existência. O balido da cabra, antes motivo da imitação, torna-se o mesmo gemido que ecoa e entranha em tudo que vive, e é inerente à própria vida do eu lírico: passa-se da mera imitação para a identificação mais profunda.

A escolha da cabra, além da possível alusão ao rito bíblico da oferta em holocausto do bode expiatório, encerra uma provável referência à perseguição aos judeus durante o entreguerras, referência que, a bem da verdade, sempre foi negada pelo poeta (SABA, 2001, p. 143), mas que, em se considerando o contexto histórico de ascensão do regime fascista na Itália e a própria biografia do poeta, não pode deixar de ser ao menos considerada. Mais além, em se considerando toda a simbologia de sofrimento suscitada pela imagem desse animal, talvez possamos afirmar que sua representação está ancorada também no “concetto di gerarchia spirituale producentesi attraverso la sofferenza” (CAMERINO, 1985, p. 227). Esse passo da poesia de Saba é outro traço da influência nietzschiana perceptível em sua obra: “La disciplina formativa del dolore, del grande dolore [...] solo questa disciplina ha creato fino ad oggi ogni eccellenza umana”, sustenta Nietzsche (1981, p. 121).

Essa hierarquização espiritual de acordo com a intensidade do sofrimento é devidamente afirmada num poema da maturidade do poeta, “Privilégio”, da seção *Varie*, de 1944:

Io sono un buon compagno. Agevolmente
mi si prende per mano, e quello faccio
ch'altri mi chiede, bene e lietamente.

Ma l'anima secreta che non mente
a se stessa mormora sue parole.
Anche talvolta un dio mi chiama, e vuole
ch'io l'ascolti. Ai pensieri
che mi nascono allora, al cuor che batte
dentro, all'intensità del mio dolore,
ogni uguaglianza fra gli uomini spengo.

Ho questo privilegio. E lo mantengo.

2 - O olhar e o desejo

Temos visto que, apesar de a lírica se caracterizar por ser expressão da subjetividade, particularmente a partir de Baudelaire é comum que se recorra a dados do mundo exterior para aceder à interioridade do sujeito. A poesia de Saba se insere nessa linha de desenvolvimento da poesia moderna, na lírica do triestino o sensível se apresenta como aspecto não só instrumental, mas necessário para que os estados de alma possam ser escavados.

Nesse processo, os sentidos avultam como auxiliares importantes na mediação entre os dois âmbitos, nomeadamente o olhar. Em Saba, desde a primeira coletânea, *Poesia dell'adolescenza e giovanile*, o olhar e a audição são reivindicados como a força que erige sua poética: “in questo è tutta/la mia forza: guardare ed ascoltare” afirma o poeta em “Meditazione”. A força que advém dos sentidos indica uma abertura sensual para as coisas do mundo, em contraste com o título do poema, que remete à interioridade do sujeito. Aqui já vemos aquela interpenetração entre objetivo e subjetivo anteriormente comentada, e talvez possamos ler esses versos como uma primeira declaração poética. *Poco invero tu stimi, uomo, le cose*, adverte mais adiante o eu lírico desse mesmo poema. A poesia de Saba alicerça-se propriamente na relação que o poeta mantém com as coisas, metonimicamente tomadas pelo mundo. A força que se origina do olhar e do ouvir é extraída da relação íntima que ele estabelece com as coisas do mundo. Não por acaso, já vimos que o próprio autor ressalta o caráter épico de sua poesia, termo usado no sentido empregado por Hegel, de uma poesia

centrada na narrativa de fatos e acontecimentos do mundo exterior, poesia em que as coisas, os personagens, as paisagens do mundo assumem um relevo capital dentro da fatura da obra.

Em Saba, os sentidos são os motores necessários para que ocorra o estabelecimento do liame entre os âmbitos externos e internos, mas sobretudo para que ocorra o processo já descrito por Hegel, que consiste propriamente no movimento de saída de si levada a termo pelo sujeito, no abandono da sua interioridade em busca do fora, do alheio, na saída de dentro para exploração do mundo sensível, em buscas de contato com o outro. E a proeminência do olhar diante de outros sentidos se explica:

O olhar apalpa as coisas, repousa sobre elas, viaja no meio delas, mas delas não se apropria. “Resume” e ultrapassa os demais sentidos porque os realiza naquilo que lhes é vedado pela finitude do corpo, a saída de si, sem precisar de mediação alguma, e a volta a si, sem sofrer qualquer alteração material. (CHAUI, 1988, p. 33)

A capacidade de viajar por entre as coisas, de tocá-las, de explorá-las sem necessitar sair materialmente de si e, ao mesmo tempo, tendo-se lançado ao mundo das coisas, retornar e introjetar os dados percebidos, também sem sofrer alteração material, é que confere ao olhar tanta proeminência diante dos outros sentidos. Mas o olhar apreende as coisas por meio de operações baseadas em similitudes, semelhanças, mímese; o olhar é mimético, e é justamente por isso que ele apresenta um “caráter de hiato, de distância” (BOSI, 1977, p.17) que não se pode abolir e ao mesmo tempo um processo de identificação que aproxima e que está na base da apreensão do mundo por meio da visão. “O ato de ver apanha não só a aparência da coisa, mas alguma relação entre nós e essa aparência: primeiro e fatal intervalo.” (BOSI, 1977, p.13). Portanto, o ato de ver engloba um momento de proximidade e avizinhamento e outro de irrecuperável percepção de distanciamento.

Refletir sobre o olhar nos leva novamente à fenomenologia de Merleau-Ponty e àquele processo que Michel Collot identifica como linha de força da poesia moderna. O filósofo estabelece uma diferença importante entre a pintura moderna e a pintura clássica, ressalta que o realismo daquela, diferentemente do verificado na pintura clássica, alicerça-se na percepção do mundo e não na tentativa de representação do mundo exterior de forma impessoal e objetiva. A pintura moderna procura aceder a uma verdade que nasce da percepção e das vivências do sujeito na sua interação com o mundo. “Dessa forma, a arte moderna pode ser

dita 'realista' num sentido mais fundamental, pois revela os objetos desnudados de toda a roupagem conceitual com a qual tentamos reduzi-los a instrumentos de nossos propósitos diversos” (MATTHEWS, 2006, P. 177). A paisagem, os objetos, os personagens, o mundo exterior é percebido num nível pré-reflexivo, pré-conceitual, esses dados não se apresentam mais como meros instrumentos para nossos propósitos, mas sim num nível fundamental, livre do conceito. O mundo aparece representado por um prisma em que a perspectiva não é mais meramente geométrica, ela é relacional. O olhar que mira esse mundo elementar, fundamental, está situado e alicerçado histórica e subjetivamente nas vivências do pintor. Daqui o estranhamento inicial que a pintura moderna causou no público, ainda habituado àquele realismo com pretensões objetivas.

É nessa mesma chave do realismo da pintura moderna, apontado por Merleau-Ponty, que devemos tentar compreender o tão comentado realismo de Saba. Já vimos que na poesia do triestino não conta apenas a representação de paisagens exteriores, lugares, personagens, mas conta a relação, em certo sentido simbiótica, que se estabelece entre esses dados e o sujeito lírico: é a vivência do espaço e a forma como ele se apresenta na conformação do fluxo da vida exterior mas também interior, psíquica, que se tornará objeto estruturante da obra sabiana.

Já se disse que o olhar, ao mesmo tempo em que é janela, também é espelho, denuncia e revela o que está dentro da alma e, ao mesmo tempo, esta mesma abertura propicia a introjeção do que está fora, espelhando o mundo. A janela e o espelho, porém, não transpõem aquela distância que separa sujeito e mundo. O aspecto relacional da poesia de Saba não suprime o hiato: vemos uma constante tendência ao estabelecimento de vínculos com o mundo exterior, uma contínua tendência à 'immedesimazione' no tecido da vida, da 'calda vita', aí comportadas todas as suas dimensões (amor, dor, morte, desejo) numa aparente tentativa de transposição daquela terrível distância, do hiato que separa o homem do mundo das coisas, da natureza. Nesse sentido, a poesia de Saba é uma poesia que, em verdade, ressalta a fissura, o destacamento irrefreável do homem em relação ao mundo, é uma poesia do hiato e cujo propósito permanente e essencial é restabelecer uma unicidade nunca alcançada.

O realismo de Saba é afim ao realismo da pintura moderna e, no limite, dados o caráter assumidamente terapêutico da poesia do triestino e a frequente remissão à psicanálise freudiana, talvez possamos até classificá-lo como próximo do realismo de introspecção

psicológica. A reforçar tal classificação, podemos mencionar o apreço que o poeta nutria pelas obras do pintor triestino Vittorio Bolaffio, com quem manteve relação de amizade. Bolaffio era bastante influenciado pelas pinturas de Cezanne e Matisse, e ganhou notoriedade porque costumava realizar quadros em que significados simbólicos se evidenciavam nos retratos penetrantes e psicológicos das pessoas que pintava (BARRICELLI, 1969). Bastante sintomático do que temos dito é o fato de que a Bolaffio Saba tenha dedicado o poema “La brama”, cujo tema é o desejo. *Brama*, derivado do verbo *bramare*, vem do alemão e na origem significava gritar, posteriormente assumiu o significado de desejar ardentemente algo. Transpomos abaixo um excerto do poema:

O nell’antica carne
dell’uomo addentro infitta
antica brama!
(...)
Quando l’autunno
ogni foglia colora
del suo rosso di sangue, il cor tu affanni
come un monito estremo, antica brama.
Metti il rimpianto dei giorni perduti,
delle imprese lasciate,
delle cose che avrebbero potuto
essere e che non sono,
e nell’uomo caduco
come le foglie
metti indistinte voglie
di vincere la tomba, o generante
brama! E per quali vie,
per quali accorgimenti
a questo giungi, o causa
tu del mio male, ed anche,
sí, del mio bene; che per te ora vedo
gente navi partire,
del vasto mondo farsi
per te sola una cosa, o nell’antica
carne dell’uomo dall’inizio infitta
antica brama!

A *brama*, antiga quanto a carne do homem (“dall’inizio”), é justamente a energia que impulsiona ao movimento (“per te ora vedo/ gente navi partire”), a energia que faz com que “l’uomo caduco come le foglie” no outono tenha vontade de vencer a morte, a brama é “generante”, é energia geradora, ela é causa “del male” e “del bene”, a mesma energia que leva a criação, mas que também pode levar à destruição, ao sofrimento (“Quanto ha l’uom

vaneggiato/per te, feroce brama!”). A brama é vida mas também é morte. Em termos freudianos, podemos dizer que esse grito de desejo, na obra do triestino, corresponderia ao investimento libidinal que impele o ser humano ao movimento, ou seja, equivale à definição freudiana de desejo. Freud usa o vocábulo *wunsch* (voto, aspiração) para designar essa força que move o sujeito em direção às suas aspirações, ou, em outras palavras, a ordem pulsional que faz com que o sujeito se movimente (EDLER, 2014, p. 75). Nesse sentido, a *brama* se relaciona com a pulsão sexual, e também está associada ao binômio pulsão de vida - pulsão de morte.

A brama, ou o investimento libidinal, perpassa os sentidos e está na base da interação do sujeito com o mundo. Nas palavras da psicanalista Sandra Edler: “valorizamos a expressão movimento desejante como a trajetória realizada pelo sujeito de objeto, em objeto que, se por um lado não obtém a completa satisfação, por outro o mantém em busca, em permanente construção.” (2014, p. 81). O cotidiano do sujeito é conformado pelo movimento desejante, a sua relação com o mundo prevê esse estado de desejo para que seus projetos e atividades sejam encampados.

Desse modo, os sentidos exercem papel importante nessa economia pulsional porque é por intermédio deles que se dá o contato sujeito-objeto ou sujeito-mundo. E de todos os sentidos, o olhar é o que mais evidencia a dominância do desejo porque ele é concupiscente, aspira sempre mais do que lhe é dado perceber (CHAUÍ, 1988, p. 33). Essa concupiscência do olhar se destaca no panorama da poética de Saba e aparece bem marcada em alguns trechos do *Canzoniere*, como no poema “Il Fanciullo”, de *Trieste e una donna*, cujo excerto transcrevemos abaixo:

Coi miei occhi non mai sazi di luce,
tutto, nel letto, il lungo estivo giorno
rivivo; e d’un fanciullo oggi è il ricordo
che a non chiuderli ancora mi seduce.

Em Saba, esse olhar insaciável (“non mai sazi di luce”) é protagonista do estado desejante, ele medeia a interação entre a interioridade do sujeito e o mundo exterior, numa relação que pressupõe igual grau de atividade, isto é, na qual, assim como o sujeito, o objeto também exerce protagonismo. Há um objeto que seduz (“il fanciullo”, o menino “che ancora mi seduce”) e um sujeito que, por meio do olhar, é seduzido. O objeto compele o movimento do olhar na direção da realização do desejo, da apreensão dos dados do mundo, ou seja, a

interação entre sujeito e mundo requer o investimento de toda uma energia libidinal cujo contato se dá através dos sentidos e numa relação de reversibilidade entre passividade e atividade.

Quando Saba reivindica, desde a primeira coletânea, os sentidos como forças motrizes de seu fazer poético, ele aponta para essa energia sensual que norteia sua poética e que deu margem tanto à classificação de poesia impressionista, feita por uma parte da crítica, quanto a de sensualismo, feita por Debenedetti, ambas recusadas pelo triestino, ainda que este reconheça não serem estas ideias estranhas a sua poética (2001, p. 157). Mais que tudo, ele aponta para o que Barberi Squarotti (1960) definiu acertadamente como caráter quase expressionista da poesia de Saba, que consiste justamente naquele aspecto de interação que o sujeito lírico estabelece com o mundo (o realismo sabiano), o qual é atravessado pelo investimento libidinal que está na base do estado desejante: a *brama*. É ela que impele o poeta a lançar-se na 'calda vita', a 'immedesimarsi' nela, a entremear-se nas coisas e a tentar estabelecer vínculos com elas.

Mas, como já dissemos, em Saba, a *brama* que move o olhar, mais que propiciar o vínculo, revela o hiato que separa a interioridade do sujeito da matéria do mundo. Essa distância se faz notar nos poemas por aquela tendência que é marca bastante destacada de sua poesia: o sujeito lírico ora busca projetar-se para fora e vivenciar a paisagem, ora procura o recolhimento em sua interioridade e a consequente ruminação do vivido. Entre os poemas que apresentam essa temática, temos visto que *Città vecchia* ocupa um lugar de destaque. Nele, afirma Luperini (1994, p. 190), o enfoque nas figuras humildes parece ser expressão da busca do sujeito lírico por uma certa instintividade perdida, uma vitalidade instintiva que se perdeu com a vida burguesa. Nesses estratos sociais não totalmente inseridos na sociedade capitalista que então se afirmava definitivamente (“son merci ed uomini il detrito/di un gran porto di mare”), uma certa instintividade humana ainda se manifesta com liberdade, propiciando que nesses personagens se exprima justamente “la purezza originaria delle pulsioni”.

Se quisermos continuar nos apoiando na teoria freudiana para tentar compreender a obra de Saba, poderíamos interpretar esse hiato em termos do binômio pulsão de vida e pulsão de morte. Na psicanálise, a pulsão de morte corresponde ao estado inorgânico, ou anterior à ordem, ao estado de caos em que prepondera a indiferenciação e ao qual todo ser vivo, guiado pelo instinto de conservação, busca retornar (GARCIA-ROZA, 1986, p. 70). A pulsão de vida corresponde à ordem, ou à ordenação do real a partir desse estado anárquico: “Vida é, em

princípio, perturbação; e o que é perturbado é a quietude do inorgânico, espécie de paraíso perdido ao qual a própria vida tenderia” (GARCIA-ROZA, 1986, p. 70). O conceito de pulsão de morte remete, então, ao anseio que o organismo tem de retornar ao estado inorgânico, silencioso, em que impera a quietude; a pulsão de vida remete para a diferenciação e ao rompimento desse estado de quietude (GARCIA-ROZA, 1986, p. 71). No interior desse campo pulsional opera a pulsão sexual, e por conseguinte o desejo e a libido.

A interação com a paisagem, marcada pela interpenetração entre subjetividade e objetividade, o movimento de projeção para fora na tentativa de se vincular ao real, de se fundir com o tecido da vida, e o posterior anseio de recolhimento na própria interioridade e introjeção do vivido (marcas da poesia de Saba) parecem denotar um desejo de mergulho na matéria do mundo em busca de indiferenciação que talvez possa ser associado àquela economia pulsional, ao trajeto que a vida busca perfazer para retornar ao estado inorgânico que está na base da teoria das pulsões. É justamente essa a temática do conhecido poema “Il borgo”, do qual transpomos um excerto abaixo:

Fu nelle vie di questo
Borgo che nuova cosa
m'avvenne.

Fu come un vano
sospiro
il desiderio improvviso d'uscire
di me stesso, di vivere la vita
di tutti,
d'essere come tutti
gli uomini di tutti
i giorni.

(...) godere
l'alta gioia ottenuta
di non esser più io,
d'essere questo soltanto: fra gli uomini
un uomo. (...)

O desejo de indiferenciação parece nascer das reminiscências que surgem da interação entre o sujeito lírico e a cidade experienciada. Tendo a memória como protagonista da vivência da paisagem desse burgo, nasce no eu lírico a alegria e o gozo de alcançar ser apenas mais um na trama da vida, de apagar por um momento qualquer traço de subjetividade (“non essere più io”) e retornar a um estado em que reina a homogeneização com a matéria do

mundo: de ser “fra gli uomini un uomo”. Como se fosse a mordida na *madeleine* proustiana, aqui as reminiscências aparecem suscitadas pela interação com o real, e a memória define também a própria forma de percepção dos dados do mundo. Da subjetividade do vivido ganha corpo o desejo de apagamento da própria subjetividade, num movimento que, como todo desejo, comporta a expectativa do prazer e do desprazer, do gozo e do sofrimento: “soffersi il desiderio dolce/e vano”. Esse momento de revelação, definido como “un breve sospiro” ou “azzurro spiraglio” (uma fenda azul) teria nascido de acontecimentos obscuros (Nato d’oscure/vicende), é agri-doce, comporta a perspectiva da dor (E morte/m’aspetta) e pode estar relacionado ao anseio de superação do sofrimento que perpassa toda a poesia de Saba. Os acontecimentos obscuros talvez sejam os momentos traumáticos da vida do poeta, a que ele alude em outros versos: “Non ebbi io mai sí grande/gioia, né averla dalla vita spero” ou “travaglio estremo/di giovanezza”.

O anseio de mimetização na trama da vida como forma de superação do sofrimento é vão porque, como já vimos, em Saba, é propriamente a dor o fio que tece e enovela a trama da existência, “il dolore é eterno” e permeia tudo. E é aludindo a essa dor eterna, imanente à existência, que o poeta encerra o próprio poema, talvez numa referência ao eterno retorno nietzschiano:

Un altro
rivivrà la mia vita,
che in un travaglio estremo
di giovanezza, avrà pur egli chiesto,
sperato,
d’immettere la sua dentro la vita
di tutti,
d’essere come tutti
gli appariranno gli uomini di un giorno
d’allora.

Esse outro que reviverá a vida do sujeito lírico também estará submetido àquela dor que nunca morre (“in un travaglio estremo”) e também será acometido do anseio de retornar ao estado inorgânico, pois é a pulsão de morte, aliada ao instinto de autoconservação, que de algum modo estrutura a própria vida.

3 - Pascoli, Crepusculares, Leopardi: o olhar do poeta, o mundo sensível e a memória.

Já dissemos que refletir sobre a forma como o espaço aparece representado na obra de Saba requer uma visada nas relações de influência que se estabeleceram entre a poética do triestino e aquela de alguns escritores da tradição lírica italiana, sobretudo Pascoli e Leopardi, mas também dos poetas Crepusculares. Apesar do manifesto desamor de Saba para com Pascoli, acreditamos que a forma como a relação entre o sujeito lírico e o espaço se delineia na obra do triestino seja, em certa medida, influenciada pela poética das coisas e pela poética do *fanciullino* pascoliano. Por isso, pode nos ser bastante frutífero investigar essas relações de proximidade e distanciamento, sobretudo porque, por intermédio dessa investigação, chegaremos à influência decisiva que aspectos da poesia de Leopardi e dos Crepusculares exerceu sobre a obra de Saba.

Vamos iniciar abordando o papel de renovador da poesia italiana que Pascoli exerceu durante o século XIX. Nesse sentido, vale recordar as palavras de Walter Binni, para quem a poética pascoliana “è la prima espessa teorizzazione di gusto nuovo, la prima poetica direttamente ribelle (anche se con limitata coscienza) alla poetica classica” (BINNI, 1996, p. 98). Para o crítico, o cerne de tal 'rebelião' reside, justamente, na poética do *fanciullino*. Segundo ele, Pascoli confronta a tradição petrarquista que dominou a lírica italiana por tantos séculos, acusando-a de desprezo pelas coisas do mundo em favor de meras astúcias literárias, e por isso desprovida de poeticidade, ataca o esnobismo lexical e 'l'indeterminatezza' dos versos e o recurso a meras convenções literárias que terminaram por isolá-la como literatura. Pascoli contrapõe a sua noção de poesia pura, a do *fanciullino* que acolhe e se deixa fascinar pela visão imediata das coisas do mundo, da concretude das coisas do mundo e da natureza, numa espécie de mistificação dos objetos, à poesia aplicada das convenções poéticas. Reside nesse embate muito da modernidade da obra de Pascoli e sua vinculação com o decadentismo se deve também a esse traço de poética. Nas palavras de Giuseppe Savoca e Mario Tropea:

Il fondamentale che lega questa poetica al decadentismo consiste nella concezione delle cose mediante la visione di quei particolari inavvertiti fuori e dentro di noi che il poeta solo conosce, mediante quelle somiglianze e relazioni e quella reversibilità di piccolo e grande, di finito e indefinito che egli scopre tra gli oggetti. (1976, p. 24)

Os aspectos que ligam a poética de Pascoli ao Decadentismo estão próximos dos que Michel Collot identifica como linha de força da modernidade lírica, em específico o dado relacional de sua poesia. A poética das coisas que prepondera na obra pascoliana o insere nessa linha de desenvolvimento da lírica e corrobora a impressão daqueles que veem nesse poeta o iniciador da modernidade poética italiana. Mais além, é essa atenção à concretude das coisas do mundo, as quais pasmam o olhar do *fanciullino*, do *poeta-puer* que as introjeta e se surpreende com elas, que acreditamos servir de base para a aproximação entre a obra de Saba e a de Pascoli. Parece-nos que os dois compartilham de postura lírica semelhante diante da matéria do mundo e, por isso, respeitadas as particularidades de cada obra, há semelhanças na forma como os dois se inserem naquela linha de desenvolvimento da poesia iniciado por Baudelaire, o qual tem a conexão entre subjetividade e objetividade como norte.

Mas não é apenas por esse aspecto que podemos aproximar a obra dos dois. Em artigo escrito por ocasião do centenário de nascimento de Pascoli, Pasolini (1960, p. 279) lança um olhar retrospectivo sobre o Novecentos poético italiano e propõe uma leitura que vê nos experimentalismos estilísticos, em especial no que tange ao léxico, de Pascoli mais que a prefiguração do que ocorreria ao longo do século XX, mas também o substrato de muitas das experimentações e das escolhas formais de tantas das poéticas novecentistas. Aí incluída a de Umberto Saba. Para Pasolini, a imissão do falado no poético operado por Pascoli sob forma de *koiné* deu sustentação, por exemplo, às experimentações lexicais dos crepusculares e seus epígonos, mas não só, também ofereceu suporte ao estilo 'dimesso' adotado por Saba e “certe crudezze autobiografiche falsamente ingenua” perceptíveis na poesia do triestino. Mais além, Pasolini identifica influências pascolianas nas obras de Montale, Ungaretti e mesmo dos 'vocianti' e dos 'rondisti', além de afirmar que está na obra de Pascoli o primeiro esquema de poesia dialetal do Novecentos.

“Pascoli, il poco amato e sempre respinto Pascoli” (LAVAGETTO, 1988, p. XIV), pervagaria, portanto, o inteiro Novecentos poético italiano e também ressoa na poesia de Saba. No entanto, se há pontos de proximidade perceptíveis, os pontos de contraste são também numerosos e a postura de Saba diante de Pascoli será de recusa. Em mais de uma vez, o triestino trata de evidenciar o distanciamento que o separa da poética pascoliana. Assim é que, em seu famoso auto-comentário *Storia e cronistoria del Canzoniere*, ele circunscreve a influência de Pascoli a alguns passos da produção ainda juvenil e posteriormente excluída do *Canzoniere* definitivo. Diz ele: “Qualche reminiscenza carducciana e pascoliana risuona a

tratti nelle sue poesie giovanili (specialmente in quelle nel secondo Canzoniere). Ma sono accenti superficiali, d'accato che suonano falsi un miglio lontano, e spariscono rapidamente.” (SABA, 2001, p. 128)

A maior parte da crítica tem acolhido a indicação de superficialidade da influência pascoliana sobre Saba. No entanto, acreditamos que, além do aduzido por Pasolini, com quem nos perfilamos, como já dissemos, parece-nos que talvez também seja possível aproximar as duas poéticas no que concerne à dominância do olhar infantil na interação com o mundo. Por mais que, num nível mais profundo, não pareça mesmo central a importância de Pascoli na estruturação da poética do triestino, não existindo o relevo que recobre sua relação com outros poetas do Oitocentos, como D'Annunzio, acreditamos que mesmo por vias indiretas (a sua relação com os Crepusculares, por exemplo) a poesia de Pascoli exerceu influência sobre Saba.

Se pensarmos na poética do fanciullino pascoliano, não nos parece despropositada a aproximação entre esta e dois traços característicos da poesia de Saba: o apego às figuras infantis, “i ragazzi di Saba”, presentes ao longo de todo o Canzoniere, e a proeminência dos sentidos, em especial o olhar e a audição (guardare e ascoltare), no contato com o mundo. Em Pascoli, a tendência do eu lírico é, num movimento típico do decadentismo, por meio do olhar do poeta-menino, imiscuir-se no mundo natural, é tornar-se ele também natureza: “Il poeta non deve avere, non ha, altro fine... che quello di riconfondersi nella natura donde uscì” (PASCOLI apud BINNI, 1996, p. 102). Já vimos que, em Saba, há também o ímpeto de descoberta das coisas do mundo, uma poética das coisas, mas há, sobretudo, o desejo de estabelecimento de vínculos com estas, a evidenciar a cisão inerente ao homem moderno. Em Saba há o eu e há o mundo exterior, e da parte do eu lírico é evidente um contínuo ímpeto de união, uma constante vontade de estabelecimento de liames entre as duas instâncias. Em outros termos, é possível dizer que a poesia de Saba professa acalentadas e recorrentes tentativas de reconciliação entre a dimensão espiritual e a dimensão do sensível, há o impulso ao abandono sensual à “calda vita” e a aceitação desta em todas as suas dimensões, incluídos aí o amor e a dor (par rímico que se configura como um dado essencial da poética sabiana).

Em que pese esse nosso esforço aproximativo, vale dizer que é o próprio Saba quem aponta a divergência fundamental que o contrasta com Pascoli: se neste é o olhar do menino que prevalece, que acessa o mundo e se fascina com a poesia das coisas, dos objetos, que acessa a verdade contida no mundo, na natureza; naquele, convivem o olhar do menino e o do

homem. Em Saba o olhar do menino também se pasma diante das coisas do mundo, porém, num movimento posterior, dá-se a introjeção e elaboração do vivido. Ao comentar um de seus mais famosos poemas, *A mia moglie*, o poeta diz:

La poesia fa pensare piuttosto – come abbiamo detto – ad un improvviso ritorno all'infanzia; un ritorno però che non esclude la contemporanea presenza dell'uomo. (Se questa fosse mancata, Saba non sarebbe Saba, ma Pascoli.) Il poeta, come il fanciullo, ama gli animali, che, per la semplicità e nudità della loro vita, ben più degli uomini, obbligati da necessità sociali a continui infingimenti “avvicinano a Dio”, alle verità cioè che si possono leggere nel libro aperto della creazione.” (SABA, 2001, p. 142)

Mais elucidativa é a seguinte passagem de *Scorciatoie e raccontini*:

Se l'uomo prevale troppo sul bambino (Montale ci suggerì, per questo caso, il venerato nome di Goethe), il poeta (in quanto poeta) ci lascia freddi. Se quasi solo il bambino esiste, se sul suo stelo si è formato appena un embrione d'uomo, abbiamo il poeta puer (Pascoli); ne proviamo insoddisfazione e un po' di vergogna. (SABA, 2001, p. 14)

Parece ser propriamente a poética das coisas aquilo que aproxima e ao mesmo tempo distancia Saba e Pascoli. Neste é o *poeta-fanciullino* homérico que prevalece no acesso à verdade das coisas e todas as suas inadvertidas particularidades, naquele é o *poeta-fanciullo-uomo* que também acessa as coisas, mas descobre através delas a cisão que os separa.

Em Saba, vemos o seguinte movimento: a aderência ao sensível, a posterior introjeção e elaboração do vivido e novamente o retorno ao sensível. É por meio desse movimento que o eu-lírico busca aceder à verdade última das coisas, “la verità che giace al fondo,/quasi un sogno obliato.” (SABA, 2001, p. 516) Esse jogo dialético entre sensível e espiritual, pelo qual o eu-lírico busca constantemente estabelecer um liame solidário com o as coisas do mundo, pressupõe um momento de reflexão e elaboração, mas antes de tudo pressupõe a prevalência e dominância do olhar contemplativo que perscruta, examina e introjeta o vivido. Estamos aqui sob plena influência nietzschiana: tal anseio de investigar a fundo a verdade última das coisas, desvelá-la através do olhar contemplativo, é contribuição que o poeta credita a Nietzsche (psicanalista *ante litteram*), cujas leituras, já dissemos em outro momento, posteriormente

foram substituídas por Freud. A vinculação com a psicanálise freudiana tem por motor principal justamente esse desejo de perscrutação interior e o ímpeto à autoanálise, que são características marcantes do *Canzoniere*.

Oh mio cuore dal nascere in due scisso / quante pene durai per uno farne! / Quante rose a nascondere un abisso!”, questo epigrammatico Secondo congedo è del 1929, ma il vero Saba non ha mai cessato dal ripetere in cento forme il tema della doppia origine biografica, della scissione, della contraddizione (e della reversibilità) dei sentimenti. (FORTINI, 1990, p. 53).

Se os dados biográficos aduzem uma cisão originária (mãe judia e pai católico, cujo matrimônio acertado comercialmente se revelou fracassado; a severa mãe biológica e a doce ama de leite, Beppa Sabaz) que determinará a formação psíquica do poeta e está na base de muitos dos seus recalques, seu contato com o mundo exterior pode ser lido como um impulso à união solidária. É nesse tensionamento contínuo de tentativa de reconciliar extremos irreconciliáveis que vai-se configurando a poesia do triestino. E parece ainda advir justamente dessa tensão originária seu apego às figuras infantis e ao período da infância, o qual é tematizado ao longo de toda a sua produção, além de tornar-se motivo de uma inteira coletânea, intitulada *Piccolo Berto*. Interpostos entre Saba e Pascoli há Leopardi, Nietzsche e Freud.

Nos dois poetas a nostalgia da infância se faz presente. Sempre segundo Walter Binni, em Pascoli a mistificação dos objetos determina sua poética: para ele o olhar do menino que se maravilha diante do mundo seria capaz de descobrir a verdade da poesia, e o poeta não passaria de um desvelador, um descobridor do poético que já existe por si. Decorre disso sua admiração por Homero, poeta que, segundo ele, qual um 'fanciullino', maravilha-se diante do mundo e o olha com o mesmo ímpeto descobridor, atento ao particular mais inadvertido e concreto. Por meio desse deslumbrar-se contínuo, dar-se-ia o desvelamento e a aceitação das coisas em sua concretude mais elementar. É a fidelidade radical a esse traço de poética que impele Pascoli a recusar e recriminar toda manifestação de sensualidade e erotismo na poesia. O poeta seria “talmente estremo nell'aderenza di poeta, poeta omerico e fanciullino, che condanna l'interesse dei moderni per le donne (la ginecolatria che condannavano, a modo loro, anche i futuristi) come impoetico.” (BINNI, 1996, p. 101). Nada mais distante da poética sabiana, que tem como um dos traços motores elementares a exploração da 'brama'

(correspondente ao conceito freudiano de libido), e que explora em diversas passagens do *Canzoniere* o “piacere sensuale dei corpi adolescenti” (FORTINI, 1990, p. 55).

Outro fator de distanciamento entre as poéticas de Saba e Pascoli é o contraponto que este estabelece com Leopardi. Numa conhecida conferência sobre este, proferida em 1886 (“Il Sabato”), Pascoli considera que o poeta recanatense pecava justamente porque “non colse quel particolare nel quale è, per così dire, come in una cellula speciale, l'esplosione poetica delle cose” (PASCOLI, 1903, p. 12). Leopardi seria o exemplo de poeta que peca pela vaguidão ou indeterminação dos versos, e que por isso termina por não captar a poesia que jaz no detalhe: “tutti alberi, tutti uccelli, oppure tutti gli alberi faggi, tutti i fiori rose e viole.” (PASCOLI, 1903, p. 12). Sobre o poema *Sabato nel villaggio* ele ainda acrescenta que “il Leopardi questo mazzolin di rose e di viole non lo vide quella sera: vide sì un mazzolino di fiori, ma non ci ha detto quali; e sarebbe stato bene farcelo sapere.” (PASCOLI, 1903, p. 12).

O poeta de Recanati fala genérica e indeterminadamente em rosas, em violetas, em árvores, em pássaros, não especificando quais espécies de árvores, pássaros, etc. Para Pascoli tal procedimento é contrário à poesia porque justamente deixa esvaír o poético que reside no particular. Para captar a explosão poética que vibra nas coisas, faz-se preciso aderir ao detalhe e ao específico. Decorre daí que o léxico de sua poesia será conhecido pela extrema riqueza e variedade, chegando mesmo ao recurso dialetal e à terminologia técnica (bastante evidente em *Canti di Castelvecchio*), além da incorporação de termos do grego antigo. O desejo de captar a vibração poética que reside no dado mais particular, que explode no detalhe e pasma o olhar do menino/poeta, o qual não faz mais do que aceitar e abrir-se para a poesia da natureza, leva Pascoli a renovar a linguagem tradicional, a dar um “forte scrollone” na língua da poesia de então (ARMELLINI; COLOMBO, 1999, p. 507).

A vaguidão condenada por Pascoli é um dado elementar da poética leopardiana, a qual visa alcançar por meio da articulação temporal entre passado e presente uma verdade etérea e eterna. Para Leopardi, o poeta é movido pelo sentimento presente que o anima à expressão criadora. Entretanto, é somente a partir da perspectiva do passado (“le rimembranze”) que o eu lírico terá a experiência do poético. As recordações precisam ser ativadas para compor com o presente a experiência poética do eterno (*e mi sovvien l'eterno / e le morte stagioni, e la presente / e viva e il suon di lei*). Para o poeta de Recanati, o presente por si mesmo não pode ser poético, e somente um olhar perspectivo a partir também da experiência da memória do passado é que pode aceder ao perene. O presente da memória em direção à vastidão do

passado comporta a experiência do eterno da poesia. Em Leopardi, portanto, torna-se fulcral a experiência do tempo e ele rejeita a concretude (tão valorizada em Pascoli) em favor do vago e do indeterminado. Em suas palavras: “La rimembranza è essenziale e principale nel sentimento poetico, non per altro, se non perché il presente, qual ch'egli sia non può esser poetico; e il poetico, in uno o in altro modo, si trova sempre consistere nel lontano, nel indefinito, nel vago.” (LEOPARDI, 1997, p. 930, 4426).

“Vedere e udire: altro non deve il poeta” são palavras-chave na poética de Pascoli. O poeta deve “vedere e udire” para poder explorar e finalmente acessar a verdade etérea do mundo. Para Leopardi, o poeta deve ‘guardare e ascoltare’, mas antes de tudo ele deve “ricordare”. Em Pascoli, como já mencionado, a interação com o sensível pressupõe a aceitação das coisas circunscritas na realidade externa e objetiva do mundo, o desvelamento do poético que nelas reside por si, o qual já está dado e é exterior ao poeta, independente deste. Mas se os sentidos preponderantes no contato com o mundo e na revelação do poético se igualam, irreconciliável parece ser a diferença entre as duas poéticas no que tange ao papel do poeta no processo de desvelamento dessa verdade eterna. Para Leopardi, além dos sentidos acima citados, a recordação é fundamental e inscreve o poético no âmbito da memória, na tessitura temporal desdobrada na relação entre exterior e interior, entre objetivo e subjetivo, sensível e espiritual. Apenas a aceitação das coisas em sua concretude objetiva não seria suficiente para aceder ao poético, far-se-ia necessário instaurá-las no âmbito da duração interior, da vivência, no âmbito enfim da subjetividade.

La rimembranza è un modo di appropriarsi della realtà esterna. Essa trasferisce le cose dallo spazio che le circonda presentemente – nei termini di un luogo, di una casa, di una via – nella dimensione di un tempo interiore, fra i poli del passato e del presente: il tempo scandito dalla nostra esperienza soggettiva, tanto più vitale quanto più remota, ai limiti della nostra comparsa sulla terra. (TARTARO, 1978, p. 143)

O papel central da memória na interação com e no conhecimento do mundo, que por este aspecto insere Leopardi diretamente numa linha precursora da modernidade (basta lembrar que Proust e Bergson estão escrevendo a respeito no início do século XX), será também a influência decisiva a distanciar a poética de Saba daquela de Pascoli. Recordação e memória são termos muito recorrentes na poesia do triestino e não poderia ser diferente, haja

vista sua destacada relação com a psicanálise. Desse modo, se a nostalgia da infância em Pascoli assume contornos de estruturação da poética devido ao apego a uma visão homérica da poesia, em Saba esse apego às figuras infantis desnuda não apenas sua postura de poeta diante do lirismo, mas também sua vinculação com a psicanálise e o desejo de perscrutação interior. A nostalgia da infância poderia ser creditada em muita medida ao anseio de superação dos momentos de dor e angústia experienciados na vida adulta e a conseguinte retomada de momentos de felicidade experimentados no passado. Como disse o próprio triestino, o menino e o homem estão imbricados em sua poesia. Ademais, se em Leopardi é por meio da confluência entre o sensível e o espiritual que se poderia mergulhar no imutável, no perene; temos ditos que, em Saba, é a congruência entre subjetivo e objetivo, numa relação dialética que procura estabelecer pontos de contato entre as duas instâncias, em busca de elementos unificadores e solidários, a única forma de aceitação daquilo que as une e que também é perene, a dor. Em Saba, os

objetos, percebidos com imediatez em sua carga de instintiva vitalidade, são absorvidos numa instância moral que os requalifica e os repropõe como reflexos e testemunhos de uma verdade que está presente no evento imutável do amor e da dor, cujas razões coincidem com a razão mesma da vida, que escorre veloz, traçando sinais fatais de uma história eterna. (PINCHERA, 1974, p. 41)

Em que pese o distanciamento entre as poéticas de Saba e Pascoli, parece-nos que os aspectos da 'poética do *fanciullino*' que permeiam a obra do triestino, sobretudo a recorrência das figuras infantis e o olhar de maravilhamento diante do mundo, além do ímpeto contínuo ao contato com o sensível, podem bem justificar a aproximação. Mais que tudo, porém, essa aproximação se justificaria pelo intimismo das ambientações e pelo recurso ao léxico mais coloquial (“le trite parole”) e a uma voz lírica menos altissonante, em contraponto ao aulicismo de muita produção poética de então.

O intimismo e o rebaixamento de tom, traços característicos da lírica sabiana, talvez possam ser inscritos no espectro da influência de Pascoli, mas não diretamente, e sim por intermédio da influência dos poetas englobados dentro da grande etiqueta do crepuscularismo italiano. Umberto Saba e esses poetas parecem partir de uma zona de influências comum. Ou mais precisamente: eles parecem partir de posturas semelhantes diante dos grandes poetas

canônicos do período, o que comporta a assunção de determinados procedimentos e, ao mesmo tempo, recusa e contraposição a essas poéticas sedimentadas. Desse modo, é possível estabelecer vínculos de influência entre eles e D'Annunzio, sobretudo aquele do *Poema paradisiaco*, e o Pascoli de *Canti del Castelveccchio* e da 'poética do *fanciullino*', passando pelos poetas Veristas menores e Scapigliati do Oitocentos (Betteloni à testa).

Com efeito, a poesia de Saba e dos Crepusculares apresenta muitas regiões de confluência. É por causa dessas semelhanças que uma das primeiras tentativas de entendimento da obra do triestino por parte da crítica procurou enfileirá-lo junto aos poetas participantes dessa escola. O movimento inicial da crítica literária foi justamente o de buscar uma chave de leitura que o equiparasse a poetas como, sobretudo, Gozzano, Marino Moretti e Corazzini. Compreensível, haja vista que, a começar pela escolha vocabular, a leitura dos poemas de Saba evidencia um dado que também é considerado um dos traços definidores daquele movimento poético: o rebaixamento de tom, em busca de uma voz lírica menos altissonante e mais intimista, e que se corporifica nos poemas, entre outros modos, por meio do emprego de um léxico sobremodo coloquial, corriqueiro, num evidente contraponto e reação ao registro áulico de poetas até o momento reinantes no cenário cultural italiano. Tal intimismo se faz evidente ainda pelo constante retrato de cenas do cotidiano, muitas vezes familiar, e, especificamente no caso dos crepusculares, pela reiterada ambientação dessas cenas em espaços interiores das casas.

Saba e os Crepusculares são avizinados por assumirem postura reativa diante de uma determinada tradição, personificada sobretudo em D'Annunzio e sua dicção poética áulica e pomposa; mas também se ligam, ainda que indiretamente, no caso de Saba, a uma zona de influência pascoliana inequívoca. Como já mencionado, o intimismo crepuscular e muito de seu imanente experimentalismo lexical, no ver de Pasolini, seriam em verdade “una penetrazione si potrebbe dire stellare delle tendenze stilistiche della materia pascoliana dentro il tessuto poetico del Novecento.” (POZZI, 1965, p. 11). Pasolini acerta ao explicitar a vinculação pascoliana desse traço estilístico dos crepusculares, mas a crítica tem apontado também que esse intimismo tem forte influência de escritores estrangeiros como Rodenbach, Verlaine e James (CACCIA, 1967, p. 61). De todo modo, podemos dizer que: por terem sido a primeira escola a assumir um posicionamento abertamente contrastante com as poéticas das três “corone” do Oitocentos, Pascoli, D'Annunzio e Carducci, os Crepusculares terminam por abrir caminhos que contribuirão para sedimentar as principais linhas de força que perpassam o

Novecentos poético italiano. Inegável, contudo, é a persistência com que a poética pascoliana vai-se irradiando e atravessando as obras dos poetas mais proeminentes do século XX, e com a qual Saba e os Crepusculares ficam em débito, apesar das recusas. Afirmar que o crepuscularismo é o primeiro momento de consciente manifestação poética de sensibilidade moderna na Itália não desacredita a poesia de Pascoli como sua prenunciadora. São poéticas imbricadas, em certa medida.

As semelhanças entre as obras de Saba e dos Crepusculares não sustentaram, porém, a leitura crítica que pretendeu enquadrar o triestino dentro daquele movimento poético. O próprio Saba se encarregou de refutar tal hipótese interpretativa, negando sua filiação ao crepuscularismo. Para o triestino, apesar das similaridades, ele não manifestaria em sua obra uma característica fundamental aos autores crepusculares, o evasionismo (SABA, 2001, p. 132). De fato, a poesia crepuscular se configura como poética de negação e reação ao tempo presente (eles não aderem aos nacionalismos predominantes no período) e ao mesmo tempo nostalgia de um passado já sabidamente irrecuperável. “La loro era in fondo una scelta regressiva di rifiuto della storia” (SAVOCA; TROPEA, 1976, p. 100) e sua poética expressa, assim, a crise do entre-séculos, por meio de um pendor evasionista, influxo ainda do tardo-romantismo, que será uma das suas pedras de toque.

Neles, o evasionismo se dá em grande medida por meio do tom lamentoso e langoroso que perpassa muita de sua produção, mas sobretudo pelo direcionamento do olhar para as coisas pequenas e pela ambientação de cenas em espaços interiores de casas típicas dos pequeno-burgueses. O recolhimento, um certo olhar provinciano para o mundo são manifestações de reação ao tempo presente. A decoração das casas pequeno-burguesas incessantemente retratadas denunciam em certo sentido a tensão temporal própria do entre-séculos: sem poder acessar o luxo da decoração neoclássica e *art nouveau* da alta burguesia, os pequeno-burgueses viviam em casas com decoração ao mesmo tempo ainda repleta de móveis oitocentistas e outros no estilo *art nouveau*, porém um *art nouveau* já estereotipado e '*standardizzato*' (SAVOCA; TROPEA, 1976, p. 99).

Um traço a se considerar no evasionismo dos crepusculares é, especificamente na obra de Gozzano, a chave irônica com que ele figura os espaços e o mundo dessa pequena burguesia, característica que o coloca como um dos precursores da linha novecentista que culminará no Futurismo. Giani Pozzi afirma mesmo, em linha com uma daquelas hipóteses anunciadas por Fortini, que a razão pela qual Gozzano parece

incamminarsi da solo verso il Novecento è proprio quella di riuscire a rifiutare, assieme alla tradizione aulica per lui rappresentata e riassunta da D'Annunzio, proprio l'intero organismo stilistico dei crepuscolari, di cui fa parte, attraverso un rovesciamento ironico stilistico, ma insieme psicologico e di contenuto. (POZZI, 1965, p. 12)

A poesia de Saba não comunga com essa poética da negação. Ao contrário, temos visto que, se por um lado a poesia do triestino manifesta momentos de recolhimento e interiorização/reflexão, por outro lado é patente o ímpeto de aceitação da “calda vita” em sua totalidade. Parece residir propriamente neste ponto a diferença crucial que o separa dos Crepusculares. A poesia de Saba não é de ordem negativa, mas sim de busca obstinada por comunhão solidária entre a interioridade do sujeito e o mundo exterior. As duas são poéticas de crise, mas se no caso dos Crepusculares a saída é o recolhimento, a negação e a vergonha da própria poesia, em Saba a todo momento a poesia se afirma como forma de conhecimento do mundo, a poesia tem um caráter gnosiológico e, mais ainda, assume um aspecto de cura. Já mencionamos como elementos da psicanálise freudiana influenciam a poética de Saba e o impelem à constante busca de superação de recalques por intermédio da poesia. Assim, enquanto Corazzini diz:

Perché tu mi dici: poeta?
Io non sono un poeta.
Io non sono che un piccolo fanciullo che piange.

Ou Palazzeschi se diverte, afirmando que:

Io ho pienamente ragione,
i tempi sono cambiati,
gli uomini non domandano più nulla dai poeti:
e lasciatemi divertire.

Saba declara:

Il poeta ha le sue giornate
contate,
come tutti gli uomini; ma quanto,
quanto beate!

ou

Io non so amare,
io non so fare
bene che questa cosa,
cui dava a me la vita dolorosa
unico scampo.

Io dico l'arte
d'incider carte
di difficili versi

Vemos que, se do ponto de vista da forma, Saba e os Crepusculares comungam de procedimentos parecidos, e parecem partir de influências comuns, no que concerne à matéria psicológica que perpassa suas obras eles estão em campos distintos. Talvez seja possível aproximar as suas obras e circunscrevê-las no âmbito de influência da poética pascoliana, naquilo que concerne ao estilo (o material linguístico e a busca de aproximação entre áulico e prosaico), ou mesmo na música langorosa que perpassa os poemas e cuja origem comum remete à influência do *Poema Paradisiaco* de D'annunzio. Mas as semelhanças cessam aí e não justificam a inclusão do triestino no rol dos poetas crepusculares.

Talvez seja interessante pensar a relação entre Saba e Crepusculares com os parâmetros delineados por Edoardo Sanguineti. Em ensaio já muito famoso (“Tra Liberty e Crepuscularismo”, de 1961), o poeta/crítico propõe uma leitura que identifica em boa parte da produção poética italiana da primeira metade do século XX, Saba incluído, uma zona de congruências que teria por elemento comum traços do crepuscularismo. Sanguineti propõe o estabelecimento de uma linha crepuscular que funcionasse como uma chave interpretativa para o período. Essa linha partiria de Gozzano e chegaria até Montale, percorrendo todo o chamado Novecentos poético italiano. Para o poeta/crítico, entre Gozzano e Montale percorreria uma linha de 'congiunzioni' legítimas, “un'aria comune da respirare e una radice comune per il lavoro, e una zona di problemi”, apesar das tantas oscilações, matizes e particularidades da obra de cada autor. A linha partiria dos *Colloqui gozzaniani*, de 1911, e chegaria até as *Occasioni* de Montale, de 1939. A obra de Saba, portanto, “l'intiera storia e cronistoria del Canzoniere”, atravessaria todo esse período (SANGUINETI, 1961, p. 23).

A ideia de uma linha crepuscular na qual estaria inserida, ainda que não completamente, a obra de Saba, auxilia a entender melhor a relação de influência entre eles. O cotejo entre dois poemas de Gozzano e Saba talvez torne mais nítidas as semelhanças e

diferenças a que temos aludido. Vejamos abaixo uma estrofe de “A mia moglie”, de Saba:

Tu sei come una giovane,
 una bianca pollastra.
 Le si arruffano al vento
 le piume, il collo china
 per bere, e in terra raspa;
 ma, nell'andare, ha il lento
 tuo passo di regina,
 ed incede sull'erba
 pettoruta e superba.
 È miglore del maschio.
 È come sono tutte
 le femmine di tutti
 i sereni animali
 che avvicinano a Dio.
 Così se l'occhio, se il giudizio mio
 non m'inganna, fra queste hai le tue uguali,
 e in nessun'altra donna.
 Quando la sera assonna
 le gallinelle,
 mettono voci che ricordan quelle,
 dolcissime, onde a volte dei tuoi mali
 ti quereli, e non sai
 che la tua voce ha la soave e triste
 musica dei pollai

Os dois primeiros versos: “Tu és como uma jovem,/uma galinha branca” já evidenciam o claro contraste com a pompa d'annunziana. Entretanto, estes se tornaram emblemáticos na obra de Saba e configuram-se como um daqueles marcantes traços estilísticos que temos comentado: é justamente na coletânea da qual faz parte esse poema, intitulada *Casa e campagna* (Casa e campo), terceira coletânea que ele publica, que toma corpo definitivamente o estilo que os italianos chamam acertadamente de *dimesso* (humilde). Todo o poema é marcado pela extrema simplicidade/cotidianidade do léxico e o poeta segue comparando sua esposa, em tom de homenagem e ecoando a obra de São Francisco, a todas as fêmeas dos “animais serenos/que vivem perto de Deus”. Essa primeira estrofe é muito ilustrativa não somente pela escolha vocabular, mas também por toda a ambientação da vida doméstica que caracteriza e reforça o tom de intimidade, e se repete ao longo de todo o texto. Giacinto Spagnoletti sintetiza bem o que se disse até aqui quando declara, a respeito das duas últimas estrofes: “Tutta l'evocazione finale basta a suggerirci quel sapore di intimità domestica, di tutelare provvidenza, che la donna rappresenta nella famiglia.” (SPAGNOLETTI, 1966, p. 19).

Se parece difícil conceber uma lírica como a anteriormente comentada, saída das tintas de D'Annunzio, ao contrário, facilmente poder-se-ia incluí-la numa coletânea de poemas de Gozzano, o mais célebre dos poetas crepusculares. O tom intimista e de cotidianidade legitimaria, aliás, sem qualquer exagero, a aproximação entre “A mia moglie” e a mais famosa das composições de Gozzano, intitulada “Signorina Felicita, ovvero La Felicità”. Como no texto de Saba, aqui o eu lírico recorda, em tom aparentemente afetivo, seus momentos de felicidade ao lado da *contadina* à qual o título se refere:

Signorina Felicita, a quest'ora
scende la sera nel giardino antico
della tua casa. Nel mio cuore amico
scende il ricordo.

Prevalece, como em Saba, ao longo de todo o poema um registro lexical muito rebaixado, com palavras referentes ao ambiente familiar da personagem descrita, ao cenário em que o texto é ambientado e ao afeto por parte do eu lírico. Finda a leitura, restam impressas as recordações deste e seu apego àquele cenário, mas resta também no leitor uma percepção de riso irônico em relação a todo aquele mundo. Gozzano faz um retrato perpassado de evidente ironia, mas, ao mesmo tempo, aqueles ambientes retratados parecem ser-lhe muito caros: “le buone cose di pessimo gusto”. Abaixo segue um trecho da terceira parte do poema:

III.

Sei quasi brutta, priva di lusinga
nelle tue vesti quasi campagnole,
ma la tua faccia buona e casalinga,
ma i bei capelli di color di sole,
attorti in minutissime trecciuole,
ti fanno un tipo di beltà fiamminga...

E rivedo la tua bocca vermiglia
così larga nel ridere e nel bere,
e il volto quadro, senza sopracciglia,
tutto sparso d'efelidi leggiere
e gli occhi fermi, l'iridi sincere
azzurre d'un azzurro di stoviglia...

O primeiro verso sobressai-se imediatamente, nele o eu-lírico constata certa rudeza da personagem homenageada (“Sei quasi brutta, priva di lusinga”). Um verso que se assemelha

pelo procedimento aos dois que Saba escolheu para começar “A mia moglie” (“Tu sei come una giovane,/una bianca pollastra”), e que também, como os do triestino, distingue-se completamente do estilo áulico do mestre D’Annunzio. No caso de Gozzano, o inusitado advém de uma inversão feita pelo poeta, o qual emprega em tom lisonjeiro palavras e expressões que normalmente pareceriam depreciativas: “brutta”, “priva di lusinga”, “vesti quasi compagnuole”, “casalinga”, “rosto quadro”, “bocca vermiglia così larga”, “senza sopracciglia” e até mesmo o azul dos olhos, que não é do mar, ou do céu, mas das louças (“stoviglia”), imprimem um tom aparentemente sarcástico ao texto. Dizemos aparentemente porque, como antecipado, tais expressões são empregadas em tom elogioso, não depreciativo, o que possibilita o despertar de uma ironia risonha que ao mesmo tempo distancia e aproxima.

Em Saba o procedimento é parecido; causa certo estranhamento a comparação entre sua mulher e diversas fêmeas de animais, entre elas uma franguinha, uma bezerra, uma cadela, uma coelha, uma andorinha e uma formiga. Porém, diferente de Gozzano, aqui esse recurso serve não para distanciar ou diminuir, mas para exaltar e evidenciar a simplicidade da mulher homenageada. O leitor percebe o caráter elogioso dos dois textos (mesmo em Gozzano, cuja ironia não supera totalmente o afeto) porque em seguida aos versos ‘polêmicos’ aparecem outros que aclaram as comparações por serem de campo exclusivamente positivo. No caso de Gozzano: “ma la tua faccia buona”, “ma i bei capelli di color di sole”, “ti fanno un tipo di beltà fiamminga”, “occhi fermi, l'iridi sincere azzurre”. Em Saba: “ma, nell’andare,/ ha il lento tuo passo di regina”, “È miglore del maschio”, “È come sono tutte/le femmine di tutti/i sereni animali/che avvicinano a Dio”, “la tua voce ha la soave e triste/musica dei pollai”. Essa operação se repete, nos dois casos, ao longo de todo o poema, e resta no final da leitura um quadro afetuoso da representação das duas mulheres, as quais, apesar (ou até mesmo por causa) da simplicidade e até dos aspectos mais rudes, possuem uma singeleza muito cara a ambos os poetas.

Há similaridades no procedimento escolhido e também no léxico, ou seja, a estruturação estilística é parecida nos dois casos. Entretanto, há uma grande diferença entre os textos: como antes mencionado, em Gozzano o poema é inteiro perpassado pela ironia típica dos crepusculares, em Saba isso não acontece. No caso do poeta crepuscular há um quê de risonho, no limiar do sarcasmo, na homenagem empreendida pelo eu-lírico, mas que não prevalece totalmente: a começar pelo título (“Signorina Felicita”), toda a leitura é acompanhada de uma risonha dúvida: será aquele mundo descrito no poema realmente caro ao

eu-lírico, ou o tom de sarcasmo demarca certo distanciamento irrefutável. Essa dúvida, aliás, está no cerne do que se entende como ironia, figura de linguagem que opera por antífrase, afirmando aquilo que se quer negar, e termina por aproximar contrários que se inter-relacionam. Saba também usa o recurso inusitado de homenagear a mulher comparando-a com figuras que não seriam normalmente lisonjeiras, ou seja, ele também trabalha com a inversão do sentido, a antífrase: procedimento por excelência irônico. Entretanto, não se trata neste caso de ironia porque ele não o faz para afirmar o contrário, e sim para evidenciar naquelas figuras traços tradicionalmente pouco percebidos, os quais associa a sua mulher.

Quando de sua publicação, o poema “A mia moglie” teria causado estranhamento e suscitado o riso. Compreensível, o público leitor de poesia, até então habituado aos graves poemas decadentes, não compreenderam de imediato as intenções e a linguagem do poeta. A própria homenageada, Lina, também teria manifestado desconforto com o texto.

A respeito da polêmica causada por “A mia moglie”, Saba dedica uma passagem de *Storia e cronistoria del Canzoniere*:

Pareva strano che un uomo scrivesse una poesia per paragonare sua moglie a tutti gli animali della creazione. È la sola del Nostro che abbia suscitato un po' di scandalo; è forse a questo che si deve la sua notorietà: una notorietà di contenuto. Ma nessuna intenzione di scandalizzare, e nemmeno di sorprendere, c'era, quando la compose, in Saba. La poesia ricorda piuttosto una poesia religiosa; fu scritta come altri reciterebbe una preghiera. Ed oggi infatti la si può nominare o leggere in qualunque ambiente, senza la preoccupazione di suscitare il riso. Un giornale comunista disse di recente che *A mia moglie* è una poesia proletaria. Noi pensiamo invece che sia una poesia infantile; se un bambino potesse sposare e scrivere una poesia per sua moglie, scriverebbe questa. (SABA, 2001, p. 140)

Como diz o autor, o texto não suscita mais o riso; mas mesmo hoje, depois de vários movimentos de vanguardas poéticas que acostumaram os leitores a todo tipo de inovação tanto do ponto de vista da forma quanto do conteúdo, o poema causa certo estranhamento. Porém, não é em nada irônico, e o riso não foi buscado quando de sua composição, ao contrário, o poema é perpassado por uma singela e serena gravidade muito conveniente à almejada referência franciscana. A reação do público se deve muito à “scelta dei termini di

paragone, prosastici e quotidiani, per l'assenza di gerachie, per l'andamento metonímico con cui il rosario delle presenze femminili viene sgranato sotto i nostri occhi.” (PALMIERI, 2004, p. XV). E aqui retomamos a diferença elementar que distancia a obra do nosso triestino daquela do turinense Gozzano e dos crepusculares: a poética de Saba é de aderência e entrega, aceitação, e nunca uma poética da ordem da negação.

Mesmo a imissão da prosa como elemento formal de poética, que ensejou leituras que aproximaram a obra de Saba daquela de Marino Moretti, hoje é vista em chave diferente. Debenedetti já anunciava que a poesia de Saba tem um caráter relacional (DEBENEDETTI, 1980) que termina por recobrir de dignidade a matéria mais quotidiana e prosaica. A poesia de Saba é de aderência à concretude do mundo e a prosa pode ser vista como uma forma de avizinhamento da realidade mais comezinha, um modo de imissão no tecido concreto da “calda vita” e de nobilitação do prosaico (parece residir nesse traço de poética o tão comentado realismo de Saba), não podendo ser associada ao prosaísmo crepuscular, mesmo o de Moretti, pois em Saba esse traço de poética não tem características de paródia ou ironia (MENGALDO, 1978, p. 189).

Se as diferenças expostas estabelecem limites para a aproximação, não deslegitimam também a leitura proposta por Sanguineti, a de que Saba estaria inserido dentro de uma zona de influência crepuscular. Talvez a seguinte imagem proposta por Fortini seja a mais elucidativa desse complexo jogo de confluências e contraposições: para o poeta/crítico, a poesia de Saba representa “quell'universo di oggetti, persone e sentimenti in una luce che non è già quella crepuscolare, ossia di una transizione truccata da permanenza (e Saba non amava né Gozzano né i crepuscolari), ma pomeridiana, ancora tutta attiva seppure già pronta alla propria dissoluzione.” (FORTINI, 1990, p. 59).

ASPECTOS FORMAIS DA POESIA DE SABA

Por sua busca de filiação à linha de desenvolvimento da alta tradição lírica italiana, a produção poética de Saba tornou-se conhecida por certo conservadorismo formal. Refratário às vanguardas novecentistas, Saba não aderiu à rebelião contra o verso, ao contrário, sua poesia é caracterizada pelas formas fixas e metros tradicionais (*endecassillabo* e *settenario*, sobretudo). É, de fato, uma marca sempre atribuída ao seu fazer poético a tentativa de incorporar soluções rítmicas, métricas, sintáticas e lexicais já testadas pelos autores canônicos, mas também por outros menos laureados, porém muito conhecidos à época, como Betteloni e autores do movimento dos Scapigliatti.

A adesão às formas fixas metrificadas vincula-se inicialmente a uma decantada urdidura arquitetônica que perpassa toda a obra poética de Saba e imprime um caráter macrotextual ao *Canzoniere*, evidenciado pelo entrelaçamento das partes distintas do livro. Esse apego à estrutura confere à obra uma sólida tessitura, uma circularidade que demanda, da parte do leitor, muitas vezes, necessárias remissões ou retomadas de poemas anteriores.

A circularidade estrutural explica, em certa medida, a opção pela poesia metrificada, cujos tipos mais recorrentes de composição utilizados pelo poeta são: o soneto (como veremos adiante, a base das experimentações formais desenvolvidas por Saba e presente em sua obra desde a primeira coletânea), o madrigal, a *canzone* (às vezes aos moldes da clássica *canzone petrarchesca*, mas quase sempre aos moldes da *canzone libera* leopardiana); o poemeto em *terzina*; os dísticos, a *canzonetta*, a balada e o “poema de três estrofes”. Este último, na verdade é um tipo de composição que o poeta desenvolve a partir do modelo, sobretudo, da *canzone libera* leopardiana, e, como veremos, é a forma composicional mais frequente na obra de Saba (GIOVANNETTI, LAVEZZI, 2010, p. 110).

O conservadorismo formal da poesia do triestino, entretanto, se mostra, em grande medida, apenas aparente se se aprofunda no estudo de alguns dos seus aspectos, como as variadas formas de acentuação que marcam o ritmo, as quais muitas vezes fogem dos esquemas tradicionais, a maneira também muito diversificada como são dispostas as rimas dentro daquelas formas fixas ou mesmo a estruturação sintática dos versos e ainda a conformação das estrofes. É o que ocorre com o soneto, mas também com outros tipos de composição, como, por exemplo, as *terzine*, composição eternizada por Dante e bastante usada por Saba (como na coletânea *La serena disperazione*), porém muitas vezes com

alteração no esquema rímico: em vez da tradicional combinação aba bcb, ele prefere o esquema aba cbc, (caso do poema “Caffé Tergeste”).

Diferentemente, portanto, do juízo apressado de tradicionalismo puro e simples, o que vemos é que Saba manifesta desde sempre um traço característico de muitos dos grandes autores, qual seja, justamente, a busca por experimentar e inovar a partir daquelas mesmas formas já testadas na tradição lírica. Saba leva a termo uma espécie de experimentação e inovação endógenas que, se por um lado o insere e conserva dentro da lógica das formas fechadas da poesia clássica, por outro, busca contribuir de algum modo com a expansão dos horizontes de possibilidades dentro dessa mesma tradição, adequando os meios expressivos tradicionais a seu testemunho poético. Ainda que ele não se insira entre aqueles poetas que se insurgem radicalmente contra o verso de talho tradicional, sua poesia dá testemunho de uma inquietude na forma que se manifesta por meio daquelas experimentações, fruto do desejo de alargamento das fórmulas chanceladas pela tradição.

Parece-nos que a postura de Saba diante das questões formais se insere, em certo sentido, no mesmo processo que Barthes (2000, p. 55) identifica em diversos autores franceses que escrevem a partir de 1850 e que alcança o ápice com os movimentos de vanguarda do século XX, isto é, a passagem de um período em que, do ponto de vista estilístico, substitui-se o valor de uso pelo valor-trabalho. O teórico se refere à passagem de uma época em que os escritores se atinham menos à economia formal da obra e muito mais ao pensamento, às ideias que pretendiam comunicar, dada a universalidade das formas herdadas da tradição, ou seja, de um momento em que as formas tinham maior valor de uso, para outro em que os autores começam a valorizar o trabalho artesanal com o estilo, em que eles procuram justificar o seu valor pela maneira incansável como lapidavam a forma de suas obras. A esse processo que englobaria, na verdade, outras nuances de ordem sociológica, como a contraposição à ideologia burguesa então em ascensão, Barthes denomina de “flaubertização da escrita” (2000, p. 58). Ele menciona, além de Flaubert, outros autores do período, como Valéry, Gide e Gautier e o caso de Baudelaire, o qual se vangloriava do prosaísmo de suas obras, traço estilístico conquistado com muito esforço e creditado à influência de Gautier.

Na Itália também ocorre esse processo, e suas raízes profundas encontram-se em Leopardi, o qual, movido pelo desejo de adequação da forma a sua necessidade expressiva, ou seja, de fazer a forma se adequar ao conteúdo, redesenha a estrutura da *canzone* e cria, a partir

do modelo tradicional de Petrarca, a *canzone libera* (GIOVANNETTI; LAVEZZI, 2010, p. 43). Esse tipo de composição se caracterizou justamente pela liberdade de combinação das rimas e dos metros. Mas, em que pese a iniciativa leopardiana no processo de liberação das formas fixas, é necessário aduzir que as reformulações métricas ocorridas na Itália se deram de acordo com um padrão que poderíamos chamar de inovação conservadora. Essas inovações partem de Leopardi e passam necessariamente pela decisiva empresa levada a termo por Carducci nas suas “*Odi barbare*”²⁰, qual seja, a tentativa de reviver o ritmo e a musicalidade da poesia grega e latina na métrica italiana, através da recondução (ou reaproximação) do verso italiano para o sistema quantitativo de alternância entre sílabas longas e breves que vigorava na poesia clássica. Esse classicismo “bárbaro” de Carducci impulsiona muitos debates entre poetas e críticos e torna-se um marco que influenciará toda uma geração de poetas, incluído D’Annunzio, cujas experimentações métricas também serão importantes e partem, de um lado, dos “barbarismos” de Carducci e, de outro, da tentativa de reelaboração de formas fixas da tradição lírica italiana.

Mas é a Pascoli que a crítica costuma facultar o lugar de fundador das revoluções formais verificadas na poesia italiana ao longo do século XX. Segundo Giovanetti e Lavezzi (2010, p. 77), apesar de as inovações pascolianas serem mais sutis e menos vistosas que as libertárias experimentações de Carducci e que o virtuosismo demonstrado por D’Annunzio no seu trabalho com as formas fixas, elas são suportadas por um rigor técnico e teórico que lhe garantem um ineditismo imediato e substancial, o qual influenciará muitos dos autores do século XX. Contudo, também em Pascoli essas intervenções formais nascem do trabalho com as formas herdadas da tradição lírica italiana, e permanecem dentro dessa lógica da forma fechada.

No caso de Saba, não parece haver alguma motivação de ordem sociológica que explique, ao mesmo tempo, a adesão às formas fechadas e a reelaboração destas, como ocorre na França, ele se insere, antes, dentro dessa ambiência de inovação conservadora que se vê em Carducci, D’Annunzio e Pascoli e marca o desenvolvimento da poesia italiana na passagem do século XIX para o XX. Bàrberi Squarotti (1984, p. 103) credits mesmo o experimentalismo formal de Saba justamente à provável ascendência das experimentações métricas pascolianas em sua obra, mas também identifica nas experimentações levadas a

20

O poeta é consciente da impossibilidade da empreitada, por isso intitula o livro *Odi barbare*, em que o adjetivo *barbare* se refere justamente ao fato de os versos não se enquadrarem perfeitamente no esquema clássico, dadas as características da língua italiana (GIOVANNETTI; LAVEZZI, 2010, p. 51).

termo por Carducci e D'Annunzio com o soneto outras influências importantes. Mais além, não podemos esquecer que, para essa adesão (e ao mesmo tempo reformulação) de Saba à forma fechada, importa decisivamente a já mencionada necessidade de conferir uniformidade estrutural ao *Canzoniere* e também a de adequar os meios expressivos a seu próprio testemunho poético.

Nesse contexto, é imprescindível considerar o que o próprio Saba afirma no seu famoso texto *Quello che resta da fare ai poeti* (SABA, 2001). Ele apregoa a honestidade expressiva como o valor primordial a ser seguido pelos poetas, no sentido de que estes devem se pautar pela busca de meios formais que consigam responder a um imperativo, o de não falsear o sentimento, a emoção que gerou o poema. Segundo ele, o poeta precisa fazer versos para “aiutare col ritmo l'espressione della sua passione”. Nesse texto, Manzoni é alçado a modelo de poeta honesto porque conseguiu, mesmo diante da mediocridade dos versos de seus *Inni sacri*, torná-los imortais justamente porque neles se percebe o sincero desejo de exprimir os movimentos da sua alma. Já o virtuosismo formal de D'Annunzio é tomado como modelo de desonestidade expressiva, pois movido basicamente pelo desejo de impressionar o leitor. Saba se mostra nesse texto ainda ligado a uma visão do poeta romântico movido à inspiração, mas trata-se, de todo modo, de uma concepção de fazer poético muito condizente com sua poética da valorização da vida. É, ademais, uma concepção de poesia que diz muito sobre a forma como ele se situa diante das questões formais, mas revela também a maneira como se movimenta em meio aos poetas da tradição lírica italiana: não se trata nunca de mera imitação, mas sim de uma consciente procura por meios formais que consigam auxiliá-lo a erigir o seu canto.

Além dessa questão da honestidade expressiva, é necessário aduzir o binômio ‘aulicità/quotidianità’ como sendo a viga mestra que conduz boa parte das experimentações formais verificadas ao longo do *Canzoniere*. É a partir da procura pelo equilíbrio entre esses polos de oposição que a língua poética de Saba se delineia e estrutura: em razão desse binômio, podemos explicar muito do que vemos em termos de disposição das rimas, da estruturação sintática do verso (ordem direta ou hipérbato), escolhas lexicais e métricas.

Ao abordar as questões formais que perpassam a poesia de Saba, parece-nos imprescindível iniciar pelo famoso poema “Amai”, da coletânea *Mediterranee* (1945-1946). Talvez a mais célebre entre as tantas declarações de poéticas que Saba elabora ao longo do *Canzoniere*, nesse poema o triestino explicita alguns dos aspectos mais importantes para a compreensão de sua obra. No presente capítulo, pretendemos partir do comentário sobre esse poema para evidenciar essas questões formais decisivas. Desejamos tratar separadamente de três principais aspectos dentro desse recorte: a linguagem coloquial, os hipérbatos e as formas fixas. Ao tratar deles, transversalmente procuraremos abordar outras questões importantes, como a estruturação das rimas, a métrica e as antíteses.

Amai trite parole che non uno 1
osava. M’incantò la rima fiore 2
amore, 3
la piú antica difficile del mondo.4

Amai la verità che giace al fondo, 5
quasi un sogno obliato, che il dolore 6
riscopre amica. Con paura il cuore 7
le si accosta, che piú non l’abbandona. 8

Amo te che mi ascolti e la mia buona 9
carta lasciata al fine del mio gioco. 10

De início, é necessário situar o poema dentro do panorama do *Canzoniere*. “Amai” pertence ao período de maturidade, mais especificamente à fase derradeira da obra de Saba. Muito embora pertença à fase final do *Canzoniere*, o poema consubstancia não só elementos da poesia feita a partir de *Parole*, mas resume também muitas das características que marcaram a poesia de Saba ao longo de toda a sua carreira. Nesse sentido, o título do poema, um verbo no pretérito perfeito, está em consonância com a produção poética da fase final de sua trajetória, na qual o triestino tende a rememorar, a passar em exame momentos da sua vida, com um tom ora resignado, ora langoroso e outras vezes mesmo angustiado. A figura que sintetiza esse período da velhice do poeta é a de Ulisses, mas não aquele homérico, o Saba desta fase é o “Ulisse al declino” que já se anunciara em *Parole* (aquele que tem presságios de horror). Ele reaparece em *Mediterranee* como um Odisseu nostálgico, cansado e envelhecido que “si leva laggiú da un triste letto”, para quem o porto não acende mais as luzes, mas cujo espírito (“non domato espírito”) e o amor pela vida (“della vita il doloroso amore”) ainda impulsionam.

Um dado destacado pelo crítico Folco Portinari (1963, p. 216) sobre essa fase do *Canzoniere* nos fornece uma boa chave de compreensão do poema em tela: segundo o crítico, nesse período, quando a poesia de Saba se torna ela própria objeto poético, ela é também apenas a poesia de um tempo que passou, é a poesia que se faz com base na rememoração. E parece ser propriamente esse o caso de “Amai”, no qual o tom memorialístico, já dissemos, é reforçado pelo uso dos verbos no passado, ora perfeito (amai, incantò), ora imperfeito (osava).

No tocante aos aspectos formais da poesia de Saba que o poema destaca, já no primeiro verso vemos evidenciado um dos mais marcantes, qual seja, a questão do estilo humilde (“dimesso”), configurado pelo uso de palavras de registro coloquial, as palavras desgastadas que ninguém ousava (“trite parole che non uno osava”). O verso remete à busca constante de Saba pela experiência comum da vida de todos, a vida quotidiana dos homens, com a qual procura comungar. Ao mesmo tempo, remete também à contraposição ao estilo falseado e grandiloquente da poesia de autores canônicos do período, cuja figura de D’Annunzio Saba identifica como melhor representante.

Nessa mesma chave de compreensão, podemos ler a referência à rima *fiore-amore*, a mais antiga e, por isso mesmo, difícil do mundo. Trata-se, por um lado, de uma procura pelo comum e corriqueiro, isto é, pela expressão mais coloquial, por outro, da nobilitação daquelas formas mais populares, aparentemente corroídas em seu potencial expressivo e, por isso, desprezadas pela alta tradição literária (dentro dessa perspectiva está também a rima “dolore-cuore” que aparece na segunda estrofe). Mais além, um olhar mais detido sobre o funcionamento das rimas em Saba reforça essa impressão de busca por uma dicção mais coloquial, pois o poeta não hesita em rimar palavras mais próprias da língua falada e, até aquele momento, não legitimadas no espectro da expressão lírica. É o caso, por exemplo, desses poemas de *Trieste e una donna*: “La gatta”, em que ele rima o adjetivo bastante coloquial “pazza” com “ragazza”, ou nos casos em que ele usa diminutivos nas rimas, com em “torrentello/quello”²¹, de “Il torrente”, ou em “muricciolo:/un cantuccio in cui solo”, do famoso poema “Trieste”.

Do ponto de vista do léxico, em contraposição ao movimento de rebaixamento do registro, da busca pela coloquialidade que se expressa também na rima, o poeta costuma recorrer frequentemente a palavras de registro mais elevado ou mesmo a arcaísmos, às vezes

21

Apesar de rimar o diminutivo, a rima é rica porque são palavras de classe gramatical diferente.

provenientes do repertório lexical das obras de autores canônicos. Em “Amai”, em meio a um léxico bastante mezinho, registramos o uso do verbo esquecer numa forma pouco usada em italiano, *obliare* (“obliato”), cujos correspondentes mais coloquiais seriam *dimenticare* ou *scordare*. Procedimento semelhante se verifica, por exemplo, no conhecido caso da rima *via/natia*, do poema “Trieste”, em que *natia* funciona como intertexto com a obra de Leopardi, ou em “sposa/nascosa”, do poema número 6, de *Autobiografia* (1924), e “ludo/chiudo”, do poema “Il lussurioso”, de *I prigionieri*, em que o poeta usa palavras de registro nada coloquial como *ludo*, no lugar de *gara* (competição), e *nascosa* no lugar de *nascosta* (escondida).

Ao investir as palavras desgastadas e rimas antigas de nova expressividade, o poeta não somente as renova, mas parece também querer redescobrir nelas aquele frescor primeiro da palavra desnudada de todo o acúmulo de conotações que assumiu ao longo da história, de que ele trata no poema “Parole”, da coletânea homônima. Isto é, no limite, parece ser, por uma via muito diferente, a mesma procura pela palavra virgem *ungarettiana* que Bàrberi Squarotti (1984, 112) indica como a chave de compreensão de “Parole”, o qual também pode ser lido como declaração de poética:

Parole,
dove il cuore dell'uomo si specchiava
– nudo e sorpreso – alle origini; un angolo
cerco nel mondo, l'oasi propizia
a detergere voi con il mio pianto
dalla menzogna che vi acceca. Insieme
delle memorie spaventose il cumulo
si scioglierebbe, come neve al sole.

O poema marca a inflexão levada a termo por Saba em direção a uma poesia mais pautada pelo trabalho apurado com a palavra, por meio de uma linguagem mais metafórica e evocativa, sob influência do Hermetismo. Aqui, especificamente, como já dissemos, ele aborda a busca pela palavra virgem que consiga espelhar o coração do homem, o coração nu e sorpreso por conta da essência revelada. As imagens nessa coletânea fogem da dinâmica do comum e concreto que predomina no *Canzoniere* e tendem à abstração, como nas metáforas seguintes: “il cuore dell'uomo si specchiava”, “detergere voi con il mio pianto”. Apesar da mudança do ponto de vista formal, como a condensação do poema em apenas uma estrofe e o uso do verso curto em associação com o hendecassílabo (como já vimos em “Amai”),

recursos que se farão muito destacados nessa fase de sua obra, o poema, na essência, trata da mesma procura pela verdade (“la verità che giace al fondo”), do anseio de chegar ao que há de essencial e elementar na existência que marcou sua produção poética anterior a essa coletânea. Houve mudanças na forma, mas há uma linha de continuidade na essência da poesia.

Sobre a maneira como o poeta usa a métrica, é necessário aduzir que Saba costuma recorrer aos “imparissílabi”, isto é, metros ímpares, ora os canônicos hendecassílabos e heptassílabos, ora os metros breves e de uso mais raro na Itália, trissílabos e pentassílabos (BARBERI SQUAROTTI, 1984, 103). No caso dos metros canônicos, sobre o hendecassílabo, Ungaretti já declarou que este na verdade contém o heptassílabo e que “todo verdadeiro poeta italiano o tem no sangue” (1994, p. 56), afirmação que em si explica o motivo por que Saba os adota. Entretanto, a forma como o poeta os usa foge do tradicional, e é comum em sua poesia (sobretudo a partir de *Parole*) que ele intercale os versos longos a outros curtos, os trissílabos e pentassílabos, de modo que o poeta ao mesmo tempo que busca se inserir na tradição, inova ao associar os metros canônicos aos metros de uso mais raro. Em geral, esse tipo de associação ocorre por motivos de cadência rítmica e também por questões semânticas, como acontece no poema em tela, no qual o isolamento da palavra “amore” num verso curto, único trissílabo entre hendecassílabos, reforça a importância do amor como motivação poética e de vida, mas também a questão da rima com flor.

Podemos perceber ainda em “Amai” o uso do hipérbato, isto é a inversão dos elementos que compõem a frase, da ordem direta para uma ordem intercalada desses componentes. É o que parece ocorrer nos versos 7/8, em vez de ordená-los na ordem direta, “il cuore che non l’abbandonna più le si accosta con paura”, provavelmente para conseguir as rimas dolore-cuore e abbandonna-buona, o poeta intercala os elementos da proposição principal e os da subordinada, resultando numa frase entrecortada que impõe um ritmo cadenciado na leitura, sobretudo em decorrência da cesura em meio do verso oito.

O poema parece destacar ainda o caráter relacional e também confessional da poesia de Saba, cujo buscado estilo claro e comunicável tem por motivação também a desejada cumplicidade com o leitor (“amo te che mi ascolti”), para quem pretende divulgar essas verdades elementares tão difíceis de alcançar e descobrir. A procura pelo que há de elementar e verdadeiro (“la verità che giace al fondo”) tanta dor custa ao coração mas é o sumo da poesia do triestino até sua última fase (“la mia buona carta lasciata al fina del mio gioco”).

“Amai” e “Parole” resumem e consubstanciam, desse modo, alguns dos principais traços da poética de Saba, do ponto de vista estilístico e também da mensagem que o autor busca afirmar em sua poesia. Tentamos destacar alguns desses aspectos para servir de introdução para as seções que iniciaremos agora.

2 – As palavras gastas e concretas: o real, a prosa, a narração.

Vimos no primeiro capítulo que *Versi militari* marca o momento em que Saba inicia a burilar um estilo próprio, ainda inserido na trilha segura da tradição lírica italiana mas que, ao mesmo tempo, também lhe possibilitasse dar conta do seu testemunho poético particular. A nota dominante na coletânea é justamente a experimentação linguística e formal levada a termo por Saba, em busca de uma dicção poética sua, que lhe permitisse plasmar a concretude da vida quotidiana e alçar a realidade da vida mais comezinha à dignidade de matéria poética. Esse movimento comportou a assunção de vocabulário técnico próprio do ambiente militar e também a incorporação de um léxico muito coloquial. É a partir dessas células de experimentação que vai-se delineando a linguagem poética de Saba e é de onde a crítica costuma iniciar a abordagem dos aspectos formais da poesia do triestino. Em *Versi militari* começa a surgir o conhecido estilo humilde de Saba, o qual nasce do rebaixamento do tom da poesia, resultante do movimento de aderência à realidade.

No capítulo dedicado a *Versi militari* em SC (2001, p. 133), o poeta inicia se defendendo de um juízo muito severo, segundo ele, do crítico Claudio Varese²², o qual reprova em sua poesia um excessivo prosaísmo, destacando que o sentimento poético que já se verifica na coletânea não encontra uma expressão lírica correspondente. Para contrapor o crítico, o autor destaca justamente a concretude como fator e forças determinantes em seu fazer poético: “Saba è un artista concreto; la poesia si lega volentieri a luoghi e a date.”, diz ele. Ao destacar essa concretude de sua poesia, o poeta parece ressaltar que ela nasce sempre de um evento ou ocasião que pode ser determinado temporal ou espacialmente (onde e quando), isto é, a sua é uma poesia que nasce do experienciamento do mundo, daí a valorização das coisas em sua concretude e, ao mesmo tempo, em sua relação com o sujeito

22

Infelizmente, não tivemos acesso ao texto de Claudio Varese, do qual o poeta não indica a referência.

lírico. Os versos mencionados pelo crítico para referendar seu juízo pertencem ao poema “Ordine sparso”, do qual transpomos abaixo o mesmo excerto que Saba destaca em SC:

E vedono il terreno oggi i miei occhi
come artista non mai, credo, lo scorse.
Cosí le bestie lo vedono forse.

2

Le bestie per cui esso è casa, è letto,
è talamo è potere, è mensa, è tutto.
Vi godono la vita, ogni suo frutto,
vi danno e vi ricevono la morte.

Claudio Varese reprova a enumeração excessivamente prosaica dos versos seguintes: “Le bestie per cui esso è casa, è letto,/ è talamo è potere, è mensa, è tutto.”. Se dermos razão a Saba, percebemos que, vistos dentro do contexto mais amplo do poema, os versos justificam-se justamente porque no texto o poeta busca ressaltar a desejada adesão às coisas através de um olhar que procura abdicar de qualquer mediação racional, um olhar que pretende se desnudar dos filtros da racionalidade humana e tentar aderir a um possível imediatismo da instintividade animal (“Cosí le bestie lo vedono forse”) no contato com o mundo. Perceber as coisas em sua autonomia de coisa, não a coisa para o homem, mas a cama em sua concretude de cama, de um modo que talvez a vejam os animais, parece dizer o sujeito lírico do poema. Essa valorização não só das coisas, mas dos sentidos como mediadores do contato entre as instâncias da interioridade do sujeito e da exterioridade do mundo encontra aqui sua reafirmação, haja vista que eles já apareceram devidamente afirmados como motores conscientes da poética de Saba na coletânea anterior (“in questo è tutta/la mia forza: guardare ed ascoltare”)²³.

Ao ressaltar a atenção aos dados concretos como força motora de sua poesia, Saba destaca em sua poética a necessária vinculação com a realidade concreta do mundo. Se um artista concreto é um artista que se pauta pelo real, a realidade em Saba é “cercata e rappresentata senza alcuna discriminazione e preconconcetto”, como ressalta Folco Portinari (1963, p. 32). Essa ausência de preconceito na busca do estabelecimento de vínculos com a realidade faz com que o poeta não estabeleça nenhum tipo de hierarquização entre as coisas

23

do mundo, daí que eventos e objetos aparentemente banais assumam a condição de matéria do canto.

Quando evidencia a concretude como força motora de sua poética desde os primórdios, Saba oferece também a melhor chave de compreensão dos recursos formais que estruturam sua poesia, pois vemos que a valorização do dado concreto e real justifica a incorporação de diversos elementos próprios da prosa em sua obra: a prosa funciona como um instrumento de aproximação com o real. Em outros termos, podemos dizer que a poética da vida, da aceitação das coisas do mundo é a chave primeira de compreensão da obra do triestino, e o prosaísmo, a narratividade, a concretude se inserem nela. E é a poética da vida que determina também o trabalho com a linguagem levado a termo ao longo do *Canzoniere*. Esse movimento já está no início das experimentações formais que o poeta empreende, mas de algum modo também está presente nas experimentações da fase mais madura.

Chegados a esse ponto, talvez seja necessário recuperar as considerações de Giacomo Debenedetti (1980, p. 160) sobre a palavra em Saba. O crítico destaca que a palavra se apresenta na poesia do triestino como signo imposto diretamente pela própria coisa que está sendo nomeada. “Una rosa non può chiamarsi che rosa, una lacrima non può chiamarsi che lacrima” sustenta Debenedetti, afirmando que as coisas do cotidiano entram na poesia de Saba chamadas pelos mesmos nomes que têm na vida cotidiana. Parece haver uma “diretidade”²⁴ da linguagem sabiana que não exclui, porém, a responsabilidade do poeta em “assumere quella nomenclatura ordinaria”, isto é, que não exclui o fator da seleção operada por ele. Se as palavras/coisas se impõem como nomenclatura do mundo, esse mundo é vivenciado e a seleção é feita pelo poeta: a objetividade que marca a língua do poeta não exclui a subjetividade da escolha. E o crítico ressalta que a escolha de Saba é preferencialmente pela palavra mais óbvia, ele prefere o sinônimo mais ordinário ao registro precioso e raro, pois tem consciência do caráter relacional de sua poesia. É esse caráter relacional que faz com que a palavra em Saba não seja tomada isoladamente em sua potência lírica, mas assuma uma importância apenas funcional no panorama do todo: “il suo compito è di collaborare allo spettacolo emotivo, al movimento drammatico che nasce, che scaturisce da quel determinato insieme di cose apparse in un determinato rapporto” (DEBENEDETTI, 1980, p. 161). O espetáculo emotivo, a dramaticidade em Saba nasce da narração de acontecimentos da vida

24

O termo “diretidade” é usado por Augusto de Campos (1986, p. 13) para expressar a concretude e a prevalência da frase na ordem direta verificada na língua poética de Dante.

rotineira, ao identificar essa característica funcional da língua poética do triestino, Debenedetti nos ajuda a entender melhor o uso da prosa e da narração como recursos estilísticos e nos auxilia a compreender também em que termos aquela concretude estrutural destacada pelo próprio poeta entra no seu fazer poético.

Mais além, essa leitura parece ir ao encontro do que Folco Portinari (1963, p. 41) chamou de discurso analógico de Saba, isto é, o fato de que em sua poesia a palavra está tão estreitamente ligada ao objeto que torna a língua poética do triestino pouco simbólica, como se nela a palavra fosse quase sempre signo e menos símbolo. É como se existisse uma presentificação da coisa enfocada que reduz a possibilidade de uma linguagem mais simbólica, pois é sempre onde e quando o que conta na poesia do triestino. Deve-se, provavelmente, a esse discurso analógico o menor uso de metáforas em favor do constante recurso à comparação explícita, à procura por semelhanças entre as coisas presentificadas, sempre com o intuito de tentar captar a essência dessas coisas ou da relação entre elas, ou ainda uma relação de fraterna contiguidade entre os âmbitos da interioridade do sujeito e a exterioridade concreta dessas coisas, mas conservando nelas a sua autonomia.

A poética da vida, que implica a identificação com as coisas do mundo, não implica porém a anulação da autonomia concreta desses elementos, destaca Lorenzo Polato, “e viene rispettata la distinzione, contrariamente a quanto avviene nella poesia di D’Annunzio in cui l’uomo si dissolve nelle cose, nella natura, sotto la spinta dei sensi acutizzati e dell’aspirazione panica” (POLATO, 1986, p. 76). Nesse contexto, a conjunção comparativa “come” se impõe como recurso necessário e bastante utilizado para o estabelecimento das analogias, como no caso talvez mais célebre, o do poema “A mia moglie”, de *Casa e campagna*:

Tu sei come una giovane,
una bianca pollastra.
Le si arruffano al vento
le piume, il collo china
per bere, e in terra raspa;
ma, nell’andare, ha il lento
tuo passo di regina,
(...)

O poema é estruturado inteiramente a partir das comparações entre Lina e “le femmine di tutti/i sereni animali/che avvicinano a Dio”. Os animais não aparecem no poema para significar uma outra coisa, como um símbolo, ao contrário, eles se inserem no texto numa

perspectiva de autonomia existencial, por aquilo que são: tomados em sua autonomia de criaturas que existem no mundo é que são comparados com Lina. E se trata de uma comparação em que o segundo termo “tende a una sua dimensione narrativo-pittorica autonoma”, para depois tornar-se ele mesmo o próprio objeto da comparação (POLATO, 1986, p. 71). Inicialmente, Lina é comparada com os animais, os quais têm suas características desenvolvidas narrativo-pictoricamente – a cor “bianca”, as penas desgrenhadas (arruffano), o pescoço (collo) que se inclina, o ciscar a terra (raspa) e o andar – depois estes é que passam a ter seus perfis iluminados pelos caracteres de Lina: a franguinha tem o passo de rainha (regina) característico de Lina. Há uma espécie de movimento de fusão entre os caracteres das fêmeas dos animais e os de Lina que preserva, contudo, a concretude e a integridade de cada um dos seres enumerados.

Esse procedimento comparativo é muito recorrente ao longo de todo o *Canzoniere*, por meio dele o poeta termina por desenvolver e aprofundar a comparação para além dos aspectos meramente descritivos ou impressionistas (POLATO, 1986, p. 72). O mesmo procedimento pode ser verificado, por exemplo, nesse excerto do famoso poema “Trieste”:

Trieste ha una scontrosa
grazia. Se piace,
è come un ragazzaccio aspro e vorace,
con gli occhi azzurri e mani troppo grandi
per regalare un fiore;
come un amore
con gelosia.

A imagem da cidade de graça conflituosa (“scontrosa grazia”) funciona como uma síntese da atmosfera triestina que o poeta busca iluminar a partir das analogias com o rapaz acre-doce. Os atributos não apenas físicos do garoto, como os olhos azuis e as mãos muito grandes em comparação com a flor, mas também sua dimensão psicológica avulta dessa comparação e são projetados na cidade: “la grazia e la vastità e l’asprezza, che genera la scontrosità, si risolve cioè nella psicologia, come bene attestano i due versi finali (come un amore/con gelosia) (POLATO, 1986, p. 72).

O excerto acima enseja também a possibilidade de compreensão do funcionamento das imagens em Saba. A partir da constatação que a poesia do triestino é perpassada por uma tendência à comparação e que sua linguagem tende a não se configurar simbolicamente,

privilegiando o aspecto mais concreto em detrimento do simbólico, chegamos ao que Debenedetti chama de caráter adjetival das imagens da poesia de Saba. Diz o crítico:

“Le immagini di Saba sono semmai attributi nuovi, che la particolare sensibilità del poeta ha scoperto nella vecchia, usuale cosa che egli in quel momento sta nominandoci. Hanno piuttosto un compito aggettivale che sostitutivo: sono aggettivi risolti in una frase, ma la cosa a cui si riferiscono è sempre presente, l’immagine non è venuta lì a surrogarla con la sua equivalenza.” (DEBENEDETTI, 1980, p. 161).

A imagem em Saba funciona como adjetivo, qualificando e desenvolvendo atributos da coisa a que se refere, ela não está ali para substituir, mas para qualificar a coisa. É o que ocorre no caso do excerto acima, em que o atributo da cidade, a “scontrosa grazia”, torna-se imagem logo em seguida, por meio da comparação com o rapagão “aspro e vorace”, ou, ainda, no caso deste excerto também destacado por Debenedetti, extraído do poema “Tre momenti”, de *Parole*:

Ma se in un nembo s’avvicina, oh allora
una giovane fiera si accovaccia,
e all’erta spia.

O poeta usa a metáfora da nuvem nimbo (nembo) para retratar o momento em que o goleiro se depara com o perigo do ataque adversário. Debenedetti (1980, p. 162) ressalta que a imagem da fera diante do perigo nada mais é que o desenvolvimento do atributo “felino” dado ao goleiro, atributo que é conseguido a partir do desenvolvimento analítico da descrição da fera (“si accovaccia”, “all’erta spia”). Segundo o crítico, as imagens em Saba se inserem, assim, no mesmo procedimento relacional que temos evidenciado em sua poesia, elas também assumem um aspecto funcional na medida em que não aspiram àquela “totalitaria esclusività” que é própria das imagens líricas, ao contrário, as imagens em Saba, mais que almejar a uma “assolutezza imperiosa”, se inserem numa lógica relacional, de conexão com as coisas.

Apesar de a língua poética de Saba se caracterizar por ser, em geral, mais denotativa (com exceção das coletâneas *Parole* e *Ultime cose* - esta última menos que aquela - onde, influenciado pela estética do Hermetismo, a linguagem metafórica predomina), e de o poeta privilegiar a comparação explícita, as metáforas não deixam de ser utilizadas como recurso

expressivo pelo poeta e é possível colher exemplos ao longo de todo o *Canzoniere*. Além do caráter adjetival que determina o trabalho com as imagens e, por conseguinte, com as metáforas, é importante perceber, como acertadamente destaca Lorenzo Polato (1986, p. 77), que as metáforas criadas por Saba também se inserem na mesma lógica da procura pela familiaridade da expressão poética que consiga estabelecer o vínculo com o leitor. Por isso, elas são construídas a partir das sugestões que nascem da observação da realidade concreta, dos espaços por onde o poeta circula, e às vezes por elementos que tendem a “costituirsi come luoghi od oggetti mitici”, mas mais que tudo elas tendem a se adaptar à dinâmica da cotidianidade que o poeta procura explorar em sua poesia. Decorre daí que, no *Canzoniere*, as metáforas não se caracterizam, em geral, pelo desejo de refinamento da expressão, isto é, não há uma busca pela imagem mais preciosa e rara, ao contrário, são quase sempre metáforas gastas e que por isso terminam por criar aquela atmosfera de coloquialidade e familiaridade que caracterizam a poesia de Saba (POLATO, 1986, p. 77).

Mas o uso da metáfora desgastada não pode se confundir com o mero uso de chavões literários ou lugares-comuns²⁵, o poeta leva a termo um consciente trabalho com a imagem mais familiar que também parece se inserir naquela perspectiva do trabalho com as rimas: a tentativa de descobrir nelas algum frescor, novas possibilidades expressivas advindas de um novo tratamento, como o uso de determinada metáfora numa situação pouco usual, da associação entre uma metáfora mais desgastada a outra menos comum ou do desenvolvimento narrativo-pictórico das imagens condensadas nas metáforas. É o que ocorre, por exemplo, no poema “Campionessa di noto”:

Chi t’ha veduta nel mare ti dice
Sirena.

Trionfatrice di gare allo schermo
della mia vita umiliata appari
dispari.
A te mi lega un filo, tenue cosa
infrangibile, mentre tu sorridi,
e passi avanti, e non mi vedi. Intorno
ti vanno amiche numerose, amici
giovani come te; fate gran chiasso
tra voi nel bar che vi raccoglie. E un giorno
un’ombra mesta ti scendeva – oh, un attimo! –

25

Vimos no primeiro capítulo que, na primeira coletânea de poemas, *Poemi dell’adolescenza e giovanili*, a poesia de Saba ainda é perpassada por chavões literários, devido sobretudo ao desejo de emular os autores canônicos. A partir de *Versi militari* o poeta manifesta uma consciência maior no uso dos recursos expressivos.

dalle ciglia, materna ombra che gli angoli
t'incurvò della bella bocca altera,

che sposò la tua aurora alla mia sera.

As metáforas nascem aqui daquela observação do cotidiano que caracteriza a poesia de Saba. A metáfora trivial da sereia para se referir a uma bela mulher se torna menos óbvia porque, em seguida, o poeta a desenvolve a partir do procedimento da imagem-adjetivo destacada anteriormente: a sereia é uma “trionfatrice di gare” (ganhadora de competições). A imagem da sereia competidora de nado causa o efeito de estranhamento que retira a metáfora do lugar-comum, procedimento reforçado pela imagem do “schermo della mia vita” usada não apenas para aludir à vida do poeta, mas para expressar que ele acompanha a garota à distância, como se estivesse diante de uma tela de cinema ou de TV onde passa o filme de sua vida humilhada, e a sereia, longe de ser apenas a representação de uma miragem de felicidade, simboliza a impossibilidade e o fracasso.

Parece batida também a metáfora da sombra (“ombra”) para definir a tristeza ou a angústia que se insinuam sobre a garota, da aurora para a juventude e da noite (“sera”) para a velhice, mas o uso do adjetivo materna para determinar a sombra (“materna ombra”) causa um efeito de estranhamento bastante expressivo porque associa a tristeza a algo positivo, ao aconchego do colo materno. Talvez seja esta mais uma expressão daquela ideia nietzschiana de nobilitação a partir da dor que perpassa a obra de Saba, pois é propriamente a tristeza o fio que liga a garota a ele. A forma bastante pictórica como o poeta desenvolve a metáfora da tristeza também é expressiva: a sombra materna curva os ângulos da boca altiva da garota e faz com que se encontrem e se esposam a aurora da sereia e a noite do velho humilhado, cuja familiaridade se dá por causa da dor (a rima entre “bocca altera-sera” reforça esse elo entre os dois).

Esse aspecto funcional que está presente nas imagens e nas metáforas e que também a palavra assume em Saba parece explicar ainda não só a incorporação de elementos próprios da prosa como recurso poético, mas elucida muito daquela coloquialidade que marca a língua com a qual ele erige a sua poesia. Esse aspecto da coloquialidade é um percurso de entendimento já bastante sedimentado na fortuna crítica sobre o poeta, o que não impediu que o crítico Lorenzo Polato (1986, p. 60) não escondesse sua surpresa ao ler uma passagem do soneto “Scherzo”, também de *Versi militari*, o qual transpomos abaixo:

Or da quanto gli orecchi odono e dalla
vista nuova letizia a me si svela;
e il sonno ancora i chiari occhi mi vela,
che ho dormito sul fieno entro una stalla.

Uno che col compagno ansante balla
in mezzo al campo, in tenuta di tela,
e pur anche ballando si querela
che tutto dí gli fan far zaino in spalla,

ferma a un tratto e mi grida: «Son borghese!»
Poi mi racconta che al nostro paese
il vino è buono e le donne son sane.

Qui dove l'han mandato le puttane
ce l'hanno tutte. E se a tacer persisto
mi dice che assomiglio a Gesù Cristo.

O crítico se surpreende com o fato de, em 1908, ano em que os canônicos Pascoli e D'Annunzio ainda dominavam a cena poética italiana, Saba tenha tido a ousadia de escrever uma passagem tão coloquial usando a estrutura clássica do soneto. Polato ressalta nessa operação aquela busca do poeta em tentar equilibrar o seu estilo entre o áulico e o quotidiano: nesse caso o aulicismo se deve sobretudo à forma clássica, a quotidianidade se deve à rotina da vida militar. O rebaixamento do tom da poesia advém por meio não somente da narração dessa descontraída cena da vida no exército e pelo teor da conversa entre os soldados, mas também pela tentativa de encontrar uma linguagem coloquial que conseguisse traduzir esse momento de descontração entre eles, com palavras e expressões próprias do registro falado como “puttane” e “ce l'hanno”, e também pelo uso do diálogo no discurso direto (“Son borghese!”). A ousadia do poeta se reflete ainda na liberdade que ele se concede de falar, na mesma estrofe, de forma muito descontraída, das prostitutas e de Jesus Cristo.

No tocante à coloquialidade do léxico, vale destacar uma outra contribuição de Lorenzo Polato, a qual, apesar de aparecer apenas numa nota, consideramos uma boa síntese introdutória sobre o assunto. Trata-se de uma nota um pouco extensa, mas muito elucidativa:

Quanto al lessico, è utile ricordare, per esempio, il frequente ricorso del poeta alla toponomastica triestina: Via delle due strade, Caffè Tergeste, ecc. Non meno interessanti è anche, sempre nel senso del quotidiano, l'uso frequente di determinazioni di tempo e di luogo: erro là, qui andiamo, è notte, è l'ora che, adesso, qui, qualche passo più in là, quest'ottobre, di primavera, ecc. Un ruolo non indifferente svolgono gli aggettivi dimostrativi

questo e quello, che hanno la funzione di ribadire con insistenza la dimensione autobiografica e il carattere realistico di luoghi e situazioni, mentre riproducono modi propri della lingua corrente, come il bisogno di indicare la posizione di un oggetto, di attualizzare un fenômeno: questo pane, quel cielo, quei due, quel rosso, ecc.; e che, mancando riferimenti precedenti, sembrano in qualche modo contenere quella tendenza al colloquio, in questo caso com l'ipotetico lettore, che esaminiamo più avanti. (...) Non meno quotidiano è l'uso degli indefiniti: qualche fanale, qualche passo più in là, attender lì qualcosa o qualcuno, e dei numerali com funzione analoga a quella dell'indefinito: uno due camini, una qualunque fanciulla e una Dea, dove si manifesta molto chiaramente e in modo significativo, quasi programmatico, la funzione dell'indefinito di trattenere, con un fare scherzoso e gnomico, entro l'ordine consueto la mitizzazione: i deu mondi non si escludono e Paolina è una Dea e una fanciulla qualunque.” (1986, p. 60)

A análise feita por Polato tende a seguir aquelas diretrizes delineadas pelo próprio Saba, as quais comentamos anteriormente: a de que sua poesia seria sempre uma poesia de ocasião, no sentido de que está sempre ligada a um determinado evento temporal e espacialmente situado (onde e quando). É nesse sentido que se pode compreender o uso dos pronomes demonstrativos e indefinidos (*questo, quello, qualche, un, una...*), os advérbios e locuções adverbiais de lugar e de tempo (*qui, là, ora, adesso...*) mas também a constante indicação toponomástica triestina que perpassa a maioria dos poemas. De um ponto de vista mais global, percebemos que esses recursos aparecem na língua poética do triestino como instrumentos de determinação espaço-temporal que se inserem numa estratégia mais ampla, a de imprimir um tom narrativo e prosaico em que fatos, eventos e personagens são destacados, ou, como ressalta Polato, às vezes um tom de colóquio com o provável leitor da poesia.

A narração de cenas e a descrição de pessoas, coisas e lugares, nas quais muitas vezes o poeta confere voz aos próprios personagens representados – quase sempre por meio do discurso direto, mas em alguns momentos por intermédio do discurso indireto – são recursos típicos da prosa e se tornaram uma marca da poesia de Saba que persiste ao longo de todo o *Canzoniere*. A estrutura dialogada dos poemas é bastante frequente e tem a função primordial de garantir a comentada autonomia aos elementos do mundo que é marca de sua poesia. Ao assegurar uma multiplicidade de vozes perpassando os poemas, o poeta termina por conferir

também delineamentos mais concretos aos personagens retratados. Mais além, ela está associada também ao que Debenedetti (1980, p. 133) denominou de tendência à construção dramatúrgica de personagens que permeia a obra de Saba, como na coletânea *Preludio e Fughe*, na qual a estrutura dialogada serve de instrumento para que o poeta consiga contrastar vozes opostas. Esse é um traço muito mais característico da primeira e da segunda partes da sua produção, mas segue sendo usado, com menos frequência, mesmo na fase madura. A seguir veremos alguns exemplos:

- No poema “Autunno”, que abre a coletânea *Trieste e una donna*, usando como instrumento o discurso direto, o poeta confere voz a Lina para que ela própria fale das angústias que a afligem.

(...)
 Dici: «È l'autunno, è la stagione in vista
 sí ridente, che fa male al mio cuore».
 Dici – e ad un noto incanto mi conquista
 la tua voce –: «Non vedi là in giardino
 quell'albero che tutto ancor non muore,
 Per una donna, amico mio, che schianto
 l'autunno! Ad ogni suo ritorno sai
 che sempre, fino da bambina, ho pianto».
 (...)

As falas da personagem são amalgamadas num registro ao mesmo tempo coloquial e elevado, em frases com estruturas muito próprias da língua falada, como em “Non vedi là in giardino/quell'albero” ou “Ad ogni suo ritorno sai”, em que se verificam os usos dos determinantes de lugar (“là in giardino”) ou recurso fático (“sai”), mas em alguns momentos com inversões sintáticas que aliviam a coloquialidade e elevam sobremodo o registro, como em “la stagione in vista si ridente”. Esse amálgama de alto e baixo é uma conquista que confere muita expressividade à língua poética de Saba. Destaque-se o uso dos determinantes de tempo e lugar e dos pronomes que comentamos anteriormente: “È l'autunno”, “là in giardino”, quell'albero”.

- Em “La capra”, de *Casa e campagna*, o quarteto inicial tem a estrutura típica de uma narração, a do momento em que o sujeito lírico encontra o animal:

Ho parlato a una capra.
 Era sola sul prato, era legata.
 Sazia d'erba, bagnata
 dalla pioggia, belava.

O tom narrativo ganha força por causa da ação enunciada logo no primeiro verso, o qual se inicia com o verbo “parlare” na primeira pessoa do pretérito perfeito (ho parlato), numa frase cujo sentido, para se completar, pede continuação. Mas o desenrolar da ação não acontece, e os versos seguintes se caracterizam por sequências descritivas, com uso do verbo de estado para indicar o local do encontro (“sul prato”) e a situação do animal (Era sola, era legata), preparando o leitor para as estrofes seguintes, em que o tom narrativo cede espaço para a reflexão. A passagem de estrofes mais narrativas para outras em que prevalecem um tom de reflexão é muito recorrente na poesia de Saba e está em sintonia com a dialética interioridade/exterioridade que permeia sua obra. É interessante perceber que aqui também o poeta garante “voz” ao animal, ela ecoa no poema de forma indireta, com a referência ao balido, a voz da dor que desencadeia a empatia entre sujeito lírico e a cabra.

- Ainda que, a partir de *Parole*, a poesia de Saba passe por um processo de depuração formal, muitos dos recursos que caracterizaram a sua produção anterior continuam sendo usados. No já comentado “Tre momenti”, vemos como a narratividade continua dando o tom do poema:

(...)
 Il portiere su e giù cammina come
 sentinella. Il pericolo
 lontano è ancora.
 Ma se in un nembo s'avvicina, oh allora
 una giovane fiera si accovaccia,
 e all'erta spia.
 (...)

É interessante perceber como nesse poema da maturidade Saba lança mão do mesmo procedimento já verificado em *Versi militari*, qual seja, a mistura de palavras técnicas ou próprias da rotina militar (*nembo*, *sentinella*, *all'erta*) com outras de um registro totalmente coloquial.

- No poema *Goal*, também de *Parole*, o tom narrativa ainda prevalece:

(...)
 Presso la rete inviolata il portiere
 – l'altro – è rimasto. Ma non la sua anima,
 con la persona vi è rimasta sola.
 La sua gioia si fa una capriola,
 si fa baci che manda di lontano.

Della festa – egli dice – anch’io son parte.

Aqui se trata de uma narrativa em que o poeta busca não somente retratar as ações focalizadas, mas também as emoções que perpassam o evento narrado, em que o personagem é representado em seus movimentos exteriores (“si fa una capriola”, “si fa baci che manda di lontano”) e também interiores, na tentativa de destacar a máxima alegria (gioia) que invade a alma (anima) do goleiro. O procedimento é reforçado pelo uso do discurso indireto (egli dice).

Esse procedimento registrado no poema acima parece nos servir de chave de compreensão para entender o modo como elementos da narrativa são utilizados na fase posterior a *Parole*. Apesar de o poeta ressaltar em SC (2001, p. 279) que a partir de *Parole* ele abandona a sua veia narrativa, o que vemos efetivamente é que ela não é extinta, mas suavizada em proveito de um trabalho mais agudo com a palavra tomada isoladamente. De fato, a narrativa continua a aparecer em muitos momentos, mas agora como parte daquele processo de ruminação interior que prepondera nas coletâneas finais do *Canzoniere*. O abandono ao canto, um canto muitas vezes de uma música cansada, melancólica e mesmo angustiada, a busca pelo lirismo não elimina completamente os aspectos prosaicos da língua poética de Saba, mas exige do poeta uma depuração desses recursos. É o que verificamos no poema “Contovello”, de *Ultime cose*:

Un uomo innaffia il suo campo. Poi scende
cosí erta del monte una scaletta,
che pare, come avanza, il piede metta
nel vuoto. Il mare sterminato è sotto.

Ricompere. Si affanna ancora attorno
quel ritaglio di terra grigia, ingombra
di sterpi, a fiore del sasso. Seduto
all’osteria, bevo quest’aspro vino.

O poema se estrutura inteiramente em sequências narrativo-descritivas: a de um homem do campo que prepara e trabalha a terra, provavelmente para o cultivo da uva (o título do poema remete a uma região produtora de uma determinada qualidade de vinhos em Trieste). São muito evidentes em todo o poema as aliterações em oclusivas e fricativas (**quel ritaglio di terra grigia, ingombra**), as quais culminam na aliteração do enunciado final: “**bevo quest’aspro vino**”, reforçando a aridez da matéria poética com a qual o poeta tem de lidar na velhice para conseguir erigir seu canto. As ações narradas confluem para um desfecho que pretende revelar toda a laceração interior do sujeito lírico. Se é verdade que a narração não é

mais o principal recurso estilístico usado pelo poeta, é também verdade que ela continua a ser utilizada, porém mais sutilmente, sobretudo dada a concentração da forma, a estrofe mais condensada que prevalece nessa fase. Agora prepondera a atenção aos movimentos da alma do poeta, a dimensão da interioridade, por isso a narratividade como recurso estilístico, ainda que persista, torna-se um elemento secundário, auxiliar.

Outro poema no qual verificamos como Saba continua a apostar nos elementos próprios da descrição/narração que caracterizam aquela “epicità” definida por ele mesmo como marca de sua obra é “Ritratto di Marisa”, da coletânea *Sei poesie della vecchiaia* (1953-1954), um dos últimos poemas do *Canzoniere*. O texto apresenta a descrição dos caracteres de uma enfermeira chamada Marisa:

(...)
 Marisa è un'infermiera. Ha gli occhi tondi
 come gli uccelli,
 cangianti un po' come le biglie, quali
 si giocava accosciata sotto un albero,
 contro i maschietti del paese. Spesso
 perdeva; non piangeva – dice – mai.

O poeta traça um perfil centrado não somente em aspectos físicos, mas também psicológicos da enfermeira, aspectos esses que assomam a partir de comparações com elementos concretos da realidade, no caso desse excerto os pássaros e as bolas de bilhar (“occhi tondi come gli uccelli” e “cangianti come le biglie”). Os termos de comparação evidenciam aquela ausência de algum tipo de filtro hierarquizante entre as coisas do mundo, uma marca da poesia sabiana resultante do professado (e indiferenciado) amor por todas as coisas: os olhos são belos como os pássaros, assim como também há beleza nos movimentos das bolas de bilhar a que eles são assemelhados. Mas o retrato da enfermeira nasce não só da comparação descritivo-pictórica entre ela e as coisas, como também da narração de eventos de sua infância: ela “giocava accosciata sotto un albero,/contro i maschietti del paese. Spesso/perdeva; non piangeva – dice – mai.” E novamente verificamos o recurso do discurso direto para conferir voz ao personagem (“non piangeva – dice – mai”) e aquele amálgama entre alto e baixo próprio da poesia de Saba. A comparação entre os olhos e os pássaros remete a um lirismo mais tradicional, cujo contraponto surge da inusitada comparação entre o movimento dos olhos e das bolas de bilhar, a qual imprime um tom de coloquialidade ao

texto; no caso do léxico, esse processo ocorre por meio, por exemplo, do uso do diminutivo “*maschietti*” ao lado de palavras de uso mais raro, como “*cangianti*”.

Neste tópico, tentamos destacar alguns dos traços mais determinantes na poética de Saba no tocante ao trabalho com a palavra e em sua relação com o mundo. No tópico seguinte, lançaremos um olhar sobre os tipos de composição que Saba utiliza e a forma como ele os estrutura.

3 – O soneto e o “poema de três estrofes”.

Não cabe, neste tópico, passar em revista minuciosa a maneira como todos os tipos de composição que listamos no início do capítulo são empregados por Saba. Acreditamos, porém, que, dentro do recorte temático que propomos para o presente capítulo, se abordarmos a maneira como o soneto entra na economia formal do *Canzoniere*, poderemos compreender a postura que o poeta assume diante de outras formas fixas, pois é justamente o soneto a célula inicial das experimentações métricas que Saba desenvolve em sua obra. Ao partirmos do estudo do soneto, teremos instrumentos para analisar também alguns aspectos da estrutura de um outro tipo muito particular de composição que o poeta delineia ao longo do *Canzoniere*, o qual Antonio Girardi (1984, p. 129) denominou “poema de três estrofes”. Ademais, poderemos compreender também a medida da inflexão formal verificada na obra do poeta a partir de *Parole*.

No caso do soneto, apoiar-nos-emos sobretudo nas aprofundadas contribuições do crítico Antonio Pinchera (1985), as quais pensamos ser essenciais no panorama de estudos sobre as questões formais na poesia de Saba. Pinchera (1985, p. 48) mostra como, a partir da coletânea *Versi militari*, o soneto torna-se a base das experimentações métricas que o triestino leva a termo ao tentar expandir os limites desse tipo de composição, contorcendo-o e redesenhando-o, sempre na tentativa de adequar a forma ao conteúdo, à mensagem, até chegar a outras composições também retiradas da tradição lírica italiana, como as *terzine* ou a *canzonetta*.

Vimos no tópico anterior que a nota dominante na coletânea *Versi militari* é o burilamento linguístico e formal levado a termo por Saba em busca de uma dicção poética própria. Tais experimentações são vazadas por um forte movimento narrativo que determina a

própria conformação das estrofes e os recursos formais de que o poeta se utiliza, como, principalmente, os *enjambements*, os quais estabelecem muitas vezes uma descontinuação, ou divergência, entre a sintaxe dos versos e a própria estrutura da estrofe (GIRARDI, 1984, p. 129).

Sobre essa divergência imposta pelo *enjambement*, vale ressaltar a contribuição de Giorgio Agamben (2016, p. 31). O filósofo destaca que, contrariamente à concepção de poesia como um lugar de “perfeita consonância entre som e sentido”, esta parece viver justamente da “íntima discórdia” que o *enjambement* exhibe, a “desconexão entre o elemento métrico e o elemento sintático, entre o ritmo sonoro e o sentido”. Segundo ele, o cavalgamento traz à luz o hibridismo da poesia, seu “andamento originário, nem poético, nem prosaico”. Agamben cita Petrarca como um caso de *enjambement* zero (poeta em que não se verifica o uso desse artifício) e Caproni como exemplo oposto, em cuja obra a marcação do cavalgamento é frequente. A poesia de Saba está mais próxima do exemplo de Caproni. Na obra do poeta triestino é marcante o tensionamento entre o prosaico e o poético, entre a estrutura sintática, o sentido e o ritmo que ele imprime ao verso. Há muitos casos em que, reforçado pelo *enjambement*, o andamento narrativo prevalece, e outros em que o esquema acentual confere ao verso uma musicalidade muito destacada, nos quais se percebe a influência que a música, em especial o melodrama, exerceu sobre o poeta. É o caso dos versos abaixo, pertencentes ao poema “Finale”, de *Preludio e canzonette*, versos classificados por Caproni (1976) como quase uma ária cabaleta:

L’umana vita è oscura e dolorosa,
non è ferma in lei nessuna cosa.

O caso mais clamoroso e exemplar dessa pressão que a narrativa exerce sobre a estrutura das estrofes talvez seja o do poema “Il capitano”, o qual é composto de dois sonetos distintos, mas interligados por um cavalgamento bastante inusual entre o terceto final do primeiro soneto e o quarteto inicial do segundo:

I
(...)
mi verrà fatto di fermare in una
strofa, in un verso, quel suo aspetto un poco
di Farinata... Ma ben più che **il fuoco**

II
dell'Eterno la cruccia: una fratina
 gente dai volti ebei o cagnazzi.
 Davanti a quei noiosi vecchi pazzi
 star sull'attenti peggio di un coscritto!
 (...)

Esse pendor narrativo que possibilita o excêntrico caso de *enjambement* acima, no qual há um desencontro entre o movimento sintático e o início do primeiro verso do segundo soneto, está no âmago das experimentações formais levadas a termo pelo poeta e fará com que ele chegue à solução do “poema de três estrofes”. Este, na verdade, pode ser definido como um tipo de composição em que o poeta redesenha e adapta estruturas estróficas retiradas da tradição às exigências que cada poema novo imprime. Pela variedade de esquemas métricos e de rima, ele ecoa sobretudo a forma da *canzone libera* leopardiana, em específico “Il passero solitario” e “La quiete dopo la tempesta” (GIRARDI, 1984, p. 134), mas outros tipos de composição também entram nessa economia formal, caso da *canzone* petrarquesca.

Apesar de ser possível reconhecer um certo padrão na organização estrutural das estrofes, esse tipo de composição parece responder melhor às exigências narrativas da sintaxe dos versos de Saba justamente porque se caracteriza por uma maior liberdade métrica, não seguindo esquemas rígidos de metros ou rimas preestabelecidos (GIRARDI, 1984, p. 130). No “poema de três estrofes”, veremos mais à frente, o poeta continua a usar os metros tradicionais, intercalando, porém, os hendecassílabos e heptassílabos com outros menores, como o trissílabo e o pentassílabo, mas sem seguir algum tipo de esquema fixo determinado *a priori*. O mesmo acontece com os esquemas rítmicos. Nesse tipo de composição, portanto, cada poema demanda e imprime um desenho estrutural diferente.

Talvez também possamos ler essas experiências formais de Saba como parte do movimento de rebaixamento do tom da poesia, da busca pela reaproximação entre a poesia e o dia a dia da vida do homem comum. No entanto, vemos também que experimentar a partir de formas tão sedimentadas na tradição literária do país, caso do soneto, ainda que tentando redesenhá-lo, evidencia em Saba o seu desejo de manutenção do vínculo com a grande poesia italiana. Queremos dizer, assim, que a tentativa de equilíbrio entre *aulicità* e *quotidianità* norteia a maneira como o soneto (e todas as formas fixas) é assimilado pelo triestino.

O aspecto mais vistoso da tentativa de reformulação do soneto é o fato de o poeta, com muita frequência, buscar redesenhar a norma que preconiza a organização estrófica dessa composição em dois blocos de quatro e dois de três versos (PINCHERA, 1985, p. 49). Em

muitos poemas de *Versi militari* o que se vê é que, lançando mão dos *enjambements*, o poeta reorganiza as estrofes em quatro pares de versos (2+2+2+2), ainda que os disponha juntos, de acordo com o desenho tradicional (4+4+3+3), como no exemplo a seguir, extraído de “Consolazione”:

È stata piú che non pensassi in mia
vita la guerra finita e fragorosa.
Sparò sull’assordante artiglieria
l’onnipotente fanteria fangosa.

O enunciado se inicia num verso e se completa no verso seguinte; segue-se uma pausa e inicia-se um novo enunciado:

È stata piú che non pensassi in mia
vita la guerra finita e fragorosa.

Sparò sull’assordante artiglieria
l’onnipotente fanteria fangosa.

A longa história do soneto na literatura italiana registra toda sorte de experimentação, não havendo uma regra específica e definitiva que regule a estruturação sintática no interior dos versos, por isso, em princípio, não seria possível creditar essa forma de reorganização tentada por Saba a uma busca de ruptura com o soneto tradicional, mesmo porque o uso dos *enjambements* em sonetos também não é inédito. No entanto, salta à vista em Saba a recorrência dessa tentativa de organização dos versos em pares, evidenciando a procura do triestino não pela ruptura, mas pelo alargamento das possibilidades expressivas dessa composição tradicional.

Pinchera não faz uma conjectura que nos parece pertinente, a de que talvez a tentativa de reformulação do soneto levada a termo por Saba esteja ligada também ao conhecimento que o poeta poderia ter da própria gênese dessa composição. Explicamos: em que pese a existência de fontes que indicam a *cobla esparsa* provençal como a possível matriz do soneto, há uma outra corrente de estudiosos que encontra essa gênese no *strambotto*, um tipo de composição de cunho bastante popular que ordenava, numa estrofe (oitava, em geral), os versos em séries de dísticos (ab ab ab ab) (SPINA, 2003, p. 140). Segundo essa corrente, de acordo com Segimundo Spina (2003, p. 141), o soneto seria o resultado da associação de dois *strambotti*, ou duas oitavas. Essa composição floresceu no sul da Itália e, a partir do século

XIII, teria influenciado muitas das estrofações da poesia culta, aí incluída o próprio soneto. Não temos condições de referendar tal hipótese, mas acreditamos que ela não possa ser desprezada, haja vista o permanente objetivo de Saba de aproximar sua poesia de um registro mais popular, sem deixar, contudo, de se inserir na linha de desenvolvimento da alta tradição lírica italiana. Se seguirmos essa hipótese, chegamos à conclusão que, ainda que o poeta não o tenha feito como parte consciente de seu projeto estético, ao contrário de ruptura, Saba termina por, na verdade, perfazer o caminho que leva às origens do soneto e, em última instância, da própria poesia italiana.

Saba tenta a organização em dísticos até mesmo na segunda parte do soneto, a dos tercetos, conhecida como sirima (PINCHERA, 1985, p. 51), como verificamos no excerto abaixo, extraído de “Durante una marcia”:

Son brutte facce intorno a me, e sudori.
Guardo il compagno: mezza lingua fuori
gli pende, come a macellato bue.

O canta, Carmen, le bellezze tue,
le lodi in coro della tua persona.
Il cielo, senza mai piovere, tuona.

Nesses tercetos verificamos a seguinte estruturação 1+2+2+1, em que o primeiro e o último versos da sirima são autônomos, e o restante segue o procedimento de combinação em pares:

Son brutte facce intorno a me, e sudori.

Guardo il compagno: mezza lingua fuori
gli pende, come a macellato bue.

O canta, Carmen, le bellezze tue,
le lodi in coro della tua persona.

Il cielo, senza mai piovere, tuona.

São variados os esquemas experimentados por Saba nos tercetos, mas a busca pela organização em pares sempre persiste. Vejamos o caso de “In cortile”, o qual, segundo Pinchera (1985, p. 53), é o único poema em que Saba consegue finalmente esquematizar os tercetos de modo a adequá-los todos ao modelo de organização em pares:

In cortile quei due stavan soletti.
 Era l'alba con venti umidi e freschi.
 Mi piaceva guardar sui fanciulleschi
 volti il cupo turchino dei berretti;

quando l'un l'altro, dopo due sgambetti,
 fece presentat'arm colla ramazza.
 Seguí una lotta ad una corsa pazza,
 colle schiene cozzarono e coi petti.

Mi videro, e Dio sa quale capriccio
 sospinse a me quei due giovani cani.
 Con molti «Te la sgugni» e «Me la spiccio»,

motteggiando, mi presero le mani.
 Ed io sorrisi, ché ai piccoli snelli
 corpi, agli atti parevano gemelli.

Se procedermos à divisão em pares de versos, temos o seguinte resultado:

In cortile quei due stavan soletti.
 Era l'alba con venti umidi e freschi.

Mi piaceva guardar sui fanciulleschi
 volti il cupo turchino dei berretti;

quando l'un l'altro, dopo due sgambetti,
 fece presentat'arm colla ramazza.

Seguí una lotta ad una corsa pazza,
 colle schiene cozzarono e coi petti.

Mi videro, e Dio sa quale capriccio
 sospinse a me quei due giovani cani.

Con molti «Te la sgugni» e «Me la spiccio»,
 motteggiando, mi presero le mani.

Ed io sorrisi, ché ai piccoli snelli
 corpi, agli atti parevano gemelli.

Aqui, vemos que os dois primeiros versos são compostos de enunciados relativamente autônomos, mas depois deles o restante do poema é estruturado em pares de versos unidos pelo recurso do *enjambement*.

O mesmo ímpeto por experimentar a partir de dentro dos limites (alargando-os mas ao mesmo tempo conservando-os) da forma de estrofação tradicional do soneto se verifica na estruturação das rimas em *Versi militari*. Os esquemas seguidos por Saba são bastante

variados: no caso dos quartetos, em alguns momentos ele segue a disposição mais tradicionalmente usada, qual seja, a rima oposta (abba abba) ou a alternada (abab abab), mas na maior parte dos poemas ele testa outras possibilidades (como o esquema abab baba). No caso dos tercetos, a própria tradição do soneto já registra uma variada gama de possibilidades de esquemas de rima (INGLESE/ZANNI, 2011, p. 108), Saba testa muitas delas, mas recorre com frequência àquela que lhe possibilita amarrar alguns versos em duplas, sobretudo quando, do ponto de vista do sentido, os versos não são interdependentes, formando um enunciado, isto é, quando não são amarrados pelo *enjambement*. É a rima emparelhada, de acordo com, entre tantos, os seguintes esquemas: cdd cee, cdd eec ou cdc dee (PINCHERA, 1985, p. 56). Segue-se um exemplo do esquema cdd eec, extraído da segunda parte do poema “Ordine sparso”:

Né le cose d'intorno a me piú tante (c)
danno malinconie dolci e complesse.(d)
Sí mi domando: per colpire ov'esse (d)

stanno, come porrei del mio fucile (e)
l'alzo, col sol che piú le fa vicine, (e)
con l'ombra che allontana uomini e piante? (c)

Esse esquema de rimas é pouco usual no soneto. No primeiro terceto, rimam os versos que não estão enlaçados pelo *enjambement* (dd); no segundo terceto, diferentemente, as rimas coincidem com o cavalgamento dos versos (ee); ao rimar o primeiro verso do primeiro terceto e o último verso do segundo (cc), o poeta termina por conferir uma tessitura circular para as estrofes. Essa é apenas uma das diversas possibilidades de esquemas rítmicos que Saba tenta nesse tipo de composição.

O poeta abandona o soneto a partir de *Casa e campagna* e *Trieste e una donna*, recuperando-o brevemente em *Poesie scritte durante la guerra* (coletânea que se configura como uma espécie de falida tentativa de recuperação da ambiência feliz dos *Versi militari*, falida porque a dimensão trágica da guerra agora se impõe e não há espaço para a descontração). Depois, esse tipo de composição retorna somente na coletânea *Autobiografia*. No entanto, Pinchera (1985, p. 70) mostra como o soneto, arquétipo da forma na poesia de Saba, mantém-se como memória ou parâmetro para as experimentações com outros formatos de composição, até mesmo de algumas das *terzine* tentadas pelo triestino. O crítico menciona o caso do poema de abertura de *Trieste e una donna*, “L'autunno”:

Che succede di te, della tua vita, (a)
 mio solo amico, mia pallida sposa? (b)
 La tua bellezza si fa dolorosa, (b)
 e più non assomigli a Carmençita. (a)

Dici: «È l'autunno, è la stagione in vista (c)
 sí ridente, che fa male al mio cuore». (d)
 Dici – e ad un noto incanto mi conquista (c)
 la tua voce –: «Non vedi là in giardino (e)
 quell'albero che tutto ancor non muore, (d)
 dove ogni foglia che resta è un rubino? (e)
 Per una donna, amico mio, che schianto (f)
 l'autunno! Ad ogni suo ritorno sai (g)
 che sempre, fino da bambina, ho pianto». (f)
 Altro non dici a chi ti vive accanto, (f)
 a chi vive di te, del tuo dolore
 che gli ascondi; e si chiede se più mai,
 anima, e dove e a che, rifiorirai.

O poema conserva o quarteto inicial, próprio do soneto, mas nessa estrofe o texto apresenta aquela divisão em pares de versos enlaçados pelo *enjambement* já tentada em *Versi militari*. Talvez como forma de compensar a divisão imposta pelo cavalgamento dos versos, o poeta segue o padrão de rimas mais usual no soneto, abba, de modo a entrelaçar os versos que o *enjambement* não interliga e tornar a estrofe mais compacta formalmente:

Che succede di te, della tua vita, (a)
 mio solo amico, mia pallida sposa? (b)

 La tua bellezza si fa dolorosa, (b)
 e più non assomigli a Carmençita. (a)

A estrofe seguinte, mais especificamente entre os versos 5-10, apresenta, segundo Pinchera (185, p.65), um esquema de rimas que é muito próprio das sirimas dos sonetos: cdc ede. A maneira como Saba fecha o poema também é característico do modo como ele encerra muitos dos sonetos em *Versi militari*: dois versos unidos pelo *enjambement* e pela rima emparelhada (“mai-rifiorirai”). Mais além, a rima emparelhada entre os versos 13-14 está colocada no ponto onde naturalmente se encerraria um soneto, reiterando o recurso já usado por Saba nesse tipo de composição:

Dici: «È l'autunno, è la stagione in vista (c)
 sí ridente, che fa male al mio cuore». (d)
 Dici – e ad un noto incanto mi conquista (c)

la tua voce —: «Non vedi là in giardino (e)
 quell'albero che tutto ancor non muore, (d)
 dove ogni foglia che resta è un rubino? (e)

Per una donna, amico mio, che schianto (f)
 l'autunno! Ad ogni suo ritorno sai (g)
 che sempre, fino da bambina, ho pianto». (f)

Em resumo, a estruturação da segunda estrofe segue em grande medida o modo de organização formal que Saba utilizou em muitas de suas experimentações com o soneto na coletânea *Versi militari*. E esse tipo de composição vai seguir em diversos momentos como pano de fundo e memória arquetípica de algumas das formas que Saba usará ao longo de todo o *Canzoniere* (PINCHERA, 1985, p. 70).

Em *Autobiografia* e em *I prigionieri* o soneto torna a aparecer, no entanto, agora a organização formal da composição segue, basicamente (com exceção de três poemas de *Autobiografia*: o primeiro, o oitavo e o último), os usos mais sedimentados na tradição lírica, de acordo com o esquema clássico abba abba cde cde (GIOVANNETTI; LAVEZZI, 2010, p. 43).

Autobiografia é uma coletânea escrita sob a égide daquela permanente busca pela elaboração dos acontecimentos traumáticos da vida de Saba que vai ter em *Piccolo Berto* (já escrita sob o influxo da psicanálise freudiana) seu vértice. O poeta explica que escolheu escrever usando o molde preestabelecido do soneto porque a estrutura fechada da composição servia bem ao propósito da coletânea, qual seja, o de isolar em cada um dos poemas um período específico de sua vida (SABA, 2001, p. 208). Em que pese esse retorno à estrutura clássica do soneto, os poemas de *Autobiografia* são vazados pela insistência numa sintaxe que aproxima a frase do tom prosaico e narrativo que destoa da tradição, ao mesmo tempo em que se verifica neles a tendência às inversões sintáticas e ao recurso aos arcaísmos linguísticos, características marcantes da língua poética de Saba.

Além de a estrutura fechada do soneto se prestar satisfatoriamente a isolar os acontecimentos da vida do poeta, sua escolha nessa fase do percurso está ligada ainda ao que o próprio Saba define como “un ritorno ai temi cari alla sua adolescenza” (SABA, 2001, p. 220), haja vista que esse tipo de composição foi um dos primeiros testados por ele. Tal retorno à adolescência se evidencia, especificamente, no caso do último dos sonetos que aparece no *Canzoniere*, “Sonetto di paradiso”²⁶, o qual abre a coletânea *Cuor morituro*. Nesse poema, o

triestino retoma o tema *dannunziano* da ama de leite e volta a seu mito de origem, evocando as lembranças da infância e o poema “Casa della mia nutrice”, da coletânea *Poesie dell’adolescenza e giovanili*. A volta aos temas da adolescência se explica também pelo fato de que o poeta escreve *Cuor morituro* entre 1925 e 1930, quando está próximo dos quarenta anos, um período de angústias, no qual acreditava ter entrado “nella sera della sua vita” (SABA, 2001, p. 220). “Sonetto di paradiso” delimita como que uma divisão na poesia de Saba: é o último soneto do *Canzoniere* e o poema de abertura da coletânea *Cuor morituro*, a qual marca o momento em que o poeta começa a testar novas possibilidades expressivas e se verifica uma renovação formal em sua poesia. É como se o poema consubstanciasse e encerrasse toda uma fase da carreira do poeta, abrindo caminho para o processo de renovação e afirmação da sua poética nessa nova fase da vida.

A partir de *Cuor morituro*, a poesia de Saba passa a se pautar pelo trabalho mais esmerado com a palavra poética. Segundo ele mesmo:

in *Cuor morituro*, la parola “in se stessa”, è molto più valorizzata che nelle poesie precedenti (salvo ritorni alla vecchia maniera). Se prima aveva valore per lui solo il canto preso nel suo insieme – l’ispirazione cioè, il calore interno che lo vivificava – adesso egli ferma sempre più la sua attenzione sul valore e il colore delle singole parole; le vaglia – incomincia a vagliare – ad una ad una. (SABA, 2001, p. 219)

SONETTO DI PARADISO

Mi viene in sogno una bianca casetta,
sull’erto colle, dentro un’aria affatto
tranquilla; e il verde del colle è compatto
e solitario, e l’ora è benedetta.

Mi viene in sogno una dolce capretta,
che mi sta presso, e mi sogguarda in atto
placido umano, quasi un muto patto
ne legasse. Poi pasce ancor l’erbetta.

Volge il sole al tramonto; un luccichio
cava dai vetri, un dorato splendore,
della casetta su in alto romita.

E tutto il dolce che c’è nella vita
in quel sol punto, in quel solo fulgore
s’era congiunto, in quell’ultimo addio.

Como já dissemos nos tópicos passados, esse trabalho de depuração da palavra poética ganha corpo e forma mais consistentes a partir da coletânea *Parole (1933-34)*. A partir dessa coletânea, o poeta procura elaborar uma linguagem poética mais próxima de outras manifestações artísticas da primeira metade do século XX, em especial do Hermetismo. As características mais marcantes dessa nova fase são:

la tendenza a una certa brevità nello schema, la frequenza del trissilabo, la frammentazione sintattico-interpuntiva del verso, la rarefazione e l'impreziosimento della rima, una insolita (per Saba) predilezione per la parola sdrucchiola e una cura particolarmente attenta dell'aspetto fonico-timbrico" (GIOVANNETTI, LAVEZZI, 2010, p. 110).

Um poema que traz em sua estruturação formal muitas das características listadas acima é “Ulisse”, o qual transpomos abaixo:

O tu che sei sí triste ed hai presagi
d'orrore – Ulisse al declino – nessuna
dentro l'anima tua dolcezza aduna
la Brama
per una
pallida sognatrice di naufragi
che t'ama?

O poema de apenas uma estrofe retoma o tema da *brama* e evoca a figura de um Ulisses envelhecido, destaca-se pela brevidade em comparação com os poemas da fase anterior de Saba. No tocante aos versos, a alternância entre os longos e os trissílabos imprime um ritmo cadenciado muito particular, conseguido justamente pelas necessárias pausas durante a leitura decorrentes do hipérbato (“dentro l'anima tua dolcezza aduna”) e do isolamento dos sintagmas (por causa do *enjambement*) nos versos curtos. O recurso aos trissílabos também evidencia a visualidade do poema como outra dimensão agora explorada por Saba.

Talvez um dos aspectos mais vistosos desse momento de depuração formal levado a termo por Saba seja a tentativa de abandono da narratividade²⁷, elemento destacado pelo próprio triestino como característico de sua poética até o momento: “Con Parole prima, com

27

Vimos na seção anterior que aspectos da narratividade continuam a ser utilizados nessa fase final da poesia de Saba, porém agora de modo mais sutil.

Ultime cose poi, Saba abbandona del tutto la sua vena narrativa, che tanto, e tanto a torto, aveva disturbati i suoi critici.” (2001, p. 279). No entanto, a renovação dos meios expressivos buscada pelo poeta não implica nenhuma revolução formal que dissocie definitivamente a poesia feita a partir de *Parole* daquela feita na fase anterior. Não há uma ruptura radical entre esses dois períodos, mas sim uma inflexão rumo a um “*illimpidimento*” da forma que não abole, nesse novo momento, algumas das mais destacadas características da língua poética de Saba, como os hipérbatos e os *enjambements*, que marcaram os poemas da fase anterior. Ao contrário, o que se verifica é que Saba absorve determinados procedimentos típicos das poéticas novecentistas para alargar suas possibilidades expressivas e dar conta de exprimir os sentimentos que lhe nascem nessa fase de exaustão da idade madura de sua vida (SABA, 2001, p. 279). Não se desconsidera, entretanto, que tal inflexão formal em direção, especialmente, à poesia hermética se deva em parte a uma tentativa de resposta à crítica que tão mal compreendeu sua poesia anterior. De todo modo, é inegável que ele consegue imprimir um novo timbre a sua manifestação artística, e o faz flertando com os movimentos poéticos modernistas, porém sem transmutar radicalmente sua linguagem poética.

Um dos elementos de continuidade entre a poesia anterior a *Parole* e aquela feita a partir dessa coletânea é justamente a permanência do recurso ao “poema de três estrofes”, como já dissemos, o tipo de arranjo estrutural mais recorrente na obra de Saba. Essa composição continuará a aparecer mesmo na fase final da carreira, quando o poeta experimenta variadas e renovadas possibilidades de organização formal da poesia. O “poema de três estrofes” é estruturado, muitas vezes, de duas maneiras: ou apresenta uma completa simetria entre as estrofes que a compõem, ou apresenta uma constituição de estrofes díspares em termos de tamanho, em que são iguais somente a primeira e a terceira (GIOVANNETTI; LAVEZZI, 2010, p. 111). Neste último caso, enquadra-se o poema “Ritratto”, da coletânea *Ultime cose* (1935-1943):

Lascia lo specchio. Non guardarti in quello
come una giovanetta. Che alle donne
è lume il corpo; a te l'animo vale.

La dolcezza che opponi ingenuo al male
fa la bontà del tuo sguardo. Ma il ciuffo
di capelli, che un po' butti in disparte,
d'esser te stesso la fierezza esprima,

come in cima a una casa già compiuta
la bandieretta

che libera lassú s'agita a un vento.

Composto de dois tercetos e um quarteto, o poema consubstancia algumas daquelas tendências perenes na língua poética do *Canzoniere*, qual seja, os encadeamentos dos versos (presente em todas as estrofes) e a persistência dos hendecassílabos (às vezes alternados com um verso curto, como na última estrofe) e dos hipérbatos (“d’esser te stesso la fierezza esprima”). Esses recursos formais convivem agora ao lado de algumas outras características dessa nova fase: um trabalho acurado e contínuo com a pontuação no interior do verso, estabelecendo cesuras que cadenciam a leitura (vejam-se os versos da primeira estrofe), um certo desprestígio da rima (há somente um par de rimas emparelhadas e perfeitas: vale/male), cujas toantes conferem ao poema uma dicção mais discursiva (próxima, talvez, de uma certa naturalidade do falado) e compensam a forte cadência rítmica dos versos (apoiada em boa medida nas recorrentes aliteraões, como aqui: “di capelli, che un po’ butti in disparte”).

Essa fórmula aberta do “poema de três estrofes” tem sua estrutura desenvolvida nas coletâneas *Poesie*, primeira reunião de poemas que Saba organiza e embrião do que mais tarde viria a ser *Il canzoniere*, e *Coi miei occhi* (posteriormente intitulada *Trieste e una donna*, na qual já aparecem alguns poemas de *La serena disperazione*). Nelas, vemos a convivência desses esquemas estróficos abertos e de outros tradicionais, com padrões fixos, como as *terzine*. No entanto, segundo Girardi (1984, p. 131), nessas coletâneas até mesmo as composições fechadas acabam por seguir, quase sempre, a organização em três estrofes. Com exceção de “Dopo la tristezza”, “Carmen”, “All’anima mia”, “La solitudine” e “Al Signore” (poema posteriormente excluído da edição definitiva da coletânea *Trieste e una donna*), todos os outros poemas que seguem esquemas fechados são dispostos em três estrofes, evidenciando que há mesmo um padrão estrutural que o poeta procura estabelecer nesse momento. É o caso, por exemplo, de “Il fanciullo appassionato”, “Il fanciullo e il bersagliere” e “Tre vie”. Este último é composto de três estrofes de 17 versos hendecassílabos, ele parece se aproximar ou seguir, na aparência, os moldes da *canzone* petrarquesca, mas a disposição das rimas, entrelaçadas segundo o esquema comum à *terza rima*, evidencia que na profundidade o molde é a *terzina* de Dante. O fechamento, porém, é em dístico, segundo o esquema aba cbc ded fef ggf hh:

C’è a Trieste una via dove mi specchio a
nei lunghi giorni di chiusa tristezza: b
si chiama Via del Lazzaretto Vecchio. a

Tra case come ospizi antiche uguali, c
 ha una nota, una sola, d'allegrezza: b
 il mare in fondo alle sue laterali. c
 Odorata di droghe e di catrame d
 dai magazzini desolati a fronte, e
 fa commercio di reti, di cordame d
 per le navi: un negozio ha per insegna f
 una bandiera; nell'interno, volte e
 contro il passante, che raro le degna f
 d'uno sguardo, coi volti esangui e proni g
 sui colori di tutte le nazioni, g
 le lavoranti scontano la pena f
 della vita: **innocenti prigioniere** h
 cuciono **tetre** le **allegre** bandiere. h

Outra leitura possível de se fazer do esquema rímico de “Tre vie” é a de que, na profundidade, se trata de tercetos na frente e uma quintilha na sirima, interligada ao terceto final pela rima f: aba cbc ded fef ggfhh (GIRARDI, 1984, p. 131).

O encerramento da primeira estrofe de “Tre vie” é modelar dos fechos que Saba costuma usar em seus poemas ao longo do *Canzoniere*: o aspecto semântico é reforçado pelo entrelaçamento que os recursos usados pelo poeta imprimem ao dístico final, cujos versos são interligados por *enjambement*, pelas rimas soantes e (como muitas vezes ocorre) por uma antítese ou um quiasmo (innocenti-allegre x prigioniere-tetre) (GIOVANETTI; LAVEZZI, 2010, p. 156). Com frequência, porém, esse fecho não se dá em dístico, mas sim com um verso final isolado, interligado à estrofe anterior por cavalgamento e pela rima soante, como em “L'autunno” ou em “Dopo la tristezza”, no qual a antítese se encontra no penúltimo verso (dolci affanni):

(...)
 fanciullesco, che ho fatto or son vent'anni.
 E chi mi avrebbe detto la mia **vita**
 così bella, con tanti **dolci affanni**,
 e tanta beatitudine rom**ita**!

Girardi (1984, p. 135) destaca o poema “Città vecchia” como exemplar para o entendimento dessa organização estrutural em três estrofes buscada por Saba. Sempre movido por aquela pressão narrativa que comentamos anteriormente e que determina os cavalgamentos dos versos, o poema é formado por um quarteto inicial de versos

hendecassílabos, com rimas interpoladas dispostas segundo o esquema canônico do soneto, abba:

Spesso, per ritornare alla mia casa
 prendo un'oscura via di città vecchia.
 Giallo in qualche pozzanghera si specchia
 qualche fanale, e affollata è la strada.

Esse início em quarteto é a forma mais frequente que Saba utiliza para começar os poemas de três estrofes de esquema aberto, legitimando aquela percepção de que o soneto é realmente a forma arquetípica dos poemas de Saba. Esse início pode ser verificado também em “Più soli” e “Il molo”, por exemplo, e também em “Il torrente” e “Via della pietà”, mas nestes as rimas são alternadas (abab). A memória das experimentações com o soneto se reforça ao percebermos que, seguindo o procedimento indicado por Pinchera, o quarteto inicial pode ser desmembrada em dois dísticos enlaçados por *enjambements* (ab ab). A disposição das rimas entrelaça e imprime uniformidade aos dísticos que compõem a estrofe, sobretudo se pensarmos que o par de rimas que os interliga é soante (vecchia-specchia), enquanto o outro par é apenas uma assonância (casa-strada):

Spesso, per ritornare alla mia casa **a**
 prendo un'oscura via di città vecchia. **b**

 Giallo in qualche pozzanghera si specchia **b**
 qualche fanale, e affollata è la strada. **a**

É na segunda estrofe que se evidencia, contudo, com mais clareza, a liberdade de organização métrica que Saba procura estabelecer no “poema de três estrofes”, e, mais que tudo, a influência da *canzone libera* leopardiana. Assim como na *canzone*, verificamos uma irregularidade no tamanho dos versos: são 15, de tamanhos variados, na maior parte hendecassílabos, mas intercalados com heptassílabos, quinários e trissílabos. Os versos são interligados por *enjambements* mais e menos fortes (il detrito/di un gran porto; l'infinito/nell'umiltà, alla bottega/del frigitore). O esquema de rimas, bastante livre, também ecoa a formação da *canzone* leopardiana: abcbcadeefgfgghh. A mistura entre toantes (va-umiltà) e consoantes (as outras) também é frequente em Leopardi. No entanto, o fecho da estrofe em rima emparelhada (hh) remete à *canzone* tradicional petrarquesca (também muito usada por Leopardi):

Qui tra la gente che viene che va **a**
 dall'osteria alla casa o al lupanare, **b**
 dove son merci ed uomini il detrito **c**
 di un gran porto di mare, **b**
 io ritrovo, passando, l'infinito **c**
 nell'umiltà. **a**
 Qui prostituta e marinaio, il vecchio **d**
 che bestemmia, la femmina che bega, **e**
 il dragone che siede alla bottega **e**
 del friggitore, **f**
 la tumultuante giovane impazzita **g**
 d'amore, **f**
 sono tutte creature della vita **g**
 e del dolore; **h**
 s'agita in esse, come in me, il Signore. **h**

A segunda estrofe explicita, desse modo, a maneira como Saba tenta moldar a estrutura métrica de acordo com o conteúdo do poema. A alternância entre os metros se justifica porque reforça a errância do sujeito lírico entre essas pessoas do povo, cujo hendecassílabo final (e a rima “dolore-Signore” o reforça) imprime solenidade e nobilita essas mesmas figuras, as quais são apenas detritos de que o mercadejar se nutre e ao mesmo tempo refuga. Mais além, a influência de Leopardi se mostra também no nível temático: a experiência do infinito a partir do finito, do ínfimo, como são essas criaturas marginais, a intuição do absoluto (il Signore) que perpassa as criaturas da vida e nega qualquer tipo de transcendência, e a própria experiência da dor a partir de um sentimento de identificação com aqueles seres (GIRARDI, 1984, p. 135).

A estrofe final, um terceto, também é marcada pela alternância entre os metros e consubstancia as tendências que delineamos até aqui nos fechamentos dos poemas de Saba:

Qui degli umili sento in compagnia
 il mio pensiero farsi
 più puro dove più turpe è la via.

O primeiro verso se inicia com o advérbio “qui”, o qual encerra a série anafórica de advérbios que sustenta o poema (são três “qui”) e reforça a importância de Trieste (mas em especial dessa região da cidade) na conformação psíquica do eu lírico e nesse momento de intuição do infinito. A antítese puro-turpe e algumas palavras-chave são postas em destaque tanto pelo hipérbato (umile), quanto pela disposição no final do verso e pela rima (compagina-

via) e pelo posicionamento no centro do verso (*pensiero*). Essas palavras sintetizam o conteúdo do poema e ressaltam nele o processo de liberação da consciência do sujeito lírico a partir do contato com as figuras do povo.

Esse terceto enseja ainda abordagem de muito do que veremos no tópico a seguir, sobre as inversões sintáticas. Nele, constatamos uma fortíssima inversão da ordem da frase: “*degli umili sento in compagnia*”, em vez de “*sento in compagnia degli umili*”. O hipérbato confere à frase uma ordem nada usual que termina por destacar também o verbo sentir no interior do verso, e, por conseguinte, o sentimento de purificação que só é possível graças à companhia das pessoas humildes e da cidade que propicia esse momento de reflexão e descoberta. O hipérbato se deve ainda à necessidade do esquema rímico (*compagnia/via*).

4 - O hipérbato

Ao tratar das formas fixas, resvalamos em outro aspecto marcante da poesia de Saba, as inversões sintáticas. A língua poética do triestino é sempre caracterizada por esse recurso, o qual está ligado muitas vezes às necessidades de enquadramento do verso no metro escolhido pelo poeta, mas também, em outros momentos, à necessidade de destacar, do ponto de vista semântico, algum vocábulo no interior de determinado sintagma, ou ainda por motivos prosódicos e por causa das rimas. Esse aspecto da língua poética do triestino foi esmiuçado pelo crítico Lorenzo Polato, o qual, para além das motivações que citamos, afirma também que essa constância dos hipérbatos (mas também anástrofes e sínquises) é “*uno dei fenomeni più vistosi*” daquela característica *aulicità* tão destacada pela crítica (POLATO, 1986, p. 47).

De fato, a inversão dos elementos que compõem a frase, da ordem direta (sujeito-verbo-complemento) para uma ordem intercalada, confere ao verso um tom mais elevado e direciona-o para um registro mais áulico, mais avizinjado das poéticas daqueles grandes autores aos que Saba busca sempre se filiar. Em muitos poemas ao longo do *Canzoniere*, é constante a oscilação entre esses momentos nos quais a frase é contorcida e há uma intercalação dos elementos que a compõem, e outros momentos em que o verso assume uma dicção mais coloquial e prosaica, nos quais a ordem direta prepondera. O hipérbato parece muitas vezes servir como uma espécie de contraponto ou compensação pelo excesso de prosaísmo. Neste tópico, pretendemos passar em revista alguns dos momentos em que os

hipérbatos prevalecem, buscando sempre as motivações da estruturação dos sintagmas na ordem invertida.

Para começar, é necessário aduzir que, na língua italiana, embora a disposição dos constituintes da frase nuclear se mostre um pouco mais flexível em comparação com o português e outras línguas romances, ela também segue o padrão Sujeito-Verbo-Objeto (GRANDI, 2011). Da mesma maneira, é importante notar que, assim como acontece nessas outras línguas, os sintagmas nominais se organizam, preferencialmente, de acordo com a ordem: artigo/numerais/demonstrativos/quantitativos + nome + complementos/modificadores, como no exemplo: “il bambino simpatico”. No sintagma verbal, prevalece a organização de acordo com o esquema verbo+complementos. Essas são as ordens mais comuns, porém o italiano permite muitas variações (por exemplo, é possível dizer “il simpático bambino” ou “il gelato, mangia il bambino” em vez de “il bambino mangia il gelato”), as quais acontecem muitas vezes por razões pragmáticas que acrescentam informações aos significados da frase.

Pelas razões já expostas anteriormente, Saba costuma operar muito com essas possibilidades de variação da ordem da frase e dos sintagmas na construção dos versos. Reafirmamos, aliás, algo que já temos sinalizado continuamente: esse recurso ao hipérbato, anástrofe e sínquise perpassa todas as fases de sua produção poética, ele está presente desde as primeiras coletâneas e prossegue sendo usado mesmo na fase madura, posterior a *Parole*. Vejamos abaixo o caso do poema “Il torrente”, de *Trieste e una donna*, do qual extraímos um excerto:

(...)
 e se ripenso i grossi 1
 fiumi, l'incontro con l'avverso mare, 2
 quest'acqua onde tu appena i piedi arrossi 3
 nudi a una lavandaia, 4
 la piú pericolosa e la piú gaia, 5
 con isole e cascate, ancor m'appare; 6
 (...)

No primeiro e no segundo versos do excerto, verificamos a anteposição dos qualificativos “grossi” e “avverso” aos substantivos “fiumi” e “mare” (“i grossi fiumi”, “l'avverso mare”) pela necessidade das rimas com “arrossi” e “appare” (no terceiro e no último versos). Da mesma maneira, no terceiro verso, verificamos a anteposição de “i piedi”, complemento do verbo “arrossi” (“i piedi arrossi”), também em decorrência da rima com “grossi”. Há ainda a intercalação mais evidente, entre o sujeito “quest'acqua”, o sintagma

verbal “ancor m’appare” (também nesse sintagma há inversão) e o complemento “la più pericolosa e la più gaia” (intercalação necessária para que haja a rima lavandaia-gaia): “quest’acqua, la più pericolosa e la più gaia, ancor m’appare”, em vez da ordem direta “quest’acqua m’appare ancora la più pericolosa e la più gaia”. O hipérbato, nesse caso, além de assegurar a rima, também se deve a uma questão semântica: ao colocar os adjetivos “pericolosa” e “gaia”, determinantes da água, no interior do verso, o poeta os evidencia e reforça o sentido.

Passemos a analisar agora um caso de poema pertencente à fase madura, vejamos este excerto de “Goal”, da coletânea *Parole*:

(...)
 La folla – unita ebbrezza – par trabocchi 1
 nel campo. Intorno al vincitore stanno, 2
 al suo collo si gettano i fratelli. 3
 Pochi momenti come questo belli, 4
 a quanti l’odio consuma e l’amore, 5
 è dato, sotto il cielo, di vedere. 6

Presso la rete inviolata il portiere 7
 (...)

Aqui o qualificativo “belli” (quarto verso) está posposto e distante do substantivo ao qual se liga, “momenti” (“pochi momenti come questo belli”, em vez de “pochi momenti belli come questo”), por necessidade da rima com “fratelli” (belli-fratelli), do verso anterior. Mais abaixo, o sintagma verbal “è dato di vedere” é desmembrado para que possa haver a rima “vedere-portiere” (versos 6 e 7). Em vez da ordem direta, “è dato di vedere sotto il cielo”, o poeta prefere o verso com o hipérbato: “è dato, sotto il cielo, di vedere”. Nesse trecho destacado (verso 5), vemos ainda um verso em que a inversão existe não por decorrência de uma necessidade de rima, mas para ressaltar a antítese “odio-amore”. Trata-se de um sintagma, “l’odio e l’amore”, que funciona como sujeito composto do verbo “consumare”, mas que é desmembrado para que a antítese ganhe ao mesmo tempo mais relevo e se torne menos óbvia: o poeta prefere uma inusual forma intercalada “a quanti l’odio consuma e l’amore”, em vez da frase na ordem direta “a quanti l’odio e l’amore consumano”. Nesse caso, vemos ainda que a inversão existe também para que não haja ruptura com o esquema métrico em hendecassílabos que prevalece no poema.

O exemplo de trabalho com a oposição “ódio-amore” nos fornece ensejo para destacar que o hipérbato ocorre, em diversos momentos, para ressaltar algum aspecto da antítese (ou do oxímoro). Mais além, percebemos que o tratamento da antítese, assim como acontece com as metáforas, parece se equiparar, em certa medida, ao trabalho que o poeta leva a termo com as rimas como “fiore-amore”. Parece tratar-se da procura pelo familiar, pelo coloquial, mas, ao mesmo tempo, da renovação da fórmula desgastada, no sentido de redescobrir o frescor expressivo da antítese aparentemente gasta. Em outros termos, podemos inserir a antítese naquele movimento de tentativa de equilíbrio entre os binômios “aulicità-quotidianità”.

As antíteses são de grande importância na poesia de Saba. Já vimos que elas costumam aparecer no fechamento dos poemas, por exemplo, mas também costumam ocorrer nas rimas²⁸ (como em *allegrezza/tristezza*, do poema “Tre vie”, de *Triste e una donna*). Sobretudo nas vozes da coletânea *Preludio e Fughe*, esse recurso, em associação com o diálogo, ganha confirmação definitiva. Segundo Lorenzo Polato, “il sintomo di un fondamentale atteggiamento del poeta”, as antíteses funcionam na poesia de Saba como a expressão de uma busca constante pela desejada pacificação de tendências contrárias, pela superação do egocentrismo e até mesmo pela afirmação da vida (POLATO, 1986, p. 50). O uso de oxímoros (como em *La serena disperazione*) reforça, segundo o crítico, essa busca do poeta pela fusão dos contrários, ou pela superação das oposições que as antíteses evidenciam.

Antíteses e oxímoros seriam, assim, a manifestação na própria forma daquela tendência a conciliar contrários frequente na poesia de Saba, e que parece remeter a um significado mais profundo, qual seja o anseio que perpassa toda a sua obra, o de superar a cisão inerente ao próprio sujeito. Essa tendência se evidencia, entre outros aspectos, pela tentativa de elaboração dos traumas decorrentes da problemática formação familiar do poeta (a tensão entre o pai “leggero” e a mãe severa) ou daquele seu constante desejo de pertencimento, visível em *Versi militari* e no poema “Il borgo” (“essere come tutti gli uomini”), mas também pela própria arquitetura do *Canzoniere*, cuja tessitura e fixação nas formas fechadas revelam a busca por unicidade e homogeneidade.

E é o próprio Saba quem fornece a melhor chave de compreensão dos usos desse recurso em sua poesia. Em SC ele aponta um verso do poema “Dopo la tristezza” como a

28

Recordemos a contribuição de Barberi Squarotti (1960), o qual resalta na estruturação de algumas rimas em Saba a aproximação entre palavras que remetem à dimensão do sensível e outras que remetem à dimensão interior, espiritual, isto é, entre o fora e o dentro.

síntese involuntária de sua arte (SABA, 2001, p. 154). Trata-se do segundo verso do terceto abaixo:

L'anima mia che una sua pena ha vinta, 1
con occhi nuovi nell'antica sera 2
guarda un pilota con la moglie incinta; 3

Para aproximar os polos de oposição e enfatizar a antítese “nuovi-antica”, o poeta usa um sintagma na ordem direta (occhi nuovi) e outro com inversão sintática “antica sera” (em vez de “sera antica”), em que o qualificativo antecede o nome. Olhos novos na antiga noite parece destacar o papel que o poeta confere à própria poesia, qual seja sua função de terapia e cura, de reequilíbrio por meio do desabafo e da elaboração de traumas (a antiga noite), isto é, aquela tendência a passar em revista de modo incessante os sentimentos, a vasculhar no profundo da alma, que ele credits à influência de Nietzsche e posteriormente de Freud. Mais além, por meio da oposição “nuovi-antica” o poeta consegue plasmar na estruturação do verso o resumo de muito da sua poética: vinculado à tradição, mas procurando sempre experimentar e configurar novas possibilidades expressivas aos recursos formais que os grandes autores do passado legaram. A dialética entre o novo e o antigo, a busca pela superação do contraste entre um polo e outro, por encontrar um caminho que permita a interligação entre eles e a partir daí seja possível surgir uma outra coisa. Em outros termos, podemos dizer que esse verso é expressão que sintetiza o processo dialético que as antíteses anunciam como inerente à obra de Saba.

No primeiro verso do mesmo terceto, também registramos duas inversões sintáticas: no sintagma nominal “L'anima mia”, em que o pronome aparece posposto ao nome, e no sintagma verbal “una sua pena ha vinta”, em que o verbo aparece posposto ao complemento. Aqui a inversão parece ter sido motivada pela rima vinta-incinta. Não deixemos de notar ainda que, para destacar esses aspectos que temos evidenciado nesse terceto, o poeta necessitou estruturar toda a estrofe de forma entrecortada: a oração principal “L'anima mia guarda un pilota con la moglie incinta” é entrecortada pelo hipérbato, conferindo uma necessária pausa entre os versos, a qual termina por cadenciar a leitura. Essa maneira de contorcer e construir sintaticamente a frase é muito recorrente em Saba.

Também associada ao hipérbato, Lorenzo Polato (1986, p. 50) destaca ainda uma dialética rítmica e sintática frequente na poesia de Saba, a qual funciona através de séries

regressivas e progressivas, como nesse exemplo do poema “La malinconia amorosa”, de *Trieste e una donna*:

non vede quello che vedono tutti, 1
e quello che nessuno vede adora. 2

A série aqui é regressiva, de “tutti” para “nessuno”. Há um quiasmo construído por meio do entrelaçamento, decorrente do hipérbato no primeiro verso, dos polos da antítese “nessuno-tutti”: o verbo anteposto ao pronome, em vez de “tutti vedono”, “vedono tutti”. Essa anteposição coloca em destaque, no segundo verso, o verbo “adora”, que encerra o poema. O hipérbato aqui ocorre por razões semânticas, mas também de ritmo e de som, basta ver as aliterações presentes nos dois versos (non **vede** **quello che vedono tutti**/e **quello che** nessuno **vede adora**). Também aqui a contraposição e aproximação entre os contrários evidenciam aquelas tensões inerentes à vida psíquica do poeta que comentamos anteriormente.

Como temos visto, são variados os motivos que explicam o uso do hipérbato nos versos de Saba e eles precisam ser analisados individualmente, mas, no geral, é possível dizer que eles seguem as pressões decorrentes ora de razões semânticas, ora por razões de métrica, de rima ou por exigência do ritmo. Em muitos momentos o resultado é positivo e confere ao verso uma riqueza de possibilidades expressivas, mas há outros momentos em que o resultado soa artificial e forçado. Esse é um dos traços problemáticos da língua poética de Saba que a crítica costuma apontar, como faz Lorenzo Polato (1986, p. 50), o qual define até mesmo como bizarros alguns dos hipérbatos que listamos abaixo:

- De “Malinconia Amorosa”, de *Trieste e una donna*:

Malinconia amorosa
del nostro cuore,
come una cura secreta o un fervore
solitario, piú sempre intima e cara;
(...)

- Da “Favoletta alla mia bambina”, de *Cose leggere e vaganti*:

(...) invano
lo perseguivo, il caro nome invano
ripetevo; di tetto in tetto errando,

piú sempre in vista piccolo e lontano,
(...)

- Também de *Trieste e una donna*, um trecho do poema “Il fanciullo appassionato”:

(...)
è appena un’ombra vana
che insegue, **un indistinto ancor bisogno**
(...)

A esses exemplos, acrescentamos também os dois seguintes, cujos hipérbatos nos parecem um pouco forçados. É o caso desse verso do soneto número 1, de *Autobiografia*:

“che l’arte ad altri ha fatte dilettose,”

Também de *Autobiografia*, um verso do soneto 12:

“Ogni altro conobbi umano amore;”

Acreditamos ter conseguido demonstrar neste capítulo que, como acontece, de resto, com todo grande poeta, a língua poética de Saba jamais se estrutura a partir de meros artifícios técnicos, ao contrário, é uma língua que nasce de exigências temáticas e de conteúdo, e cada um dos poemas do *Canzoniere* imprime muitas vezes desenhos estruturais diversificados dentro daquele recorte amplo. O fato de o triestino ir buscar em Leopardi um dos seus modelos para delinear o “poema de três estrofes” reforça essa necessidade de adequar a forma ao conteúdo e evidencia coerência com o imperativo da *honestidade* expressiva que ele afirma dever sempre ser procurada pelos poetas.

POEMAS TRADUZIDOS

Neste capítulo, apresentamos as traduções dos poemas selecionados de acordo com o recorte temático proposto inicialmente, isto é, aqueles em que a relação entre o sujeito lírico e a cidade se mostra mais evidente. Antes, contudo, sem a pretensão de esgotar ou de nos aprofundar no debate sobre a tradução poética, vamos apresentar algumas das posições acerca do assunto que mantivemos em nosso horizonte durante a realização desse trabalho. Mais especificamente, vamos destacar algumas ideias de Haroldo de Campos, Henri Meschonnic, Paulo Henriques Britto e Umberto Eco que nos auxiliaram durante a tradução. Iniciaremos, porém, destacando brevemente duas contribuições que consideramos pertinentes, uma de Cristina Carneiro Rodrigues e outra de Inês Oseki-Dépré.

Em seu livro *Tradução e diferença*, Cristina Carneiro Rodrigues menciona que, nos estudos sobre tradução, a dicotomia tradução “palavra por palavra” e tradução “sentido por sentido” ocupa lugar central. Ela assume diversos nomes, “desde a tradução ‘literal’ oposta à ‘livre’, a ‘fiel’ oposta à ‘criativa’, até, mais recentemente, a ‘equivalência formal’ oposta à ‘equivalência dinâmica’.” (2000, p. 15). No interior dessa dicotomia reside a problemática da liberdade do tradutor ao verter uma obra para uma outra língua. Existem os que defendem a ideia de uma tradução que busque estar o mais próximo possível do original, atendo-se à questão da fidelidade em todos os aspectos, mas sobretudo no aspecto vocabular; por outro lado, há aqueles que acreditam na tradução como a manutenção do sentido presente no original, para os quais a literalidade seria secundária em relação à equivalência de sentido.

Inês Oseki-Dépré (1999, apud FALEIROS, 2012, p. 16), por sua vez, divide os teóricos da tradução em três grupos, a depender do viés assumido pela teoria que sustentam, quais sejam: prescritiva, descritiva ou prospectiva. As teorias prescritivas teriam uma conotação normativa, cujo foco seria a língua meta e a excelência do texto traduzido. Já as teorias descritivas privilegiariam uma postura explicativa da parte dos tradutores, cujos trabalhos são acompanhados de paratextos, notas, prefácio, etc. As teorias prospectivas seriam aquelas que apregoam que o ato tradutório é uma atividade artística, portanto deve ser livre, para que o texto de chegada possa assim privilegiar e conservar sobretudo a igualdade formal do texto fonte.

No Brasil, os representantes mais destacados das teorias prospectivas são os irmãos Haroldo e Augusto de Campos. Entre eles, Haroldo de Campos foi o que mais se dedicou a refletir teoricamente sobre o ato tradutório. Afeito à ideia de liberdade e visto “que é da essência mesma da tradução de poesia o estatuto da impossibilidade” (GUERINI, 2000), Haroldo fala em tradução poética somente como transcrição e reimaginação da obra de partida. Para ele, os procedimentos baseados na liberdade de “transcrição” têm o mérito de possibilitar uma maior aproximação do texto traduzido em relação ao original.

Em seu texto “Da tradução como criação e como crítica” (2013, p. 2), Haroldo fundamenta seu pensamento na ideia de “sentença absoluta”, de Albrecht Fabri, e de “informação estética”, do filósofo Marx Bense. Haroldo sustenta que o estatuto da impossibilidade de tradução de textos criativos deriva do fato de que eles são impregnados de “informação estética”, a qual ultrapassa a “informação documentária” (sentença-registro) e a “informação semântica”. A natureza da “informação estética” é sua máxima fragilidade, no sentido de que o que foi codificado numa forma, não pode ser codificado novamente, isto é, a informação estética é igual à sua codificação original. A “liberdade transcriadora” permitiria, assim, a recriação desses textos possibilitando a existência de novas informações estéticas, as quais, apesar de autônomas, seriam interligadas por isomorfia.

Nas palavras de Haroldo:

Então, para nós, tradução de textos criativos será sempre recriação, ou criação paralela, autônoma porém recíproca. Quanto mais inçado de dificuldades esse texto, mais recriável, mais sedutor enquanto possibilidade aberta de recriação. Numa tradução dessa natureza não se traduz apenas o significado, traduz-se o próprio signo, ou seja, sua fisicalidade, sua materialidade mesma [...]. O significado, o parâmetro semântico, será apenas e tão-somente a baliza demarcatória do lugar da empresa recriadora. Está-se pois, no avesso da chamada tradução literal. (2013, p. 5)

A recriação apregoada por Haroldo se dissociaria da tradução literal porque privilegia no processo tradutório além dos aspectos formais do poema, o signo em sua dimensão mais ampla, incluída aí a sua fisicalidade, a materialidade, e colocando em segundo plano a preocupação com a fidelidade ao sentido, cujos parâmetros semânticos funcionam apenas como balizadores.

Essa visão do processo tradutório desenvolvida por Haroldo encontra outra de suas sustentações teóricas no trabalho de Roman Jakobson, em especial nas teorias referentes às funções da linguagem, cuja função poética “passará a ser, para os poetas construtivistas, uma referência absoluta, porque capaz de definir a especificidade da linguagem da poesia” (TAPIA, 2013, xiv). Haroldo associa as ideias de Jakobson às de Max Bense e às de Albrecht Fabri porque, respeitadas suas especificidades, são coincidentes à sua concepção de impossibilidade da tradução poética e da ideia de transcrição. A função poética se soma, assim, ao conceito de “informação estética” e de “sentença absoluta” para configurar uma concepção do ato tradutório como a busca dos “modos de intencionalidade” do original, isto é, do ato tradutório que privilegie, em sua amplitude, os aspectos formais do poema:

Traduzir a forma, ou seja, o “modo de intencionalidade” (Art de Meinens) de uma obra – uma forma significante, portanto, intracódigo semiótico – quer dizer, em termos operacionais, de uma pragmática do traduzir, re-correr o percurso configurador da função poética, reconhecendo-o no texto de partida e reinscrevendo-o, enquanto dispositivo de engendramento textual, na língua do tradutor. (1981, p. 181)

Ao tratar dessa busca pelos modos de intencionar do original, Haroldo baseia seu pensamento também em Ezra Pound, o qual, ao teorizar sobre a tradução, ressalta no ato tradutório a função de crítica. A tradução como crítica e não apenas como interpretação é uma forma de “dar nova vida ao passado literário”, é uma forma de “ser fiel ao ‘espírito’, ao ‘clima’ particular da peça traduzida” (CAMPOS, 2013, p. 7). Segundo Haroldo, Pound procura não traduzir palavra por palavra, mas captar o clima da obra, atendo-se aos efeitos produzidos pelos ritmos, às imagens, atendo-se ao tom do original.

Para referendar seu método, Haroldo cita também, entre outros autores como Paulo Rónai, Hugh Kenner e Sartre, o poeta russo Boris Pasternak, o qual critica os tradutores russos da obra de Rilke justamente porque eles estão acostumados a traduzir os significados, quando a tradução tem que ter como meta a procura pelo tom da obra original (CAMPOS, 2013, p. 8).

Henri Meschonnic também desenvolve suas reflexões sobre a tradução negando a primazia da busca pelo significado terminológico da palavra no ato tradutório. Para ele, a tradução precisa ir além do “primado do sentido” do texto e tem que privilegiar também

outros aspectos, como o ritmo, pois este também é imbuído de significância. Ao traçar um percurso histórico das tendências da tradução, o autor combate o que ele chama de “linguística da palavra”, “linguística do enunciado” e “lexicalismo”. O lexicalismo “reduz a linguagem à unidade da palavra, em séries sucessivas e, neste isolamento do sentido, identifica frequentemente o sentido à sua origem, tomando a etimologia pelo ‘verdadeiro sentido’ [...] da unidade primeira” (2010, p. 25).

Meschonnic critica a dicotomia englobada na noção de signo, destacando que na literatura o signo extravasa, e o faz porque torna a linguagem um “significante generalizado”. A literatura “constrói e inclui sua situação e seu referente”, ela tem um caráter “não terminológico”. Segundo ele, poesia e literatura estão inseridas na linguagem comum, nelas o discurso se sobrepõe à língua, mas é um “primado que passa pelo da rítmica, da prosódia, da polissemia”. A literatura integra, portanto, “o referente, a situação e, sobretudo, o sujeito no discurso”.

Ao falar em literatura como primado do discurso, Meschonnic condena o que chama de “bom senso” da tradução, o fato de que os tradutores procuram privilegiar “os hábitos e as aparências da língua de chegada”, a procura pela naturalidade, deixando de lado a literatura e traduzindo a língua. Para ele: “A polivalência da linguagem e sua rítmica são temidas como um mal. São tratadas através da redução: redução do discurso à língua, da rítmica ao sentido, da polissemia à monossemia” (2010, p. 27).

“O sentido está ligado à forma do sentido”, destaca Meschonnic (2010, p. 31), por isso ele critica essa postura de “bom senso” no ato tradutório. Segundo ele, tal postura está associada a um olhar sobre a tradução como vergonha de si e como apagamento do tradutor: “diante da escolha entre mostrar a tradução por aquilo que ela é, uma tradução, e esconder esta vergonha, o tradutor foi levado a apagar tudo o que mostra que se trata de uma tradução. O tradutor procura o natural.” (2010, p. 30).

A noção de fidelidade da tradução também é atacada pelo autor. Ele destaca que essa ideia está ligada a uma percepção do ato tradutório como busca por equivalência, a qual pressupõe um acesso direto ao texto, como se o tradutor tivesse “acesso direto à linguagem”, quando na verdade o acesso à linguagem se dá por intermédio do filtro da “ordem histórica”, de ideias que são situadas historicamente. A leitura dos textos pressupõe esse filtro, por isso não existe a possibilidade de um acesso direto a eles. Para cada texto há uma história, para cada um deles a “natureza do olhar” é diferente. A própria noção de fidelidade atribuída ao

texto tem uma historicidade, ela também é situada, ela é “uma historicidade que não se reconhece como tal” (2010, p. 32).

Ao se guiar por essa fidelidade (“um mito”, “uma impostura” decorrente do dualismo forma e conteúdo) no sentido de equivalência, o tradutor termina por desconsiderar o texto literário como discurso, negligenciando o ritmo e a prosódia desse discurso. A ideia de fidelidade permite ao tradutor “colocar sobre o único e mesmo plano da língua a pluralidade dos modos de significar, desconhecer as relações específicas entre cada discurso e sua língua” (2010, p. 32).

Meschonnic vai propor então uma “poética do traduzir” que seja uma teoria e também uma prática, pois a tradução é uma atividade empírica, mas que exige sempre reflexão sobre o ato tradutório. Essa poética do traduzir centra atenção no discurso e no ritmo no discurso. Ela considera aspectos prosódicos e de entonação, a subjetividade, os discursos historicamente situados, o ritmo desses discursos. Ele destaca a importância do ritmo porque este “põe em questão a regência do signo, o primado do sentido”, o dualismo forma e conteúdo, e a própria concepção teórica de linguagem (2010, p. 41). Por essa sua proposta não é mais o significado que conta, mas o “modo de significar”.

Apesar de Haroldo de Campos centrar mais atenção nos aspectos formais do poema, parece possível afirmar que o pensamento de Meschonnic apresenta alguns pontos de contato com o que o brasileiro apregoa. Ambos negam o “primado do sentido” na tradução. Haroldo fala em modo de intencionar, em tom, em materialidade do signo e em função poética da linguagem, ele fala da possibilidade de uma visada mais ampla do processo tradutório. Meschonnic fala em “modo de significar” e destaca a importância do ritmo e do discurso na tradução, criticando o dualismo forma e conteúdo. O método de transcrição proposto por Haroldo nega, assim como faz Meschonnic, o apagamento do tradutor. A proposta feita por Meschonnic, de destacar a importância do ritmo e ressaltar a historicidade do poema e da tradução, não parece distante da atenção que Haroldo propõe à materialidade do signo, à busca pelo tom do poema e pelo que nele é função poética.

Em nosso trabalho de tradução, procuramos nos ater ao debate proposto por esses dois pensadores, contudo, não nos propusemos a fazer transcrições dos poemas de Saba, tampouco pretendemos seguir à risca a “poética do traduzir” defendida por Meschonnic. As ideias que permeiam os métodos defendidos por eles foram decisivas para que pudéssemos ter uma maior consciência do processo de tradução, sobretudo no sentido de perceber no

poema os aspectos que vão além da mera questão do significado, aqueles aspectos formais que também significam, que também constroem o sentido, as “informações estéticas” presentes no texto, a atentar, sobretudo, para o ritmo, a cadência de cada poema, e de que maneira ele se soma àquelas outras informações estéticas, a buscar, enfim, o clima de cada um deles.

Procuramos associar essas reflexões com o método de trabalho explicitado pelo tradutor Paulo Henriques Britto em seu livro “A tradução literária” (2012). Paulo Henriques, junto com Paulo Vizioli e Mário Laranjeira são expoentes da perspectiva teórica denominada por Álvaro Faleiros (2012, p. 45) como abordagem textual. Essa abordagem consiste em encontrar um equilíbrio entre a forma, o sentido e os recursos retóricos presentes no texto.

Paulo Henriques destaca a importância de se ater aos aspectos formais, sustentando que eles podem ser tão ou mais importantes quanto o significado (2012, p. 133). O tradutor procura reconhecer no poema, além do sentido, todas as características que são significativas, como as aliterações, o esquema de rimas, a organização das estrofes, a forma como o verso está estruturado (se é metrificado ou não e os esquemas de acentos), possíveis cavalgamentos, entre outros e, conscientes de que não será possível evitar algumas perdas durante o processo, procurar perceber dentre esses procedimentos quais são mais importantes e tentar reproduzi-los na tradução.

Ao estabelecer esse método de tradução mais objetivo, o qual parte não somente da atenção ao sentido, mas que tem igual cuidado com os aspectos formais do poema, e que possa ser objetivamente avaliado, Paulo Henriques parece adotar postura contrária à de Meschonnic e a dos irmãos Campos. De fato, seu método baseado em correspondências parece incorrer no que Meschonic denomina tradução como interpretação (BASTOS, 2012) e em muitos pontos o método defendido por ele vai de encontro ao que preconizam os outros teóricos. Temos a impressão que seu método de trabalho pode, principalmente, recair naquela dualidade forma/conteúdo tão criticada por Meschonnic e por Haroldo. Mas parece haver também pontos convergentes, sobretudo o cuidado com os diversos aspectos que compõem o poema, não somente o semântico. Apesar de o fazer em tom de crítica, o próprio Paulo Henriques trata de aproximar a sua concepção do ato tradutório daquela desses teóricos/tradutores, destacando que, apesar de em seus textos eles ressaltarem a importância do significante, em suas traduções eles tratam o aspecto semântico com tanto cuidado quanto tratam a forma (2012, p. 132).

Pode ser contestável a tentativa de tornar mais objetivo um procedimento tão complexo (e às vezes subjetivo) como é a tradução poética, porém o método de Paulo Henriques Britto tem o condão de tornar mais evidente no ato tradutório um aspecto que também parece reconhecível nas teorizações de Haroldo de Campos e de Meschonnic, o qual Umberto Eco define como *negociação* com o texto (2013, p.10). O teórico italiano ressalta que, dada a impossibilidade de se precisar no poema qual seja “a coisa” a ser traduzida, e consciente de que na tradução “non si dice mai la stessa cosa”, resta ao tradutor tentar dizer “quasi la stessa cosa”. “Stabilire la flessibilità, l’estensione del quasi dipende da alcuni criteri che vanno negoziati preliminarmente”.

Esse pressuposto da negociação com o texto, centrando atenção não somente no sentido, mas também nos aspectos formais do poema, e considerando o ritmo, a cadência de cada verso, serviu-nos de parâmetro de trabalho durante a tradução. Em cada poema, procuramos identificar aquelas “informações estéticas” características da poesia de Saba, as quais vimos evidenciando até aqui, em especial no capítulo anterior.

Em nossas traduções, perseguimos a concretude que marca a língua poética de Saba e aquele andamento às vezes em tom narrativo, próximo da prosa, que caracteriza seus poemas, em especial alguns de temática triestina, mas sem descuidar da métrica. Sempre que possível, tentamos reproduzir o decassílabo (correspondente ao hendecassílabo italiano) tão utilizado pelo poeta, mantendo a alternância com o heptassílabo (correspondente ao nosso hexassílabo) e outros versos menores que verificamos com frequência em sua obra. No entanto, em diversos momentos, decidimos sacrificar o metro em privilégio de aspectos semânticos que consideramos mais importantes ou mesmo para não perdermos o tom prosaico, haja vista que a manutenção do metro em alguns casos implicaria inversões sintáticas desnecessárias.

Procuramos reproduzir ainda os recursos que o poeta emprega, entre outros motivos, para cadenciar o ritmo de seus versos, formas de compensar o prosaísmo, como as frequentes aliteraões, algumas cesuras e os *enjambements*. Apesar de nem sempre termos tido sucesso, centramos muita atenção também no esquema de rimas, pois vimos quão decisivas elas são para a poética de Saba. Em especial ativemo-nos a conservar o par flor/amor, mas para as rimas cuore/dolore cuore/amore, também importantes em sua obra, não conseguimos encontrar correspondentes.

Tentamos reproduzir também as antíteses e os oximoros, pois vimos que essas figuras de linguagem têm uma função decisiva na poética do triestino. Dedicamo-nos ainda a

reproduzir os hipérbatos que tão marcadamente caracterizam o verso de Saba, até mesmo aquelas inversões mais fortes, pois, como vimos no capítulo anterior, esse é um recurso que ele utiliza para destacar importantes aspectos semânticas no interior do verso, mas também auxiliam a cadenciar o ritmo e a adequar o verso ao metro. Em alguns momentos, contudo, privilegiamos a ordem direta em vez da inversão, pois a manutenção do hipérbato implicaria numa frase pouco compreensível em português, ou romperia com o tom prosaico que andamos buscando.

Não descuidamos do amálgama entre áulico e coloquial que caracteriza a língua de Saba, em nossas traduções procuramos sempre manter a mescla entre palavras e estruturas de uso mais raro e outras de registro coloquial, algumas até mesmo mais próprias da língua falada.

Enfim, em nossa tradução, nós perseguimos o tom ao mesmo tempo prosaico e muito ritmado, muito musical que configura a poesia de Saba, sem descuidar da questão semântica.

Trieste

Ho attraversata tutta la città,
poi ho salita un'erta,
popolosa in principio, in là deserta,
chiusa da un muricciolo:
un cantuccio in cui solo 5
siedo; e mi pare che dove esso termina
termini la città.

Trieste ha una scontrosa
grazia. Se piace,
è come un ragazzaccio aspro e vorace, 10
con gli occhi azzurri e mani troppo grandi
per regalare un fiore;
come un amore
con gelosia.
Da quest'erta ogni chiesa, ogni sua via 15
scopro, se mena all'ingombrata spiaggia,
o alla collina cui, sulla sassosa
cima, una casa, l'ultima s'aggrappa.
Intorno
circola ad ogni cosa 20
un aria strana, un aria tormentosa,
l'aria natia.

La mia città che in ogni parte è viva,

ha il cantuccio a me fatto, alla mia vita
pensosa e schiva. 25

Poema exemplar no tocante ao tema da relação entre o sujeito lírico e a cidade, a aderência e identificação acontecem por meio das caminhadas solitárias em que o sujeito se espelha e descortina na interação com a paisagem. A cidade é aqui um lugar que propicia o refúgio, a possibilidade de quietude (“il cantuccio”), mas também é fonte e cenário de angústia e sofrimento (“un aria strana, un aria tormentosa”). Manancial de vivências, dos movimentos da alma do poeta, cidade e sujeito se confundem: a narração-descrição se dá sob a ótica do eu, mas há momentos em que apenas a paisagem se sobressai, ocupando o primeiro plano. A cidade é retratada pela ótica do sujeito, mas é ela que de algum modo o conforma. Trieste assume contornos de personagem, e, por intermédio do trabalho com as imagens e da estrutura ao mesmo tempo narrativo-descritiva e em tom de reflexão, o poeta vai delineando seus contornos. A dicotomia central na poética de Saba, tendência à reclusão e anseio de projeção para fora, para a vida, aparece aqui explicitada, a ela se conecta a interação entre sensível e espiritual.

“Trieste” segue a estrutura do “poema de três estrofes”. São estrofes de tamanhos díspares em que se alternam hendecassílabos, heptassílabos, eneassílabo e pentassílabos. A alternância dos metros se verifica com frequência nos poemas que desenvolvem o tema das caminhadas. Além desse aspecto, Claudio Milanini (1981, p. 19) destaca essa alternância como derivada também da percepção da realidade como ritmo vital. Por meio desse vagar por entre os diversos metros vai-se delineando a cadência imposta pela poética da vida. Esse ritmo é conseguido pela variação não só dos metros, mas também pelos diversos recursos estilísticos que o poeta emprega, como as muitas aliterações, cujos versos seguintes servem de exemplo: “Ho attraversata tutta la città”, “è come un ragazzaccio aspro e vorace”. Aliterações em oclusivas e constrictivas fricativas e vibrantes muito usadas nos poemas de temática triestina, recurso que o poeta utiliza para tentar apreender e representar a dura e áspera atmosfera da cidade. A aspereza dessas aliterações é atenuada muitas vezes pela intercalação de sequências com vogais ou fonemas em m, n e l, como nestes versos²⁹: **chiusa da un muricciolo**, “**come un amore**”, “**ha il cantuccio a me fatto, alla mia vita**” “**o alla collina cui, sulla sassosa**”.

29

A partir de agora usaremos a abreviação v. em vez de grafar a palavra inteira,

Assim como os metros, as rimas também não seguem um padrão, alternam-se rimas consoantes emparelhadas (como em “erta-deserta”, “muricciolo-solo”) e distantes (como em “gelosia-via-natia”, “scontrosa-sassosa-cosa-tormentosa”), assonância (spiaggia-s’aggrappa), fortes rimas internas (muricciolo-cantuccio, collina-cima, tormentosa-pensosa). No terceto final verifica-se o esquema cdc, mas com uma toante no segundo verso (viva-vita-schiva). O poeta também usa repetições de palavras no interior ou em posição final de verso (città-città v. 1-7-23, termina-termini v. 6-7). Como é frequente em sua poesia ele alterna ainda versos com pausa final e outros com cavalgamentos, às vezes mais fortes como, por exemplo nos v. 5-6, 8-9-10, ou mais fracos 11-12, 24-25, além das costumeiras cesuras, como no v. 3 e 9. Toda essa trama de recursos estilísticos usados de maneira alternada confere uma tessitura sonora muito rica aos versos de Saba.

Antíteses e oximoros também são usados aqui. Ex. “popolosa-deserta”(v.3) “scontrosa grazia”(v. 8). Essas figuras de linguagem contribuem para reforçar a atmosfera contrastante que ele sente na cidade.

Também registramos os hipérbatos que marcam a língua poética do triestino, como entre os v. 5-6 (“solo/siedo”) e 15-20, em especial entre o v. 19-20: “Intorno/circola ad ogni cosa” em vez da ordem direta “circola intorno ad ogni cosa”.

Quanto ao léxico, prevalece o registro familiar e coloquial (como na emblemática rima fiore-amore, ou nos diminutivos e aumentativos “muricciolo”, “cantuccio”, “ragazzaccio”) misturado, em alguns momentos, a palavras de registro mais elevado (“erta” “mena”) ou mesmo arcaísmos literários extraídos de autores canônicos (como o termo leopardiano “natia”). É o amálgama de alto e baixo que caracteriza a língua poética de Saba.

Trieste	Trieste
Ho attraversata tutta la città, poi ho salita un'erta, popolosa in principio, in là deserta, chiusa da un muricciolo: un cantuccio in cui solo 5 siedo; e mi pare che dove esso termina termini la città.	Atravessei toda a cidade, depois subi um escarpado, populoso no início, além desabitado, fechado por um murinho: um recanto onde sozinho 5 sento; e me parece que onde ele termina termine a cidade.
Trieste ha una scontrosa grazia. Se piace, è come un ragazzaccio aspro e vorace, 10 con gli occhi azzurri e mani troppo grandi per regalare un fiore;	Trieste tem uma conflituosa graça. Se apraz, é como um rapagão áspero e voraz, 10 com olhos azuis e mãos por demais grandes para oferecer uma flor;

come un amore con gelosia. Da quest'erta ogni chiesa, ogni sua via 15 scopro, se mena all'ingombrata spiaggia, o alla collina cui, sulla sassosa cima, una casa, l'ultima s'aggrappa. Intorno circola ad ogni cosa 20 un aria strana, un aria tormentosa, l'aria natia.	como um amor com ciúmes. Desta ladeira cada igreja, cada rua 15 descubro, se porta à atulhada praia, ou à colina onde, sobre o pedregoso cume, uma casa, a última, se agarra. Em torno circula em cada coisa 20 um ar estranho, um ar tormentoso, o ar nativo.
La mia città che in ogni parte è viva, ha il cantuccio a me fatto, alla mia vita pensosa e schiva. 25	Minha cidade que em cada parte é viva, tem o cantinho à medida de mim, de minha vida pensativa e esquiva. 25

Em nossa tradução, procuramos manter ao mesmo tempo o tom discursivo e toda a variação de recursos estilísticos do texto de partida. Preferimos, por isso, privilegiar o aspecto mais vistoso da estrutura do poema que é a alternância do tamanho dos versos, mais que perseguir uma fidelidade excessiva ao tamanho dos metros. Isso porque percebemos que tentar reproduzi-los, em alguns casos, implicaria excessivas inversões sintáticas e mudanças bruscas no registro das palavras, consequentemente, a perda da discursividade, do tom prosaico que marca o texto. Por exemplo, nos v. 1, 3, 10, 11 o apego à métrica foi deixado em segundo plano. Seguindo esse procedimento, no tocante ao léxico, também tentamos manter a alternância entre áulico e coloquial: na maior parte do texto usamos termos de registro mais corrente (p. ex.: os diminutivos *murinho*, *sozinho*, *cantinho*) recorrendo em alguns instantes a palavras de registro mais precioso (*escarpado*, *apraz*, *atulhada*). O caso dos aracismos literários é uma questão que não consideramos possível reproduzir na tradução, por isso preferimos o termo corrente em português (*natio-nativo*).

Conseguimos manter a maior parte das rimas e procuramos seguir a relativa aleatoriedade presente no texto de partida, reproduzindo, quando possível, as rimas consoantes emparelhadas (p. ex.: *escarpado-desabitado*, *murinho-sozinho*, *apraz-voraz*) e as distantes, mas em certos casos transformando consoante em toante (*conflituosa-pedregoso-coisa-tormentosa*). No terceto, mantivemos o esquema cdc com a toante (*viva-vida-esquiva*). Algumas rimas foram perdidas, como a rima interna “*muricciolo-cantuccio*” (*murinho-recanto*). Mantivemos as repetições de palavras *cidade-cidade* (v. 1-7-23) *termina-termina* (v. 6-7).

As aliterações, sempre que conseguimos, também foram reproduzidas: “**A**travessei **t**oda a cidade”, “**T**rieste tem uma **c**onflituosa / **g**raça. Se **a**praz, /é como um **r**apagão áspero

e voraz”. Houve momentos em que elas terminaram sendo atenuadas, por exemplo: “populoso no início, além desabitado”, em que a escolha de início no lugar do correspondente princípio provoca essa perda na sonoridade, entretanto achamos que o ganho em termos de fluidez do verso compensa a perda. Conservamos ainda os cavalgamentos ora mais fortes v. 5-6, 8-9-10 e 24-25 ora mais leves ex: 11-12, 13-14. As cesuras também foram mantidas v. 3, 6, 9, 16.

Verso casa

Anima, se ti pare che abbastanza
vagabondammo per giungere a sera,
vogliamo entrare nella nostra stanza,
chiuderla, e farci un po' di primavera?

Trieste, nova città, 5
che tiene d'una maschia adolescenza,
che di tra il mare e i duri colli senza
forma e misura crebbe;
dove l'arte o non ebbe
ozi, o, se c'è, c'è in cuore 10
degli abitanti, in questo suo colore
di giovinezza, in questo vario moto;
tutta esplorammo, fino al più remoto
suo cantuccio, la più strana città.
Ora che con la sera anche si fa 15
vivo il bisogno di tornare in noi,
vogliamo entrare ove con tanto amore
sempre ti ascolto, ove tu al bene puoi
volgere un lungo errore?

Della più assidua pena, 20
della miseria più dura e nascosta,
anima, noi faremo oggi un poema.

Segundo o próprio Saba (2001, p. 151), o poema é uma variação de “Trieste”. Nele, vemos o mesmo tema do caminhante solitário e até mesmo uma estrutura estrófica parecida. Lá, a cidade era comparada com um rapagão desajeitado, essa metáfora é retomada aqui: Trieste sustém uma adolescência viril e rude (maschia adolescenza). Aqui também há a flanerie, o errar (vagabundar deriva etimologicamente de vagar) pela cidade, a qual não é totalmente apreensível (la più strana città), explorando-a (tutta esplorammo) e, na interação com a paisagem, vasculhar as profundezas da cidade (fino al più remoto/suo cantuccio) e de si mesmo. Mais além, o terceto final se configura como uma espécie de declaração de poética na medida em que o sujeito lírico explicita ser da ruminação da dor (pena) a qual muitas vezes se

esconde dos recônditos da alma (*miseria più dura e nascosta*) que sua alma (anima) erigirá o poema. Da interação com a cidade, com a dureza adolescente de Trieste, o sujeito lírico poderá aceder à elementaridade da dor e finalmente conseguir fazer poesia. O poema apresenta também antíteses recorrentes em Saba, como “sera-primavera” (variações das antítese noite-dia, claridade-escuridão, dor-alegria) e “dentro-fora” (*entrare nella nostra stanza/chiuderla*), as quais também revelam muito sobre sua poética.

Do ponto de vista da estrutura, “Verso casa” segue os parâmetros do “poema de três estrofes”:

A estrofe inicial é um quarteto composto de hendecassílabos, com rimas soantes alternadas, de acordo com o esquema *abab*: *abbastanza-stanza* (rima rica); *sera-primavera*. A cadência rítmica é conseguida por meio da cesura no primeiro e no último versos (pausa imposta pela vírgula), pelo *enjambement* entre o primeiro e o segundo versos e pelas fortes aliterações presentes em todos os versos (Ex: **A**nima, se ti **p**are **c**he **a**bbastanza).

A longa estrofe central é composta de hendecassílabos e heptassílabos, com um esquema rímico irregular o qual alterna rimas emparelhadas e alternadas, segundo o esquema seguinte: *abbccddeeaafdfd*. A estrofe está organizada em duas séries divididas por rimas e por uma pausa. Primeira parte: v. 5 - 14, entre as rimas *città-città*. Segunda parte: v. 15 - 19. Na primeira parte, as rimas são emparelhadas, na segunda elas são alternadas: *abbccddeea – afdfd*. Essas duas estâncias são unidas pela rima (*città-fa*) que as entrelaça e compensa a pausa existente entre elas, corroborando a continuidade do fluxo narrativo que prepondera na estrofe inteira.

Assim como na primeira estrofe, as aliterações imprimem uma cadência forte na leitura e remetem a uma certa rudeza que o sujeito lírico pressente como constitutiva da atmosfera da cidade de Trieste: **c**he **t**iene **d**'una **m**as**ch**ia **a**dol**es**cenza, / **c**he **d**i **t**ra il **m**are e i **d**uri **c**olli **s**enza. As cesuras são várias: por exemplo, no primeiro verso, ou no décimo, em que há duas pausas impostas pelas vírgulas (*ozi, o, / se c'è, / c'è in cuore*). Enjambements também são muitos, por exemplo, entre os versos sete e oito. A recorrência e a anáfora também são usadas, enriquecendo a malha sonora do poema: *che...che; o...o; c'è...c'è; in questo...in questo; ove...ove*.

A terceira estrofe é um terceto que segue o esquema rímico *cdc*. Diferentemente da estrofe anterior, aqui a rima é toante: *pena-poema*. O verso central é o único de todo o poema que não se liga a nenhum outro por meio da rima. Esse terceto interliga-se com o quarteto

inicial pelo uso, no último verso, do vocativo “anima” na mesma posição que ele aparece no primeiro verso do poema. O hipérbato aqui é usado de forma bastante expressiva porque isola o objeto direto “poema” no final do último verso e cria uma intersecção entre pena-anima-poema.

Do ponto de vista lexical, verifica-se no poema aquela mistura de alto e baixo que caracteriza a poesia de Saba, com uso, por exemplo, do diminutivo coloquial *cantuccio* (v. 14) e de formas mais arcaicas como *nova* (em vez de *nuova*- v. 5) .

<i>Verso casa</i>	Rumo a casa
Anima, se ti pare che abbastanza vagabondammo per giungere a sera, vogliamo entrare nella nostra stanza, chiuderla, e farci un po' di primavera?	Alma, se te parece ter bastado o que vagamos pra chegar a noite, poderíamos entrar em nosso quarto, fechá-lo, e em nós fazer a primavera?
Trieste, nova città, 5 che tiene d'una maschia adolescenza, che di tra il mare e i duri colli senza forma e misura crebbe; dove l'arte o non ebbe ozi, o, se c'è, c'è in cuore 10 degli abitanti, in questo suo colore di giovinezza, in questo vario moto; tutta esplorammo, fino al più remoto suo cantuccio, la più strana città. Ora che con la sera anche si fa 15 vivo il bisogno di tornare in noi, vogliamo entrare ove con tanto amore sempre ti ascolto, ove tu al bene puoi volgere un lungo errore?	Trieste, nova cidade, 5 que sustenta uma viril adolescência, que entre o mar e as duras colinas sem forma e medida cresceu; onde a arte ou não conheceu ócio, ou se este há, há no coração 10 dos habitantes, nesta sua cor de juventude, neste vário moto; toda a exploramos, até o mais remoto cantinho seu, a mais estranha cidade. Ora, com a noite e a necessidade 15 viva que surge de voltar em nós, regressemos aonde com tanto amor sempre te escuto, lá onde ao bem tu podes dirigir um longo error?
Della più assidua pena, 20 della miseria più dura e nascosta, anima, noi faremo oggi un poema.	Da mais assídua pena, 20 da miséria mais dura e mais escusa, alma, nós faremos hoje um poema.

Em nossa tradução, tentamos nos manter mais colados ao texto e preservar andamento narrativo que prevalece no poema. No tocante à métrica, tentamos nos equilibrar entre a tentativa de manutenção dos metros e a tentativa de manter a discursividade. Nem sempre conseguimos alcançar esse equilíbrio, por isso, em alguns momentos, preterimos a métrica em favor do conteúdo da frase, pois impor um rigor métrico implicaria ou necessárias inversões sintáticas que comprometeriam o tom prosaico ou, até mesmo, mudanças no cerne do conteúdo dos versos. É o caso do v. 6, em que, em detrimento da métrica, preferimos manter a

opção que conservasse a imagem da viril adolescência, pois esta remete diretamente ao poema “Trieste”, e ao mesmo tempo que mantivesse as aliterações: “**que sustenta uma viril adolescência**”. No v. 11, acontece a mesma coisa, tentamos manter as aliterações e nos aproximar da rima “cuore-colore”: “**dos habitantes, nesta sua cor**”. No v. 20, tentar manter o heptassílabo desfiguraria completamente a estrofe e perderíamos a importante rima pena-poema, a qual sintetiza muito da relação entre sofrimento e poesia em Saba.

Na primeira estrofe, conservamos o decassílabo. Não encontramos, contudo, uma solução que mantivesse ao mesmo tempo o tom discursivo e a forte sonoridade que a caracteriza. Como não conseguimos encontrar uma solução que reproduzisse a perfeita coincidência sonora que há no texto de partida (*abbastanza-stanza* e *primavera-sera*) e ao mesmo tempo desse conta da questão semântica e da antítese, preferimos nos apegar ao conteúdo e abrir mão das rimas. Conservamos apenas uma, porém toante, em vez de consoante (*bastado-quarto*). No v. 1 mudamos a estrutura sintática da frase em função da métrica e da rima, mas acreditamos que conseguimos manter o sentido: de um advérbio (*abbastanza*) passamos para uma locução verbal (*ter bastado*). No v. 2, a escolha do termo “vagamos” no lugar de “vagabundamos” eleva um pouco o registro e destoa do texto de partida, mas, como as duas palavras têm proximidade etimológica, acreditamos que o prejuízo é menor, diante do ganho com a métrica. No v. 4 está talvez a maior perda: suprimimos o advérbio *po’* por causa do enquadramento do verso dentro da métrica e por causa do tom discursivo, o qual nos parece que ficaria prejudicado se mantivéssemos o advérbio. Mantivemos a cesura nos v. 1 e 4. Também tentamos conservar as aliterações, por exemplo o v. 1 “Alma, se **te parece ter bastado**).

No tocante à sonoridade, com exceção da primeira estrofe, mantivemos a maior parte das rimas. Conseguimos manter a divisão da estrofe entre rimas emparelhadas (v. 5-14) e alternadas (15-19). Entre o v. 8 e 9, mantivemos a rima mas perdemos a aliteração que a caracteriza. Entre os v. 14 e 15 o texto de partida apresenta uma assonância, na nossa tradução a escolha foi pela rima perfeita por causa da reestruturação do verso. Mantivemos a anáfora (*que...que*) e as recorrências (*ou ...ou, há...há, nesta...neste*).

Sobre o léxico, buscamos conservar o entrechoque entre palavras de registro elevado e outras de tom coloquial que há no texto de partida. Um exemplo, é o uso do diminutivo coloquial “cantinho” (v. 14) e o substantivo “error” (v.19), de uso raro em português.

Caffè Tergeste, ai tuoi tavoli bianchi
 ripete l'ubriaco il suo delirio;
 ed io ci scrivo i miei piu allegri canti.

Caffè di ladri, di baldracche covo,
 io sofferarsi ai tuoi tavoli il martirio, 5
 lo sofferarsi a formarmi un cuore nuovo.

Pensavo: Quando bene avrò goduto
 la morte, il nulla che in lei mi predico,
 che mi ripagherà d'esser vissuto?

Di vantarmi magnanimo non oso; 10
 ma, se il nascere è un fallo, io al mio nemico
 sarei, per maggior colpa, piu pietoso.

Caffè di plebe, dove un di celavo
 la mia faccia, con gioia oggi ti guardo.
 E tu concili l'italo e lo slavo, 15

a tarda notte, lungo il tuo bigliardo.

Caffè Tergeste, da coletânea *La serena disperazione*, é um dos mais célebres poemas de temática triestina. Ambientado numa espécie de bordel, nele aparecem figuras populares (“Caffè di plebe”) que em *Trieste e una donna* já permeavam o universo da poesia de Saba, como as prostitutas (“baldracche”), os bêbados (“ubriaco”) e os ladrões (“ladri”). É um dos poemas em que a poética da vida mais se afirma, pois, repetindo procedimento já verificado em “Città vecchia”, o poeta reafirma a relação íntima entre a realidade torpe da cidade e a matéria que nutre o seu canto (“io ci scrivo i miei piu allegri canti”).

O tema da dor surge por meio da oposição sofrimento-alegria que aqui está posta e perpassa todo o poema (“io sofferarsi”, “martirio”, “allegri canti”, “con gioia oggi ti guardo”). É justamente do sofrimento que lhe nasce um coração novo, verso que se configura como espécie de confirmação do traço nietzschiano que caracteriza sua obra. Nessa mesma direção, é importante destacar que o poema é todo perpassado por antíteses: desde a estruturação temporal que opõe passado e presente, além de sofrimento-alegria vemos a oposição morte-vida (“Quando bene avrà goduto la morte” - “che mi ripagherà d'esser vissuto” “il nascere è un fallo”). Mais além, o poema apresenta uma nota política que, ao ressaltar a cultura triestina (e em especial a zona socialmente marginalizada da cidade) como possibilitadora da convivência pacífica entre povos de origens distintas (“tu concili l'italo e lo slavo”), termina

por estabelecer, no limite, uma espécie de oximoro, devido à aproximação conciliadora entre os povos propiciada pelo ambiente do bordel. E é interessante perceber que essa aproximação de contrários ocorre justamente no final do poema, onde Saba costuma inserir antíteses e oximoros como fecho das composições.

No tocante ao léxico, registramos a mesma alternância entre áulico e quotidiano que caracteriza a língua de Saba. Sobre esse aspecto, vale ressaltar que, na terceira estrofe, há uma tensão conferida pelo uso de uma palavra do âmbito religioso (“predico” – de pregar) num discurso que nega qualquer tipo de transcendência após a morte, a qual é associada ao nada (il nulla). Ao negar a transcendência usando um termo religioso, o poeta termina por remeter à dogmática cristã. Esse entrechoque parece nascer de um certo niilismo do poeta, o qual, entretanto, não se afirma completamente, pois o sujeito lírico precisa pregar para si mesmo e convencer-se dessa não transcendência.

O poema é estruturado à maneira da *terza rima* de Dante, porém com um esquema de rimas (consoantes, à exceção de bianchi-canti) diferenciado, em vez do tradicional *aba bcb*, ele as dispõe segundo o esquema *aba cbc*. O fechamento da composição se dá com um verso isolado, o qual se liga ao terceto final por meio da rima “guardo-bigliardo”.

Neste poema, o ritmo não está baseado na alternância entre os metros, visto que os versos são hendecassílabos, mas sim na alternância dos esquemas acentuais, como podemos conferir no primeiro terceto:

Ca/ffè /Ter/ges/te, ai/ tuoi/ **tá**/vo/li /**bian**/chi (4, 7, 10)
 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10
 ri/**pe**/te/ l'u/bbri/a/co il/ suo/ de/li/rio; (2, 6, 10)
 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10
 e / d io / ci s / **cri** / vo i / miei / piu a/ **lle** /gri / **can** / ti. (4, 8, 10)
 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

Aquela acentuada aspereza sonora que já verificamos em passagens do poema “Trieste” reaparece aqui, talvez como forma de reafirmar o caráter conflituoso que perpassa a relação do sujeito lírico com o espaço, sobretudo se pensarmos nesse bordel como uma espécie de microcosmo da representação de Trieste. A aspereza surge também das aliterações em oclusivas, fricativas e vibrantes, como nesses versos:

Caffè Tergeste, ai tuoi **tavoli bianchi**
ripete l'**ub**briaco il suo **de**lirio;

(...)

Caffè di ladri, di baldracche covo,

Os frequentes hipérbatos de Saba também aparecem aqui, como nos sintagmas “ripete l'ubbbriaco”, “i miei piu allegri canti” ou nos versos “io sofferarsi ai tuoi tavoli il martirio” e “Di vantarmi magnanimo non oso”.

Os *enjambements* estão presentes no poema, mas não tão fortes como vimos em outras composições: “ai tuoi tavoli bianchi/ripete l'ubbbriaco” (v.1/2), “Quando bene avrò goduto/la morte” (v.7/8), “al mio nemico/sarei” (v. 11/12), “un di celavo/la mia faccia” (13/14).

Caffè Tergeste	Caffè Tergeste
Caffè Tergeste, ai tuoi tavoli bianchi ripete l'ubbbriaco il suo delirio; ed io ci scrivo i miei piu allegri canti.	Café Tergeste, nas tuas mesas brancas o bêbado repete o seu delírio; e eu aqui escrevo os meus mais alegres cantos.
Caffè di ladri, di baldracche covo, io sofferarsi ai tuoi tavoli il martirio, 5 lo sofferarsi a formarmi un cuore nuovo.	Café de ladrões, de bagaxas toca, eu sofri nas tuas mesas o martírio, 5 eu sofri a formar-me um coração novo.
Pensavo: Quando bene avrò goduto la morte, il nulla che in lei mi predico, che mi ripagherà d'esser vissuto?	Pensava: Quando eu bem tiver fruído a morte, o nada que nela predico, que me ressarcirá de ter vivido?
Di vantarmi magnanimo non oso; 10 ma, se il nascere è un fallo, io al mio nemico sarei, per maggior colpa, piu pietoso.	Vangloriar-me magnânimo não ouso; 10 mas, se é um erro o nascer, com meu inimigo seria, por maior culpa, mais piedoso.
Caffè di plebe, dove un di celavo la mia faccia, con gioia oggi ti guardo. E tu concili l'italo e lo slavo, 15 a tarda notte, lungo il tuo bigliardo.	Café de plebe, onde um dia ocultava a face, alegre hoje te fixo o olhar. E tu concilias o ítalo e o eslavo, 15 a tarda noite, ao longo do bilhar.

Em nossa tradução, tentamos manter a alternância do esquema de acentos que caracteriza os versos no texto de partida:

Ca /fé/ Ter/ **ges**/ te,/ nas/ tuas /**me**/sas /**bran**/ cas (4,8,10)
 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10
 o / **bê**/ ba / do / re / **pe**/ te o / seu / de / **lí**/ rio; (2,6,10)
 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10
 e eu a/ qui es /**cre**/ vo os / meus / **mais**/ a /**le**/ gres / **can**/ tos. (3,6,8,10)
 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

Conseguimos manter grande parte do esquema rímico, porém não conseguimos reproduzir a consoante covo-novo (na nossa tradução: toca-novo, estrofe 2); outras

consoantes, na tradução, tornaram-se toantes: *predico-inimigo* (v. 8-11), *ocultava-eslavo* (v. 13-15).

Em termos lexicais, conseguimos manter o entrechoque entre áulico e coloquial ao usarmos algumas palavras de registro mais raro, como *bagaxas* (v. 4) e *predico* (v.8). A tensão que o verbo *predicare* instaura na terceira estrofe foi mantida na tradução (“o nada que nela *predico*”), porém perdemos a importante relação reflexiva que há no texto de partida (“mi *predico*”). Tal perda se deveu a uma tentativa de manutenção ao mesmo tempo do decassílabo, da rima entre “*predico-inimigo*” e do ritmo, o qual nos parece que ficaria prejudicado em português com a inserção do pronome *me*.

Conseguimos reproduzir as aliterações, porém, algumas vezes, por força da própria característica fonética de determinadas palavras em português, aquela aspereza do original foi um pouco aliviada. É o que ocorre no v.1, em que a consoante “m” da palavra “*mesa*” suaviza a aliteração:

Café Tergeste, nas tuas mesas **brancas**

Café de ladrões, **de bagaxas** toca,

Os *enjambements* também foram mantidos: “nas tuas mesas brancas/o bêbado repete” (v.1/2), “Quando eu bem tiver fruído/a morte” (v.7/8), “com meu inimigo/seria” (v. 11/12), “um dia ocultava/a face” (13/14).

Mantivemos a maior parte dos hipérbatos: “os meus mais alegres cantos”, “eu sofri nas tuas mesas o martírio”, “Vangloriar-me magnânimo não ousou”. Mas, por razão de métrica, no v.2 desfizemos o hipérbato e preferimos manter a frase na ordem direta: “o bêbado repete o seu delírio”.

Città vecchia

Spesso, per ritornare alla mia casa
prendo un'oscura via di città vecchia.
Giallo in qualche pozzanghera si specchia
qualche fanale, e affollata è la strada.

Qui tra la gente che viene che va 5
dall'osteria alla casa o al lupanare,
dove son merci ed uomini il detrito
di un gran porto di mare,
io ritrovo, passando, l'infinito
nell'umiltà. 10

Qui prostituta e marinaio, il vecchio
che bestemmia, la femmina che bega,
il dragone che siede alla bottega
del friggitore,
la tumultuante giovane impazzita 15
d'amore,
sono tutte creature della vita
e del dolore;
s'agita in esse, come in me, il Signore.

Qui degli umili sento in compagnia 20
il mio pensiero farsi
più puro dove più turpe è la via.

Temos visto que, dentro do recorte temático que propomos, “Città vecchia” ocupa lugar central. Trata-se de um poema que sintetiza aspectos da relação intersubjetiva entre o sujeito lírico e a cidade, a qual, nessa região central, é povoada por figuras humanas de estratos sociais marginalizados. Nesse poema, a poética da vida se afirma com mais nitidez porque, como já vimos, a representação das figuras humildes remete à busca por uma certa vitalidade instintiva que foi perdida com o assentar-se da vida burguesa. Através do contato com os personagens torpes, marginalizados é que o sujeito lírico consegue, portanto, alcançar aquela pureza originária, aquela elementaridade existencial sempre buscada por Saba. Por intermédio desse contato com figuras tão diminuídas socialmente, o sujeito lírico percebe o infinito (“l’infinito/nell’umiltà”). É uma antítese (finito/infinito) que remete à presença de Deus (“il Signore”), mas não se trata de manifestação do sagrado de um ponto de vista metafísico, não se trata de um dado religioso, e sim da expressão daquela verdade elementar que o poeta persegue a todo momento. Outra antítese marcante é a que está presente no último verso, “più puro - più torpe”, a qual sintetiza muito da mensagem que o poema encerra.

“Poema de três estrofes”, com um quarteto inicial organizado em hendecassílabos com rimas interpoladas, segundo o esquema *abba*: v. 1 e 4 são toantes (“casa-strada”), v. 2 e 3 consoantes (“vecchia-specchia”). A estrofe central se caracteriza pela oscilação dos versos entre hendecassílabos, heptassílabos, pentassílabos e trissílabo. Nela, o esquema de rimas (aqui são todas consoantes), como em geral ocorre nesse tipo de composição, é relativamente livre, mas a maior frequência é de rimas alternadas. Nessa estrofe, registramos a rima “amore-dolore” (v. 16/18), a qual, junto com “fiore-amore” e “cuore-dolore”, configuram-se como as rimas mais marcantes da obra de Saba, isso porque remetem a questões centrais de sua poética. A estrofe final é um terceto em que também há variação entre hendecassílabo e heptassílabo, e cujas rimas seguem o esquema *cdc*.

A estrofe inicial é marcada pela sínquise entre os v. 3/4: o determinante “giallo” é anteposto numa posição muito distante do sintagma determinado “qualche fanale”. Essa inversão radical dos elementos da frase se insere na tendência ao hipérbato que a frase costumeiramente assume na poesia de Saba. Nesse caso, ela confere um efeito suspensivo que condiz com a atmosfera um pouco escura e misteriosa que perpassa a primeira estrofe. A cadência conferida aos versos, de andamento lento, reforça essa impressão, ela é conseguida pela repetição dos acentos tônicos nas sílabas 1 e 6 (LUPERINI, CATALDI, 1994, p. 191). A estrofe é marcada também pelas aliterações, as quais contribuem para a cadência rítmica por conta da alternância de oclusivas, fricativas e laterais e bilabiais em especial no v. 3 e 4:

Giallo in qualche pozzanghera si specchia
qualche fanale, e affollata è la strada.

A cadência rítmica do poema é conseguida por meio das oscilações dos metros, mas também pelas costumeiras aliterações, hipérbatos e cavalgamentos e pela anáfora que demarca uma espécie de divisão do poema em estâncias: a repetição do advérbio “qui” nos v. 5, 11 e 20. Além dessa questão rítmica, a anáfora reforça ainda a importância dessa zona central e portuária na conformação da poesia do triestino, em contraposição a outras partes da cidade (por conta daquela instintividade que o poeta percebe nas figuras humildes que a povoam). Além desses recursos, o ritmo é cadenciado também pelas cesuras, como nos v. 9 e 19.

strada”) e preferimos a ordem direta: “o caminho está apinhado”. Nesse sintagma usamos um termo menos corrente (apinhado) por causa da rima e por conta da métrica.

Conseguimos reproduzir a sínquise (v.3/4), mas, em decorrência da métrica e da necessidade da rima, tivemos de encontrar soluções diferentes de “algumas poças” e “alguns lampiões”. Para conseguir dar conta da indeterminação que o pronome “qualche” encerra e ao mesmo tempo enquadrar o verso no metro, chegamos a “numas poças” e, no caso de “qualche fanale”, a saída foi usar a preposição *de*, a qual confere uma certa generalidade, ou imprecisão, ao sintagma “de lampiões” que se aproxima do sintagma em italiano.

Na estrofe central, como temos feito em outros poemas, ativemo-nos mais à oscilação no tamanho dos versos que propriamente à fidelidade na reprodução do metro equivalente. O verso 10, por exemplo, que em italiano é um *quinario tronco*, em português tornou-se um trissílabo. Procedemos assim para tentar manter o tom discursivo e o andamento narrativo prevalecente no texto. O mesmo procedimento foi seguido no terceto.

No que concerne ao léxico, termos como taberna, lupanar, bodega conferem um tom mais áulico à predominante coloquialidade do texto. Essa elevação de registro se dá também por meio das inversões sintáticas, como em “dos humildes sinto em companhia”.

Quanto às rimas, mantivemos o esquema *abba* do quarteto inicial; na estrofe central, mantivemos a relativa aleatoriedade do esquema rímico, mas em dois versos, o que no texto fonte era rima consoante, no texto de chegada tornou-se toante: vai-humildade (v. 5/10), trégua-bodega (v. 12/13). Mantivemos o par “amor-dor” (v. 16/18). No terceto final, conservamos o esquema *cdc*.

No v. 12 tomamos a liberdade de fazer um acréscimo do sintagma “sem trégua”, o qual não está presente no original. Tal acréscimo não parece desfigurar o conteúdo do verso porque mantém a ideia central da mulher dada a confusão e ao mesmo tempo promove o ganho na rima com bodega, do verso seguinte. Entre o v. 13/14, em vez de acréscimo, houve uma perda na tradução: em italiano, o termo “friggitore” (aquele que frita e vende comidas fritas) tem um significado que “fritador” não consegue alcançar totalmente. Optaríamos aqui por uma nota do tradutor.

Os *enjambements*, presentes em todas as estrofes, também foram mantidos.

Tre vie

C'è a Trieste una via dove mi specchio
 nei lunghi giorni di chiusa tristezza:
 si chiama Via del Lazzaretto Vecchio.
 Tra case come ospizi antiche uguali,
 ha una nota, una sola, d'allegrezza: 5
 il mare in fondo alle sue laterali.
 Odorata di droghe e di catrame
 dai magazzini desolati a fronte,
 fa commercio di reti, di cordame
 per le navi: un negozio ha per insegna 10
 una bandiera; nell'interno, volte
 contro il passante, che raro le degna
 d'uno sguardo, coi volti esangui e proni
 sui colori di tutte le nazioni,
 le lavoranti scontano la pena 15
 della vita: innocenti prigioniere
 cuciono tette le allegre bandiere.

A Trieste ove son tristezze molte,
 e bellezze di cielo e di contrada,
 c'è un'erta che si chiama Via del Monte. 20
 Incomincia con una sinagoga,
 e termina ad un chiostro; a mezza strada
 ha una cappella; indi la nera foga
 della vita scoprire puoi da un prato,
 e il mare con le navi e il promontorio, 25
 e la folla e le tende del mercato.
 Pure, a fianco dell'erta, è un camposanto
 abbandonato, ove nessun mortorio
 entra, non si sotterra più, per quanto
 io mi ricordi: il vecchio cimitero 30
 degli ebrei, così caro al mio pensiero,
 se vi penso i miei vecchi, dopo tanto
 penare e mercatare, là sepolti,
 simili tutti d'animo e di volti.

Via del Monte è la via dei santi affetti, 35
 ma la via della gioia e dell'amore
 è sempre Via Domenico Rossetti.
 Questa verde contrada suburbana,
 che perde di per di del suo colore,
 che è sempre più città, meno campagna, 40
 serba il fascino ancora dei suoi belli
 anni, delle sue prime ville sparse,
 dei suoi radi filari d'alberelli.
 Chi la passeggia in queste ultime sere
 d'estate, quando tutte sono aperte 45
 le finestre, e ciascuna è un belvedere,
 dove agucchiando o leggendo si aspetta,
 pensa che forse qui la sua diletta
 rifiorirebbe all'antico piacere
 di vivere, di amare lui, lui solo; 50
 e a più rosea salute il suo figliolo.

Umberto Saba afirma em SC (2001, p. 157) que “Tre vie” é o poema central da coletânea *Trieste e una donna*. A composição parece plasmar em sua estrutura a própria dinâmica da vida do poeta, mas remete também àquela essencialidade dos afetos, as paixões mais profundas e essenciais que perpassam a existência humana e que estão no âmago de sua poética. Nele, cada uma das três ruas corresponde a um estado de ânimo do sujeito lírico.

Alinhavada por referências autobiográficas, a relação entre a paisagem da cidade e os movimentos da alma do sujeito torna-se manifesta. Via del Lazzaretto Vecchio é a rua portuária, cuja paisagem é de tristeza e desolação: nela, a única nota de alegria é o mar (“ha una nota, una sola, d’allegrezza:/ il mare”), de resto, paira uma atmosfera de monótona angústia, as casas são antigas como asilos e iguais (“uguali antiche”), os armazéns são desolados (“magazzini desolati”) e emanam cheiros de alcatrão e especiarias (droghe), dentro de um negócio de bandeiras, costureiras exauridas e arquejadas pelo trabalho descontam, inocentes, a pena de suas vidas de prisioneiras (“le lavoranti scontano la pena/della vita”). Assim como acontece com as figuras marginais de “Città vecchia”, a imagem das costureiras aprisionadas no trabalho talvez funcione aqui como nota de contraste do poeta perante a definitiva afirmação do mundo burguês: as trabalhadoras são “innocenti prigioniere”, não sabem que o são, as alegres bandeiras de todas as nações também são tetras, escuras, tristes (tetra também pode remeter às costureiras: o quiasmo entre innocenti/allegre e prigioniere/tetra ressalta ainda mais a situação de sofrimento das trabalhadoras). Segundo Claudio Milanini (1981, p. 33), a alusão às costureiras também é uma referência à profissão de Lina, esposa do poeta.

Via del Monte é a rua que abrigava a comunidade judaica de Trieste. Em SC (2001, p. 155), Saba afirma que os versos dessa estrofe foram cavados “dalla memoria del sangue materno”, mas a afiguração dessa rua parece reportar também, em alguma medida, à dupla ascendência do poeta, judaica de parte materna e católica de parte paterna: a rua começa numa sinagoga e termina num claustro, no meio do caminho há uma capela. Da capela se pode admirar o negro ardor da vida, um oximoro (“nera foga”) que remete à celebre expressão “calda vita”, a qual alude a uma concepção da vida também como possibilidade de morte e sofrimento. As referências aos judeus, à morte e ao sofrimento se explicitam a partir da menção ao cemitério judaico abandonado (“camposanto abbandonato”). Mas a identificação não é completa, essas referências, ainda que recobertas de afeto (così caro al mio pensiero), comportam também um momento de distanciamento, de diferenciação. Segundo Claudio Milanini (1981, p. 34), o distico final da estrofe (“penare e mercatare, là sepolti,/simili tutti d’animo e di volti.”) funciona como uma antífrase por meio da qual o poeta busca se dissociar, apontando um dos traços mais associados aos judeus, o comércio.

A Via Domenico Rossetti, rua da alegria e do amor (“della gioia e dell’amore”), é onde morava a sua esposa, Lina, antes do casamento. Se nas estrofes anteriores predominavam os

sentimentos de tristeza, dor, sofrimento e morte, mas também de afeto (“santi affetti”), na última estrofe prevalece um tom de alegria e felicidade. Isso não se deve apenas ao fato de ser esta a rua onde a sua amada Lina morava, mas também, se levarmos em conta o que vimos em “Città vecchia”, deve-se ao fato de ela ser uma rua popular, periférica, onde o poeta pode sentir ainda o pulsar da vida em seu outro polo (apesar de a rua começar a perder suas características, de ser “sempre piú città, meno campagna”), onde talvez, ainda que seja numa perspectiva de rememoração, ele e a mulher pudessem reviver momentos alegres (“forse qui la sua diletta/rifiorirebbe all’antico piacere/di vivere”). Como é costumeiro em Saba, o dístico final do poema apresenta um lance de efeito, aqui beirando o sarcasmo, pois alude à crise conjugal por que Lina e ele passavam, devido a uma provável traição da esposa (“di amare lui, lui solo”). O termo “figliolo”, do último verso, é uma referência ao aforisma 380 de *Humano, demasiado humano*, de Nietzsche (2015, p. 132), no qual o filósofo afirma que todo homem traz consigo a imagem da mulher também como mãe.

“Tre vie” é um poema de três estrofes uniformes, com 17 versos hendecassílabos cada. As rimas em geral são consoantes, mas há algumas toantes, como fronte/volte v. 8/11. Elas são dispostas segundo um esquema parecido com o das *terzine* de Dante, mas com um dístico no final: aba cbc ded fef ggf hh. O poeta lança mão daqueles recursos estilísticos costumeiros em sua poesia para reforçar o contraste de sentimentos que perpassam o poema: a antítese tristezza/allegrezza (v. 2/5) em “piú città, meno campagna” (v. 40) está em consonância com o quiasmo do dístico final (innocenti/allegre e prigioniere/tetre) na primeira estrofe e com o oxímoro “nera foga” (v. 23), da estrofe seguinte.

Mais leves que em outros poemas de Saba, os *enjambements* estão presentes em todas as estrofes, como entre os v. 7/8, 22/23, 40/41/42. As aliterações são muitas e, no geral, seguem o padrão que temos visto em outras composições, em oclusivas e constrictivas fricativas e vibrantes:

Odorata **di** droghe e **di** catrame
A Trieste ove son **tristezze** molte

Além desses aspectos, o ritmo do poema é enriquecido também por sintagmas construídos a partir de repetição de palavras, recurso muito usado por Saba, como no polissíndeto do v. 25, “e il mare con le navi e il promontorio,/e la folla e le tende del

mercato.”, ou em “ha **una** nota, **una** sola” (v. 5), “che perde **dí** per **dí**” (v. 39), amare **lui**, **lui** solo (v. 50).

Do ponto de vista lexical, verificamos aquele amálgama típico de Saba: há alguns casos de palavras de registro literário ou de uso mais raro ou mesmo arcaico, como *proni*, *mercatare*, *droghe* (no sentido de especiarias), *erta*, *indi*, *diletta*.

Tre vie	Três ruas
<p>C'è a Trieste una via dove mi specchio nei lunghi giorni di chiusa tristezza: si chiama Via del Lazzaretto Vecchio. Tra case come ospizi antiche uguali, ha una nota, una sola, d'allegrezza: 5 il mare in fondo alle sue laterali. Odorata di droghe e di catrame dai magazzini desolati a fronte, fa commercio di reti, di cordame per le navi: un negozio ha per insegna 10 una bandiera; nell'interno, volte contro il passante, che raro le degna d'uno sguardo, coi volti esangui e proni sui colori di tutte le nazioni, le lavoranti scontano la pena 15 della vita: innocenti prigioniere cuciono tette le allegre bandiere.</p> <p>A Trieste ove son tristezze molte, e bellezze di cielo e di contrada, c'è un'erta che si chiama Via del Monte. 20 Incomincia con una sinagoga, e termina ad un chiostro; a mezza strada ha una cappella; indi la nera foga della vita scoprire puoi da un prato, e il mare con le navi e il promontorio, 25 e la folla e le tende del mercato. Pure, a fianco dell'erta, è un camposanto abbandonato, ove nessun mortorio entra, non si sotterra più, per quanto io mi ricordi: il vecchio cimitero 30 degli ebrei, così caro al mio pensiero, se vi penso i miei vecchi, dopo tanto penare e mercatare, là sepolti, simili tutti d'animo e di volti.</p>	<p>Existe em Trieste uma rua onde me espelho nos longos dias de reclusa tristeza: chama-se Rua do Lazzaretto Velho. Entre casas como asilos iguais antigas, só uma nota, uma, de alegria: 5 o mar ao fundo das suas laterais. Odorada de drogas e alcatrão por armazéns desolados de frente, tem comércio de redes e cordame pra navios: um negócio tem de insígnia 10 uma bandeira; no interior, voltadas contra o passante, que de raro as digna de um olhar, com o rosto exangue e pronô sobre as cores de todas as nações, trabalhadoras descontam a pena 15 da vida: as inocentes prisioneiras cosem tétricas alegres bandeiras.</p> <p>Em Trieste onde moram tristezas tantas, e belezas de céu e de arrabalde, há um aclave chamado Rua do Monte. 20 Ele inicia com uma sinagoga, e termina num claustro; na metade há uma capela; donde o negro fogo da vida podes descobrir de um prado, e o mar com os navios e o promontório, 25 e a multidão e as quitandas do mercado. Mais, ao lado do aclave há um campo-santo abandonado, onde nenhum mortório entra, já não se enterra mais, por quanto eu me recorde: o velho cemitério 30 dos judeus, tão caro a meu pensamento, se penso nos meus velhos, após tanto penar e mercadejar, lá sepultos, símiles todos de ânimo e de vulto.</p>

<p>Via del Monte è la via dei santi affetti, 35 ma la via della gioia e dell'amore è sempre Via Domenico Rossetti. Questa verde contrada suburbana, che perde dí per dí del suo colore, che è sempre piú città, meno campagna, 40 serba il fascino ancora dei suoi belli anni, delle sue prime ville sparse, dei suoi radi filari d'alberelli. Chi la passeggia in queste ultime sere d'estate, quando tutte sono aperte 45 le finestre, e ciascuna è un belvedere, dove agucchiando o leggendo si aspetta, pensa che forse qui la sua diletta rifiorirebbe all'antico piacere di vivere, di amare lui, lui solo; 50 e a più rosea salute il suo figliolo.</p>	<p>Rua do Monte é a rua dos santos afetos, 35 porém a rua da alegria e do amor é sempre a Rua Domenico Rossetti. Este verde arrabalde suburbano, que dia a dia perde um pouco da sua cor, que é sempre mais cidade, menos campo, 40 conserva inda o fascínio dos seus belos anos, das primeiras vilas dispersas, das suas raras fileiras de arbustos. Quem lá passeia nos entardeceres últimos de verão, quando estão abertas 45 as janelas, e cada uma é um belvedere, onde costurando ou lendo se espera, pensa que talvez aqui a sua diletta refloriria para o antigo prazer de viver, e de amar a ele, ele só; 50 e a mais rósea saúde o seu filhote.</p>
--	---

Em nossa tradução, como temos feito, tentamos manter a cadência mais lenta e em tom prosaico que parece haver no original, por isso nem sempre nos ativemos à reprodução dos metros. É o que ocorre no v. 5, no qual, para manter o efeito rítmico causado pela repetição do artigo “uma”, preferimos sacrificar o hendecassílabo; no v. 43 a manutenção do metro exigiria a substituição do adjetivo “raro”, o qual contribui para a aliteração, e cuja sílaba tônica em vogal aberta também reforça o tom de positividade que perpassa a estrofe.

Mantivemos muitas rimas, mas com frequência as consoantes tornaram-se toantes: alcatrão/cordame (v. 7/9), prono/nações (v. 13/14). Entre os pares de rimas que não conseguimos reproduzir, a mais importante parece ser a antítese “tristezza/allegrezza” (v. 2/5), para a qual não nos pareceu sensato procurar correspondente, sob pena de desfigurar demais o poema e apagar do texto essas palavras que perpassam toda a obra de Saba.

Apesar de termos perdido essa primeira antítese, mantivemos aquela que está presente no v. 40 “é sempre mais cidade, menos campo”, assim como o quiasmo dos v. 16/17 “as inocentes prisioneiras/cosem tétricas alegres bandeiras” e o oximoro “negro fogo” (v. 23). No caso do oximoro, traduzimos “foga” (ardor) por “fogo” para manter a rima “fogo/sinagoga”. No quiasmo, para traduzir “tetre”, preferimos um termo mais coloquial, “tétricas” em vez de “tetras”, porque este último, de uso raro, elevaria demais o registro. Optamos pelo termo mais coloquial para tentar manter o equilíbrio entre áulico e coloquial. Já no v. 34, fizemos o

precedimento inverso, traduzimos “volto” por “vulto”, em vez de rosto, porque nos pareceu que o ganho com a rima “vulto/sepultos” compensasse a elevação do registro.

No v. 2 o poeta usa a expressão “chiusa tristezza”, a qual parece remeter diretamente à tendência ao recolhimento, uma marca de sua poética, mas em que o adjetivo parece funcionar também como um advérbio de intensidade, sobretudo se pensarmos na teoria de Grammont (CANDIDO, 1996, P. 31) e nos ativermos ao efeito de fechamento que a vogal u, da primeira sílaba, imprime à expressão. Pareceu-nos que o termo “reclusa”, em português, conseguiria reproduzir aqueles efeitos, pois mantém a vogal u e a ideia de fechamento, apesar de não funcionar como advérbio.

Ainda sobre o léxico, procuramos manter as palavras de registro mais raro: exangue, prono, mercadejar, aclave, donde, diletta. No v. 7 traduzimos “droghe”, que no poema aparece no sentido de especiarias, por “drogas” porque em português, apesar do uso mais raro, o termo apresenta também essa acepção.

Ainda sobre o léxico, procuramos manter as palavras de registro mais raro: exangue, prono, mercadejar, aclave, donde, diletta. No v. 7 traduzimos “droghe”, que no poema aparece no sentido de especiarias, por “drogas” porque em português, apesar do uso mais raro, o termo apresenta também essa acepção.

Tentamos manter também os “enjambements” e as aliterações mais destacadas, por exemplo: “**O**drada de **d**rogas e alcatrão”, “Em **T**rieste onde moram **t**ristezas **t**antas,”

Il torrente³⁰

Tu così avventuroso nel mio mito,
 così povero sei fra le tue sponde.
 Non hai, ch'io veda, margine fiorito.
 Dove ristagni scopri cose immonde.

Pur, se ti guardo, il cor d'ansia mi stringi, 5
 o torrentello.
 Tutto il tuo corso è quello
 del mio pensiero, che tu rispingi
 alle origini, a tutto il forte e il bello
 che in te ammiravo; e se ripenso i grossi 10
 fiumi, l'incontro con l'avverso mare,
 quest'acqua onde tu appena i piedi arrossi
 nudi a una lavandaia,
 la più pericolosa e la più gaia,
 con isole e cascate, ancor m'appare; 15
 e il poggio da cui scendi è una montagna.

Sulla tua sponda lastricata l'erba
 cresceva, e cresce nel ricordo sempre;
 sempre è d'intorno a te sabato sera;
 sempre ad un bimbo la sua madre austera 20
 rammenta che quest'acqua è fuggitiva,
 che non ritrova più la sua sorgente,
 né la sua riva; sempre l'ancor bella
 donna si attrista, e cerca la sua mano
 il fanciulletto, che ascoltò uno strano 25
 confronto tra la vita nostra e quella
 della corrente.

“Il torrente” é um poema importante dentro do recorte temático que estamos estudando porque ele parece abordar questões da formação identitária do eu lírico: referências à tensão familiar se imbricam com a descrição da paisagem e são alinhavadas pelo tecido da memória. Dos poemas de temática triestina este é um dos que apresentam mais destacadamente a associação entre a paisagem de Trieste e a figura da mãe austera. Nele, a introjeção de elementos do sensível e a partir daí sua reelaboração tem como instrumento o olhar, o qual retém as vivências, as experiências e depois as reelabora interiormente. O poema é tecido com base na oposição entre passado e presente (verbos no presente e no pretérito), é

30

todo marcado por referências temporais (como o advérbio “sempre”) que se desdobram na associação à ambivalência entre uma visão positiva do riacho e outra negativa que lhe seria fornecida pelo pensamento, pela memória.

‘Il torrente’ parece aludir à união entre os pais do poeta: a austera mãe judia e o evasivo pai católico, o qual a abandona quando o poeta ainda era criança. Franco Fortini (1990, p. 52) ressalta no poema a ‘densità patetica’ advinda de uma dupla e antitética presença feminina no poema: uma associada a liberdade e prazer (a ‘lavandaia’); outra, a repressão, sacrifício e desilusão (a ‘madre’). Fortini menciona ainda a referência ao sábado, o qual pode ser lido tanto como uma alusão ao sábado leopordiano quanto a uma provável reminiscência hebraica.

O tom confessional é reforçado pelo título (torrente, que tanto pode ser um rio quanto um jorro confessional) e pela estrutura de diálogo conferida pelo uso, logo no primeiro verso da primeira estrofe, do vocativo “*Tu*” e dos pronomes a este correspondentes (*ti, te, tue, tuo, tua*). A estrofe é construída a partir de oposições *così avventuroso nel mio mito / così povero sei fra le tue sponde*, ou seja, por intermédio da construção paralela *così avventuroso / così povero* instala-se uma oposição entre duas visões do rio, que é também o rio da memória: *avventuroso*, repleto de aventuras, rico em significado, e outro um mero riacho, sem margens floridas e que descobre coisas imundas (*mito/fiorito e sponde/imonde*).

A segunda estrofe se inicia com a palavra *pur* (no entanto, contudo), a qual vem corroborar a contraposição entre esses dois rios. O segundo verso (*o torrentello*) seria ao mesmo tempo um dado que reforça o tom afetivo em relação ao riacho e também uma alusão ao tamanho deste. Vemos ainda, plasmada na forma irregular da estrofe (com versos de tamanhos díspares) a própria forma deste que, em última instância, é o rio mesmo da memória e da vida (*tutto il tuo corso è quello del mio pensiero*). A saber, um rio acidentado, *forte, bello*, associado a grandes rios (*grossi fiumi*), ao mar adverso (*avverso mare*), e cujas águas são perigosas e repletas de ilhas e cascatas.

A terceira estrofe é composta por hendecassílabos, com exceção do pentassílabo final. Aqui passado e presente estão imbricados, e são muitas as marcas temporais que indicam que as lembranças associadas ao rio continuariam talvez com a mesma força que tiveram no passado. Entre elas, a oposição entre *cresceva/cresce* e o advérbio *sempre* aparecendo reiteradamente (4 vezes) ao longo da estrofe, em associação com diversos verbos no presente

do indicativo, mesmo em se tratando de fatos do passado, como *cerca sempre, sempre è, sempre rammenta, sempre si attrista*.

Com relação ao léxico, vemos aquele uso de palavras de registro mais coloquial com outras de registro mais raro, como *cor, attrista, sorgente, rammenta*.

Il torrente	A torrente
Tu così avventuroso nel mio mito, così povero sei fra le tue sponde. Non hai, ch'io veda, margine fiorito. Dove ristagni scopri cose immonde.	Tu assim tão avventuroso no meu mito, assim tão pobre és por entre as margens. Não tens, que eu veja, algum beiral florido, onde estancas descobres coisa imunda.
Pur, se ti guardo, il cor d'ansia mi stringi, 5 o torrentello. Tutto il tuo corso è quello del mio pensiero, che tu risospingi alle origini, a tutto il forte e il bello che in te ammiravo; e se ripenso i grossi 10 fiumi, l'incontro con l'avverso mare, quest'acqua onde tu appena i piedi arrossi nudi a una lavandaia, la più pericolosa e la più gaia, con isole e cascate, ancor m'appare; 15 e il poggio da cui scendi è una montagna.	Porém, se te olho, o coração me apertas 5 de ânsia, riachinho. Todo o teu curso é aquele do meu pensamento, que tu às origens ímpinges, a todo o forte e belo que em ti admirava; e se recordo imensos 10 rios, o encontro com o adverso mar, esta água onde os pés de avermelhar vens nus da lavadeira, a mais perigosa e a mais faceira, com ilhas e cascatas sigo a achar; 15 e o outeiro de onde vens é uma montanha.
Sulla tua sponda lastricata l'erba cresceva, e cresce nel ricordo sempre; sempre è d'intorno a te sabato sera; sempre ad un bimbo la sua madre austera 20 rammenta che quest'acqua è fuggitiva, che non ritrova più la sua sorgente, né la sua riva; sempre l'ancor bella donna si attrista, e cerca la sua mano il fanciulletto, che ascoltò uno strano 25 confronto tra la vita nostra e quella della corrente.	Sobre a tua margem cascalhada a relva crescia, e inda cresce na lembrança sempre; sempre é no entorno a ti sábado à noite; sempre a um menino a sua mãe severa 20 relembra que esta é uma água fugitiva, que não reencontra mais a sua nascente nem a sua riba; sempre essa ainda bela mulher se contrista, e busca a sua mão o rapazinho, que escutou um estranho 25 confronto entre esta vida nossa e aquela da corrente.

Em nossa tradução, mantivemos o título porque ele alude tanto ao curso d'água quanto ao jorro confessional que perpassa o texto. No tocante ao léxico como um todo, tentamos preservar aquela tensão entre cotidianidade e aulicidade. Assim, verificam-se na tradução as palavras *contrista, impinges, cinges, beiral, riba, inda*. Ao mesmo tempo, esforçamo-nos para manter a coloquialidade do restante do léxico, empregamos até mesmo o diminutivo *inho*, cujo uso costuma ser evitado em textos poéticos, por ser demasiado coloquial.

No que tange à métrica e ao ritmo, quando possível, respeitamos a tradição dos acentos, mas diversas vezes esta foi negligenciada em favor de uma cadência mais próxima do original italiano. Na primeira estrofe conservamos todos os versos decassílabos. Na segunda, onde já vimos que existe variação entre redondilhas maior e menor e hendecassílabo, infelizmente não conseguimos manter um dos versos pentassílabos (*o torrentello*.), optamos por trocar o termo torrente por riacho, já que torrentinha soaria um pouco cacófato. A saída encontrada foi, então, sacrificar o metro, mas mantendo o outro pentassílabo e os heptassílabos e decassílabos. Tais alterações não desfiguram a estrutura métrica do poema porque a segunda estrofe, como já mencionado, plasmaria por intermédio das variações métricas as próprias oscilações de relevo do riacho. Logo, não há uma razão específica que impeça a mudança do verso de cinco para quatro sílabas, já que neste caso é mais importante a alternância de tamanho entre os metros. Mais evidente é a perda da nuance que o termo torrente carrega: a palavra riachinho desfaz a dupla referência ao curso d'água e ao fluxo de consciência impressa no termo original. Na terceira estrofe sucede o mesmo, foram mantidos todos os decassílabos, porém no último verso sacrificamos o metro (em vez de cinco, três sílabas) em favor do sentido e do ritmo.

Quanto às rimas, sacrificamos alguns pares em privilégio do sentido do verso. Na primeira estrofe preservamos o par mito/florido, mas não encontramos uma solução para reproduzir em português a rima sponde/imonde, optamos por margens/imundas, que não rimam, mas conservam o efeito de sentido. Na segunda estrofe outra perda se fez necessária por questão de sonoridade: *torrentello/quello*, na tradução *riachinho/aquele*; a rima interna *torrentello/quello/pensiero*, a qual evidencia o entrelaçamento entre o riacho e os pensamentos do eu lírico, também foi perdida. Na terceira, apesar de haver alguns pares de rimas, não existe um esquema regular que justificasse uma atenção rígida a esse dado na tradução, por isso em português nem sempre elas foram respeitadas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nosso intuito ao encampar o projeto de tradução de poemas de Umberto Saba foi o de contribuir para ampliar a presença no Brasil desse autor tão importante para a história da literatura italiana. Procuramos, assim, estruturar nossa pesquisa pensando em fornecer uma visão suficientemente panorâmica da obra do triestino, capaz de destacar algumas das principais questões que a perpassam. Por esse motivo, escolhemos como recorte temático o estudo da relação entre o sujeito lírico e a cidade de Trieste, haja vista que esse aspecto se conecta com outras questões importantes para a compreensão da poesia de Saba, em especial com o que denominamos de poética da vida.

Desse modo, procuramos fornecer, inicialmente, uma visão panorâmica da representação da cidade de Trieste ao longo do *Canzoniere* e evidenciar, a partir daí, as questões da poética da vida que aparecem imbricadas na relação sujeito/cidade, como a abertura para a “calda vita” e a temática do desejo, das pulsões e da dor, além da narratividade e do prosaísmo que caracterizam formalmente sua poesia e estão ligados ao realismo, à representação de cenas, fatos e personagens do cotidiano (a “epicità” de Saba).

A relação sujeito/cidade nos levou a investigar também a interpenetração entre interioridade do sujeito lírico e a matéria do mundo e a pensar esse aspecto da obra de Saba como um dos traços de sua poética que o inserem entre aquelas manifestações artísticas da modernidade e negam a visão de sua poesia apenas como expressão de gosto passadista. Por esse motivo, estabelecemos a comparação entre alguns traços das poéticas de Saba e Baudelaire, para tentar estabelecer as semelhanças e diferenças entre a forma como a relação sujeito/cidade se dá nos dois autores. Essa temática também nos levou a pensar a poesia do triestino em cotejo com alguns elementos das poéticas de Pascoli, Leopardi e dos Crepusculares, pois a relação de aderência à concretude do mundo ao mesmo tempo que aproxima, distancia Saba desses autores, em específico de Pascoli e dos Crepusculares.

Procuramos ainda abordar a maneira como essas questões temáticas estão associadas aos principais aspectos formais da poesia do triestino, como sua vinculação com os autores da tradição poética italiana, o apego às formas fixas e, ao mesmo tempo, a tentativa de reformulação das composições fechadas, sempre movido pelo objetivo de adequá-las às necessidades temáticas. Desse modo, pensamos a obra de Saba dentro do panorama de

reformulação da métrica levada a termo por Leopardi, Carducci e Pascoli e a maneira como ele se baseia no soneto e na *canzone* leopardiana para chegar à fórmula do “poema de três estrofes”, o tipo de composição que mais utiliza. Nesse tópico vimos como o poeta redesenha o esquema de rimas dessas formas fixas e como utiliza o hendecassílabo e heptassílabo muitas vezes em associação com metros menores, como o pentassílabo. Também vimos como muito dessa experimentação interliga-se com o uso dos *enjambements*, o qual confere o andamento narrativo que ele busca imprimir ao verso, narratividade que caracteriza sua obra e está associada ao realismo. Vimos como essa narratividade, ainda que suavizada, subsiste mesmo na parte derradeira do *Canzoniere*, após a inflexão em direção à poesia hermética verificada a partir da coletânea *Parole*.

O realismo de Saba é abordado também do ponto de vista lexical, da escolha do léxico mais mezinho, próximo do cotidiano e aderente à concretude do mundo, aquele rebaixamento de tom consubstanciado nas palavras gastas e concretas. Vimos como essa busca pelo registro familiar está ligado também ao trabalho com as “rimas desgastadas”, a tentativa de redescobrir nelas o frescor expressivo perdido.

Ainda no tocante à configuração formal da poesia de Saba, estudamos a maneira como ele usa as inversões sintáticas, o hipérbato, para destacar semanticamente elementos da frase ou para adequar o verso ao metro escolhido. Verificamos também como o hipérbato muitas vezes se associa ao frequente uso das antíteses e dos oximoros e como ele funciona ainda como elemento que altera o andamento rítmico do verso, muitas vezes compensando o excesso de prosaísmo.

Em termos de ritmo, vimos como, além do hipérbato, o poeta emprega frequentes *enjambements*, cesuras, aliterações – muitas delas usadas como forma de ressaltar o caráter contraditório, a atmosfera conflitiva, “a scontrosa grazia” que ele sente na cidade de Trieste – e como a já comentada variação do tamanho dos versos e o desenho do esquema rítmico se alterna de acordo com o ritmo que ele quer imprimir ao poema.

O estudo dessas questões temáticas e formais nos deu importante suporte para o trabalho de tradução. Foram decisivas, primeiramente, para a escolha dos poemas a serem traduzidos, cuja seleção foi se dando conforme avançávamos no estudo da relação sujeito/cidade e dos aspectos da poética da vida. Escolhemos, desse modo, para comentar, cinco poemas nos quais essa relação aparece bastante explicitada. São poemas nos quais verificamos o tema da caminhada através de Trieste, por meio da qual vai-se delineando a

interpenetração entre interioridade e exterioridade, a interligação entre a interioridade do sujeito lírico, sua subjetividade, e a paisagem triestina. Também são poemas nos quais verificamos alguns dos principais temas caros a Saba, como a questão da dor, do desejo, da verdade, das pulsões, os conflitos familiares, os afetos profundos que se desvelam na interação com a paisagem de Trieste (é o caso, por exemplo, de “Il torrente”, cuja escolha se deveu ao fato de o poema abordar também a tensão advinda da problemática formação familiar do poeta).

Ao longo dos comentários e da explicitação de nossas escolhas durante o ato tradutório, tentamos destacar os aspectos formais evidenciados no terceiro capítulo e mostrar como eles estão imbricados com o recorte temático proposto. Por exemplo, a forma como o poeta plasma na própria estruturação estrófica de alguns poemas, através da variação do tamanho dos versos, da mudança do esquema de acentos, do uso dos *enjambements* e das cesuras, o ritmo mais lento que sugere a deambulação (como em “Città vecchia”).

Alguns pontos do debate acerca da tradução poética foram muito importantes para que conseguíssemos levar adiante a realização desse trabalho. Nós explicitamos essas ideias no início do quarto capítulo. Em especial, ativemo-nos a algumas questões levantadas por Haroldo de Campos, Henri Meschonnic, Umberto Eco e Paulo Henriques Britto que nos fizeram perceber a tradução de poesia para além da mera atenção ao significado, de entender a importância do ritmo e de outros aspectos formais para a construção do sentido e de buscar “o tom”, “o clima” do poema, um processo que engendra constantes negociações com o texto e a escolha do que será perdido e do que será mantido/compensado na tradução.

No caso de Saba, achamos que “o tom” de sua poesia é conformado pela narratividade, pelo prosaísmo e por aquela concretude que define as escolhas lexicais, mas também por uma cadência às vezes langorosa e angustiada que sugere, muitas vezes, reflexão. Este foi o tom que perseguimos e tentamos reproduzir em nossa tradução, sem perder de vista completamente, no entanto, o apego ao metro e às formas fixas. Tentamos apreender a tensão entre uma sintaxe mais prosaica e, ao mesmo tempo, com uma cadência rítmica bem marcada que ele consegue utilizando os recursos formais que listamos, como as frequentes inversões da ordem dos elementos da frase.

Esperamos, por fim, ter conseguido alcançar esse clima da poesia de Saba e que nosso trabalho seja útil como forma de divulgação da obra do triestino em nosso país.

ANEXOS: Poemas traduzidos

POESIE DELL'ADOLLESCENZA E GIOVANILI
POEMAS DA ADOLESCÊNCIA E JUVENIS

Meditazione	Meditação
<p>Sfuma il turchino in un azzurro tutto stelle. Io siedo alla finestra, e guardo. Guardo e ascolto; però che in questo è tutta la mia forza: guardare ed ascoltare.</p>	<p>Esfuma o turquesa num azul todo estrelas. Eu me sento à janela, e olho. Olho e escuto; entretanto esta é toda a minha força: olhar e escutar.</p>
<p>La luna non è nata, nascerà sul tardi. Sono aperte oggi le molte finestre delle grandi case folte d'umile gente. E in me una verità nasce, dolce a ridirsi, che darà gioia a chi ascolta, gioia da ogni cosa. Poco invero tu stimi, uomo, le cose. Il tuo lume, il tuo letto, la tua casa sembrano poco a te, sembrano cose da nulla, poi che tu nascevi e già era il fuoco, la coltre era e la cuna per dormire, per addormirti il canto. Ma che strazio sofferto fu, e per quanto tempo dagli avi tuoi, prima che una sorgesse, tra le belve, una capanna; che il suono divenisse ninna-nanna per il bimbo, parola pel compagno. Che millenni di strazi, uomo, per una delle piccole cose che tu prendi, usi e non guardi; e il cuore non ti trema, non ti trema la mano; ti sembrerebbe vano ripensare ch'è poco quanto all'immondezzaio oggi tu scagli; ma che gemma non c'è che per te valga quanto valso sarebbe un dí quel poco.</p>	<p>A lua inda não nasceu, nascerá à tardinha. Estão abertas hoje as muitas janelas das grandes casas cerradas de humilde gente. E em mim uma verdade nasce, doce ao redizer-se; dará alegria a quem escuta, alegria de cada coisa. Pouco estimas, de fato, homem, as coisas. O teu lume, o teu leito, a tua casa parecem pouco a ti, parecem coisas de nada, pois que tu nascias e já o fogo era; era a colcha, e era o berço para dormir, para embalar-te o canto. Mas que martírio sofrido foi, e quanto tempo, para teus ascendentes, antes que entre as feras surgisse uma cabana; e que o som se tornasse um acalanto para o bebê, palavra ao companheiro. Milênios de massacre, homem, por uma dessas pequenas coisas que tu pegas, usas, não olhas; e o coração nem treme, não te treme a mão; a ti pareceria vão repensar que é pouco o quanto na lixeira hoje descartas; mas que não há gema que para ti valha o que um dia teria valido aquele pouco.</p>
<p>La luna è nata che le stelle in cielo declinano. Là un giallo lume s'è spento, fumido. Suonò il tocco. Un gallo cantò; altri risposero qua e là.</p>	<p>A lua nasceu, que as estrelas no céu declinam. Lá, esfumado, apagou-se um amarelo lume. Soou um toque. Um galo cantou; outros responderam cá e lá.</p>

CASA E CAMPAGNA – CASA E CAMPO

L'arboscello	O arbusto
<p>Oggi il tempo è di pioggia. Sembra il giorno una sera, sembra la primavera un autunno, ed un gran vento devasta l'arboscello che sta – e non pare – saldo; par tra le piante un giovanetto alto troppo per la sua troppo verde età. Tu lo guardi. Hai pietà forse di tutti quei candidi fiori che la bora gli toglie; e sono frutta, sono dolci conserve per l'inverno quei fiori che tra l'erbe cadono. E se ne duole la tua vasta maternità.</p>	<p>Hoje o tempo é de chuva. Parece o dia uma noite, parece a primavera um outono, e um grande vento devasta o arbusto que está – e não mostra – apinhado; semelha entre as plantas um jovem alto demais para sua muito verde idade. Tu o olhas. Tens piedade talvez de todas as cândidas flores que a bora lhe tira; e elas são frutas, são doces conservas para o inverno as flores que em meio às ervas caem. E se aflige toda a sua vasta maternidade.</p>

TRIESTE E UNA DONNA (NUOVI VERSI ALLA LINA)
 TRIESTE E UMA MULHER (NOVOS VERSOS A LINA)

I	I
<p>Una donna! E a scordarla ancor m'aggiro io per il porto, come un levantino. Guardo il mare: ha perduto il suo turchino, e a vuoto il mondo ammiro.</p> <p>Una donna, una ben piccola cosa, una cosa – Dio mio! – tanto meschina; poi una come lei, sempre più ascosa in se stessa, che pare ogni mattina occupi meno spazio a questo mondo, dare ad un'esistenza il suo profondo dolore; solo io qui sentirmi e sperso, se più di lei la mia città non riempio; spoglio per essa, e senz'altare, il tempio dell'universo.</p> <p>Una donna, un nonnulla. E i giorni miei sono tristi; una donna ne fa strazio, piccola, che una casa nello spazio, un piroscàfo è tanto più di lei.</p>	<p>Uma mulher! E a esquecê-la ainda giro eu pelo porto, como um levantino. Olho pro mar: perdeu o seu turquesino e em vão o mundo admiro.</p> <p>Uma mulher, uma pequena coisa, uma coisa - meu Deus! - muito mesquinha; e uma como ela, sempre mais escusa em si, que parece cada manhã ocupar menos espaço no mundo, e dar a uma existência a sua profunda dor; sozinho eu aqui a sentir-me, e disperso, se com ela a cidade não mais preencho; privado dela, e sem altar, o templo do universo.</p> <p>Uma mulher, um nonada. E os dias meus são tristes; uma mulher os destroça, pequena, qual uma casa no espaço, um piróscafo é muito mais que ela.</p>

2	2
<p>Quando il rimorso ti dà troppe pene, e in fretta mandi mie nuove a sentire; vorrei pure rispondere: Sto bene; ma che giova mentire?</p> <p>Per amor tuo, per tua tranquillità di fingermi felice anche ho pensato; ma tu molto hai vissuto e sai se v'ha pace in questo mio stato.</p> <p>Pure non t'odio; e solo una preghiera volgo, per tanta sconoscenza, a Dio: che sappi un dì che immensa cosa egli era questo vecchio amor mio.</p>	<p>Quando o remorso te impõe muitas penas, e então minhas novas mandas ouvir; queria mesmo responder: estou bem; mas de que vale mentir?</p> <p>Por amor teu, por tua tranquilidade em fingir-me feliz até pensei; mas tu muito viveste e sabes se há paz neste meu estado.</p> <p>Porém não te odeio; e só uma prece rogo, por tal insciência, a Deus: que saibas um dia que imensa coisa era este velho amor meu.</p>

3	3
<p>Se dopo notti affannose mi levo che l'angoscia dei sogni ancor mi tiene, e se da quello il mio male mi viene che piú in alto ponevo;</p> <p>se in ogni strada che vidi sí bella vedo adesso una via del cimitero e della mia stanzetta il tuo pensiero mi fa un'orrida cella;</p> <p>quel giorno ancora chiamo il piú felice dei miei giorni, che in rosso scialle avvolta ho salutata per la prima volta Lina la cucitrice.</p>	<p>Se após noites afanosas levanto que a angústia dos sonhos ainda me tem, e se daquilo meu mal me provem que mais no alto eu levantava;</p> <p>se nas estradas que vi tanto belas vejo agora uma rua do cemitério e do meu quartinho o teu pensamento me faz uma hórrida cela;</p> <p>aquele dia ainda chamo o mais feliz dos meus dias, que envolta em xale vermelho eu cumprimentei pela vez primeira Lina a costureira.</p>

4	4
<p>Ora se in strada accanto a me ti sento (sia vero o falso) tosto il passo affretto; eppure credi che non io pavento ricevere quel colpo in mezzo al petto.</p> <p>Mi rivedi in un mese già invecchiato; ma temo non sia solo il viver mio che come il fazzoletto dell'addio sarà tutto di lacrime impregnato.</p> <p>Calpestato tu l'hai questo mio cuore ! Ma di una donna non sa far vendetta . È abitato da Dio, pieno d'amore; nei miei sogni ti chiamo benedetta.</p>	<p>Ora se na rua junto a mim te sinto (se real ou falso) logo o passo aperto; e entanto creias não me atemorizo receber o golpe em meio do peito.</p> <p>Revê-me em um mês já envelhecido; mas temo não seja só o viver meu que, como um lenço de adeus, será todo de lágrima embebido.</p> <p>Espezinhaste este coração meu! Mas contra mulher nunca faz vindita. Pleno de amor, é abitato por Deus; nos meus sonhos eu te chamo bendita.</p>

11	11
<p>Di te mi parla una voce importuna. Dice: Tu l'ami, e non ne hai gioia alcuna. Solo il pensiero di lei ti consuma. Tu non l'odii: perchè?</p> <p>La fede che le porti è ben tenace. Ma non l'onesto, il torbido a lei piace. Che mai non ama più della sua pace? Tu non l'odii: perchè?</p> <p>E' bella sì, ma ne vediamo tante più leggiadre di lei, di lei men stanche. Dice: un amore come il nostro grande immortale, perchè?</p>	<p>De ti me fala uma voz importuna. Diz: Tu a amas, e não tens ventura alguma. Só o pensamento nela te consome. Tu não a odeias: por quê?</p> <p>A fê que lhe dedicas é tenaz. Mas o honesto não, o torpe lhe apraz. Que coisa não ama mais que a sua paz? Tu não a odeias: por quê?</p> <p>É bela sim, porém mais que ela há tantas mais formosas, e que ela menos lânguidas. Diz: um amor como o nosso assim grande imortal, por quê?</p>

12	12
<p>La povera sciantosa a chi fa male? Non val meglio di noi questa monella, giovane come un fanciulletto e bella quanto un bell'animale?</p> <p>Piú innocente di noi, forse piú buona, Napoli canta e i facili piaceri. Come significando i suoi pensieri muove l'ágil persona.</p> <p>Sí poco chiede, e per sí poco un'ora t'offre di gioia e quel suo picciol bene. Sgombra dal cuore le amorose pene; e ti ringrazia ancora.</p>	<p>A pobre cantorina a quem faz mal? Não vale mais que nós esta moleca, tão jovem como um meninote e bela quanto um belo animal?</p> <p>Mais ingênuua que nós, talvez mais boa, fáceis prazeres e Nápoles canta. Como os pensamentos significando, move sua ágil pessoa.</p> <p>Pede tão pouco, e por tão pouco uma hora de alegria te doa e seu pequeno bem. Livra do peito as penas amorosas; e agradecer-te ainda vem.</p>

13	13
<p>Dico al mio cuore, intanto che t'aspetto: scordala, che sarà cosa gentile. Ti vedo, e generoso in uno e vile, a te m'affretto.</p> <p>So che per quanto alla mia vita hai tolto, e per te stessa dovrei odiarti. Ma poi altro che un bacio non so darti quando t'ascolto.</p> <p>Quando t'ascolto parlarmi d'amore sento che il male ti lasciava intatta; sento che la tua voce amara è fatta per il mio cuore.</p>	<p>Digo ao meu coração, enquanto te espero: esquece-a, que será coisa gentil. Vejo-te, e generoso e a um tempo vil, a ti me acelero.</p> <p>Sei que pelo que à minha vida tiraste, e até por ti mesma deveria odiar-te. No entanto mais que um beijo não sei dar-te quando te escuto.</p> <p>Quando te escuto falar-me de amor sinto que o mal te deixava intocada; sinto que a tua voz amarga foi criada para meu coração.</p>

14	14
<p>Dico: «Son vile...»; e tu: «Se m'ami tanto sia benedetta la nostra viltà» «... ma di baciarti non mi sento stanco». «E chi si stanca di felicità?»</p> <p>Ti dico: «Lina, col nostro passato, amarci... adesso... quali oblii domanda!» Tu mi rispondi: «Al cuor non si comanda; e quel ch'è stato è stato».</p> <p>Dico: «Chi sa se saprò perdonarmi; se più mai ti vedrò quella di prima?» Dici: «In alto mi vuoi nella tua stima? Questo tu devi: amarmi».</p>	<p>Digo: “Sou vil...”; e tu: “ Se me amas tanto Seja bendita nossa indignidade” “... mas de beijar-te jamais eu me canso”. “E quem se cansa de felicidade?”</p> <p>Te digo: “Lina, com nosso passado, amar-nos... ora... olvidos tais demanda!” Respondes: “Coração não se comanda; e o que passou é já passado”.</p> <p>Digo: “Será que saberei perdoar-me? Novamente te verei aquela de antes?” Dizes: “Estimas-me, sou-te importante? Isto tu debes: amar-me”.</p>

15	15
<p>Un marinaio di noi mi parlava, di noi fra un ritornello di taverna. Sotto l'azzurra blusa una fraterna pena a me l'uguagliava.</p> <p>La sua storia d'amore a me narrando, sparger lo vidi una lacrima sola. Ma una lacrima d'uomo, una, una sola, val tutto il vostro pianto.</p> <p>«Quell'uomo ed uno come te, ma come posson sedere assieme all'osteria?» Ed anche per dir male, Lina mia, delle povere donne.</p>	<p>Um marinheiro de nós me falava, de nós entre estribilhos de taberna. Sob a sua blusa azul uma fraterna pena a mim o igualava.</p> <p>A sua história de amor a mim narrando, derramar eu o vi uma lágrima só. Mas lágrima de homem, uma, uma só vale todo o vosso pranto.</p> <p>“Aquele homem e um como tu, mas podeis mesmo sentar-vos juntos na taberna?” E não falamos bem, Lina, uma vez das pobres mulheres.</p>

TRIESTE E UNA DONNA – TRIESTE E UMA MULHER

L'autunno	O outono
<p>Che succede di te, della tua vita, mio solo amico, mia pallida sposa? La tua bellezza si fa dolorosa, e piu' non assomigli a Carmencita.</p> <p>Dici: "È l'autunno, la stagione in vista si' ridente, che fa male al mio cuore" Dici -e ad un noto incanto mi conquista la tua voce-: "Non vedi li' in giardino quell'albero che tutto ancor non muore, dove ogni foglia che resta e' un rubino? Per una donna, amico mio, che schianto l'autunno! Ad ogni suo ritorno sai che sempre, fino da bambina, ho pianto". Altro non dici a chi ti vive accanto, a chi vive di te, del tuo dolore che gli ascondi; e si chiede se piu' mai, anima, e dove e a che, rifiorirai.</p>	<p>Que acontece contigo, com tua vida, meu único amigo, minha pálida esposa? A tua beleza se faz dolorosa, e não pareces mais com Camencita.</p> <p>Dizes: "É o outono, é a estação para a vista tão risonha, que fere o coração". Dize-o – e por noto encanto me conquista a tua voz – : "A árvore lá no jardim, não vêes que ela inda não morre e resiste, e cada folha que resta é um rubi? Para uma mulher – amigo – excruciante é o outono! Cada retorno seu sabes que para mim, desde menina, é um pranto". Mais não dizes a quem vive a teu canto, a quem vive de ti, desta tua dor que abscondes; e se pergunta se mais nunca, alma, e onde e por que, re florirás.</p>

Via della Pietà	Rua da Piedade
<p>Accennava all'aspetto una sventura, sì lunga e stretta come una barella. Hanno abbattute le sue vecchie mura, e di qualche ippocàstano si abbellà.</p> <p>Ma ancor di sé l'attrista l'ospedale, che qui le sue finestre apre e la porta, dove per visitar la gente morta preme il volgo perverso; e come fuori dei teatri carrozze in riga nera, sempre fermo ci vedo un funerale. Cerei sinistri odori escon dalla cappella; e se non posso rattristarmi, pensare il giorno estremo, l'eterno addio alle cose di cui temo perdere sola un'ora, è perché il rosso d'una cresta si muove fra un po' d'erba, cresciuta lungo gli arboscelli in breve zolla: quel rosso in me speranza e fede ravviva, come in campo una bandiera.</p> <p>La gallinella che ancor qui si duole, e raspa presso alla porta funesta, mi fa vedere dietro la sua cresta tutta una fattoria piena di sole.</p>	<p>No aspecto acenava uma desventura, tão longa, qual uma maca, e tão estreita. Foram abatidos seus velhos muros, e de algumas castanheiras se enfeita.</p> <p>Mais que si mesma a entristece o hospital, que abre aqui as suas janelas e sua porta, onde pra visitar a gente morta preme o vulgo perverso; e como fora dos teatros charretes em linha negra, sempre imóvel vejo aqui um funeral. Céreos sinistros odores escapam da capela; e se não posso entristecer-me, pensar no dia estremo, o eterno adeus às coisas de que temo perder só uma hora, é porque o vermelho de uma crista se move pelo mato crescido em meio aos arbustos, em breve torrão: o vermelho esperança e fé em mim revive, qual bandeira em campo.</p> <p>A franguinha que aqui ainda se doi, junto à porta funesta bica e cisca, e me faz avistar detrás da crista toda uma fazenda cheia de sol.</p>

Il fanciullo	O menino
<p>Coi miei occhi non mai sazi di luce, tutto, nel letto, il lungo estivo giorno rivivo; e d'un fanciullo oggi è il ricordo che a non chiuderli ancora mi seduce.</p> <p>Come d'un balzo arrovesciata preda, nell'ora che più l'uomo affretta il passo, di sé ingombrava un angolo di via. Non cercava al suo gioco compagnia; ed il suo gioco era trarre dal sasso schegge e scintille a colpi di scalpello. Io pensavo Alcibiade monello, che in altro tempo e più gentil contrada, non guarda se di lì altri lo scacci, non teme il carrettiere con la frusta alzata contro i suoi nudi polpacci; ma si getta bocconi nella strada, e ride, ed i cavalli fa impennare. Senza un grido la folla il suo daffare lascia, e par solo quel periglio veda. Il bel fanciullo la sua gloria gusta.</p> <p>Nel chiaro giorno, se ho vagato assai, poco rinvenni più fraterno e grato d'un fanciullo, nei cui gesti ho ascoltato i miei pensieri reconditi e gai.</p>	<p>Com meus olhos jamais fartos de luz, todo, na cama, o longo estivo dia revivo; e de um menino hoje é a memória que a não fechá-los ainda me seduz.</p> <p>Como de um acesso abatida presa, na hora em que mais o homem aperta o passo, de si entulhava uma esquina da rua. Solitária era a brincadeira sua; e o seu jogo era arrancar estilhaço e faísca à pedra com um cinzel. Eu pensava em Alcebiade travesso, que em outro tempo e mais gentil parada, não se importa se dali é afugentado, não teme do carroceiro o chicote contra suas panturrilhas nuas alçado; mas lança-se com gosto pela estrada, e ri, e faz os cavalos empinarem. O povo os afazeres deixa sem um grito, só o perigo por certeza. Saboreia a glória o belo meninote.</p> <p>No claro dia, se vaguei o suficiente, pouco mais fraterno e grato escavei que um mocinho, em cujo gesto escutei meus pensamentos surdos e contentes.</p>

Il bel pensiero	O belo pensamento
<p>Avevo un bel pensiero, e l'ho perduto. Uno di quei pensieri che tra il sonno e la veglia consolano la casta adolescenza; e ben di rado poi fan ritorno fra noi.</p>	<p>Tinha um belo pensamento, e o perdi. Daqueles pensamentos que entre o sono e a vigília consolam a casta adolescência; e bem raro depois retornam entre nós.</p>
<p>Io perseguivo il mio pensiero come si persegue una bella creatura, che ne conduce ove a lei piace, ed ecco: perdi per sempre la sua leggiadria a una svolta di via.</p>	<p>Eu perseguia meu pensamento como se persegue uma criatura bela, que conduz onde a ela agrada, e então: perdes para sempre a sua formosura no giro de uma curva.</p>
<p>Una voce profana, un importuno richiamo il bel pensiero in fuga han messo. Ora lo cerco in ciechi labirinti d'inferno, e so ch'esser non può lontano, ma che sperarlo è vano.</p>	<p>Uma voz profana, um chamado importuno o belo pensamento pôs em fuga. Agora o busco em cegos labirintos de inferno, e sei que não está distante mas que esperá-lo é vão.</p>

Più soli	Mais sós
<p>Giungemmo dove si ritrova il mare, con spiagge solitarie, onde turchine. Dai due arsenali, da tante officine, da Trieste che amiamo attraversare</p> <p>tutta al ritorno, sempre più lontani, e più nostri, in più deserta riviera. Sopra uno scoglio nella rossa sera seduti accanto, non l'abbandonavo con lo sguardo, ma sempre l'affondavo, sempre più invano nei suoi occhi strani di luna che tra le nubi viaggia; che mentre intorno a un'anima selvaggia e ad una bella persona m'affanno, i suoi pensieri chi sa dove vanno!</p> <p>Da una nave tra molte altre ormeggiata venne un suon di fanfara e si distese; nei suoi occhi una lacrima s'accese, rifulse sulla guancia imporporata.</p>	<p>Chegamos onde se encontra o mar, com ondas turquesas, praias solitárias. Das oficinas, dos dois arsenais, da Trieste que amamos atravessar</p> <p>toda, na volta, sempre mais distantes e mais nossos, em mais deserta beira. Sobre um recife, na tarde vermelha, sentados juntos, nunca a abandonava com os olhos, mas sempre os afundava, sempre mais em vão em seus olhos estranhos de lua que viaja entre as nuvens; que enquanto eu, em torno a uma alma selvagem e a uma tão bela pessoa, me aflijo, seus pensamentos aonde se dirigem!</p> <p>De um navio por muitos outros rasteado veio um som de fanfarra e se estendeu; em seu olho uma lágrima se acendeu, resplendeu sobre a face empurpurada.</p>

L'ora nostra	A hora nossa
<p>Sai un'ora del giorno che più bella sia della sera? tanto più bella e meno amata? È quella che di poco i suoi sacri ozi precede; l'ora che intensa è l'opera, e si vede la gente mareggiare nelle strade; sulle mole quadrate delle case una luna sfumata, una che appena discerni nell'aria serena.</p> <p>È l'ora che lasciavi la campagna per goderti la tua cara città, dal golfo luminoso alla montagna varia d'aspetti in sua bella unità; l'ora che la mia vita in piena va come un fiume al suo mare; e il mio pensiero, il lesto camminare della folla, gli artieri in cima all'alta scala, il fanciullo che correndo salta sul carro fragoroso, tutto appare fermo nell'atto, tutto questo andare ha una parvenza d'immobilità.</p> <p>È l'ora grande, l'ora che accompagna meglio la nostra vendemmianta età.</p>	<p>Sabes uma hora do dia que mais bela seja que o entardecer? tanto mais bela e menos amada? É aquela que por pouco seu sacro ócio precede; a hora em que intensa é a obra, e em que se vê a gente marulhar pelas estradas; sobre as mós quadradas das casas uma lua esfumada, uma que apenas discernes no ar sereno.</p> <p>É a hora em que deixavas o campo para gozar tua querida cidade, do golfo luminoso até a montanha de aspecto vário em sua bela unidade; a hora em que a minha vida plena vai como um rio ao seu mar; meu pensamento, o lesto caminhar da multidão, os artesãos sobre a alta escada, o menino que corre e salta no carro ruidoso, tudo parece estático no ato, todo este andar tem aparência de imobilidade.</p> <p>É a grande hora, a hora que acompanha melhor a nossa colhedeira idade.</p>

L'appassionata	A apaixonada
<p>Tu hai come il dono della santità. Nacque con te, ti segue ove ti porta la passione, fa dei peccati tuoi opere buone, d'ogni giudizio ti rimanda assolta.</p> <p>Questa grazia che a te fors'anco è ignota è il nostro amore, è la tua verità. Quanto riguardi tosto a te si vota, offre a te la sua vita. Dell'inferta ferita poi sanguini così dentro il tuo cuore, che si chiede perdono a te, o devota, o appassionata, o pura sempre quanto la più giusta creatura; che perderti volessi non lo puoi, di cui s'amano i falli perché tuoi.</p> <p>La tua voce che a me giunge più amara e più impregnata dell'intima ambascia, si ascolta come una musica bassa, come una lenta musica di chiesa. Nell'anima che tu, innocente, hai lesa strana dolcezza lascia, pure al ricordo, la tua voce amara.</p>	<p>Tu tens como que o dom da santidade. Nasceu em ti, te segue aonde te leva a paixão, faz dos teus pecados trabalhos bons, de cada juízo te libera e absolve.</p> <p>Esta graça que talvez inda ignores é o nosso amor, é a tua verdade. Mais tu a contemplas, mais a ti se vota, a ti ela oferece a vida. Da ferida infligida sangras assim dentro do coração, que pede perdão a ti, oh devota, oh apaixonada, oh pura sempre como a mais justa criatura; que ainda quisesses perder-te não o podes, de que se amam as falhas porque tuas.</p> <p>A tua voz que a mim chega mais amarga e mais impregnada de íntima angústia, se escuta como uma música baixa, como uma lenta música de igreja. Na alma que tu, inocente, feriste estranha doçura deixa, mesmo à lembrança, a tua voz amarga.</p>

La Solitudine	A Solidão
<p>La diversa stagione, il sole e l'ombra, variano il mondo, che in ridente aspetto ne conforta, e di sue nubi c'ingombra.</p>	<p>A estação diferente, o sol e a sombra, variam o mundo, que em risonho aspecto conforta, e de suas nuvens nos inunda.</p>
<p>Ed io che a tante sue parvenze e ai miei occhi recavo un infinito affetto, non so se rattristarmi oggi dovrei,</p>	<p>E eu que portava a tantas aparências suas e a meus olhos infinito afeto, não sei se entristecer-me hoje devia,</p>
<p>se lieto andar quasi di vinta prova: son triste, e fa una sì bella giornata; sol nel mio cuore c'è il sole e la piova.</p>	<p>se ledó ir como se vencida prova: estou triste, e assim tão belo está o dia; só no meu coração há chuva e sol.</p>
<p>D'un lungo inverno so far primavera; dove la via nel sole è una dorata striscia, a me stesso do la buonasera.</p>	<p>De um longo inverno faço primavera; se a rua é uma via dourada onde irradia o sol, digo a mim mesmo: noite bela.</p>
<p>Le mie nebbie e il bel tempo ho in me soltanto; come in me solo è quel perfetto amore, per cui molto si soffre, io più non piango,</p>	<p>A névoa e o bel tempo trago em mim só; como em mim só é aquele perfeito amor, por que muito se sofre, eu mais não choro,</p>
<p>che i miei occhi bastano e il mio cuore.</p>	<p>que os meus olhos bastam e o coração.</p>

La fanciulla	A menina
<p>Chi vede te vede una primavera, uno strano arboscello, che non reca fiori, ma frutta.</p> <p>Un giorno ti tagliavan i capelli. Stavi, fra il tuo carnefice e la mamma, stavi ritta e proterva; quasi un aspro garzon sotto la verga, a cui le guance ira e vergogna infiamma, luccicavano appena i tuoi grandi occhi; e credo ti tremassero i ginocchi dalla pena che avevi. Poi con quale fierezza raccoglievi Quel tesoro perduto, quel magnifico bene caduto, i tuoi lunghi capelli.</p> <p>Io ti porsi uno specchio. Entro la bruna Chioma vi tondeggiava il tuo bel volto Come un polposo frutto.</p>	<p>Quem te vê vê uma primavera, um estranho arbusto, que não gera flores, mas frutos.</p> <p>Um dia cortavam os teus cabelos. Estavas entre o teu algoz e a mamãe, estavas soberba e reta; quase um áspero rapaz sob a verga, a quem ira e vergonha a face inflama, reluziam apenas teus grandes olhos; e creio que te tremessem os joelhos pela dor que sentias. Depois, com qual orgulho recolhias teu tesouro perdido, aquele magnífico bem caído, os teus longos cabelos.</p> <p>A ti eu dispus um espelho. Entre a escura coma si arredondava o belo rosto como um polposo fruto.</p>

La bugiarda	A mentirosa
<p>Perché arrossire? Io credo pure alle tue bugie. Hanno più religione delle mie verità; che se a volte in esse io vedo ghiacce bevande di ardente colore che consolano e crescono la sete; i poeti, mio amore,</p> <p>i gloriosi poeti e i vecchi saggi, e gli eroi che tornavano da mète lontane, dopo immortali viaggi, e, forse, in sue segrete leggi, nella giustizia sua l'Eterno, sentono come me che non discerno fra il pensato ed il vero. E chi sa che a sua immagine il pensiero non muti fino le cose passate, quando con cuore e con labbra agitate dici la tua menzogna, e con l'ardore di chi chiede ai suoi santi suoi perdoni, che grazia impetra con sante orazioni.</p> <p>Or tu dunque rallegrati. Io credo solo alle tue bugie. La tua voce ha le vie del mio cuore; né in te ricerco traccia di colpa; anzi più pura ti vedono nel male gli occhi miei. Altro dirti poss'io se da natura fatta così femminilmente sei?</p>	<p>Por que corar? Eu creio até nas tuas mentiras. Elas têm mais religião que as minhas verdades; que se às vezes nelas vejo gélidas bebidas de ardente cor que consolam e aumentam a sede; os poetas, meu amor,</p> <p>gloriosos poetas e os velhos sábios, e os heróis que retornavam de metas distantes, depois de imortais viagens e, talvez, em suas secretas leis, na sua justiça, o Eterno, sentem como eu que não discerno entre o pensado e o vero. E quiçá se, a sua imagem, o pensamento não mude até coisas passadas, quando com coração e lábio agitados dizes a tua mentira, e com o ardor de quem pede aos seus santos seus perdões, que graça impetra em santas orações.</p> <p>Tu, agora, alegre-te então. Eu creio só nas tuas mentiras. A tua voz tem as ruas do meu coração; nem busco em ti traços de culpa; aliás, mais pura te veem no mal os olhos meus. Que mais posso dizer-te se em natura tão femininamente es feita?</p>

Il poeta	O poeta
<p>Il poeta ha le sue giornate contate, come tutti gli uomini; ma quanto, quanto variate!</p> <p>L'ore del giorno e le quattro stagioni, un po' meno di sole o più di vento, sono lo svago e l'accompagnamento sempre diverso per le sue passioni sempre le stesse; ed il tempo che fa quando si leva, è il grande avvenimento del giorno, la sua gioia appena desto. Sovra ogni aspetto lo rallegra questo d'avverse luci, le belle giornate movimentate come la folla in una lunga istoria, dove azzurro e tempesta poco dura, e si alternano messi di sventura e di vittoria. Con un rosso di sera fa ritorno, e con le nubi cangia di colore la sua felicità, se non cangia il suo cuore.</p> <p>Il poeta ha le sue giornate contate, come tutti gli uomini; ma quanto, quanto beate!</p>	<p>O poeta tem suas jornadas contadas, como todos os homens; mas quanto, quanto variadas!</p> <p>As horas dos dias e as quatro estações, um pouco menos sol ou mais de vento, são o descanso e o acompanhamento sempre diverso para as suas paixões sempre as mesmas; e quando se levanta o tempo que faz é o acontecimento do dia, a sua alegria de recém-desperto. Acima de outro aspecto o que alegra é este de adversas luzes, as belas jornadas movimentadas como a multidão numa longa história, onde azul e tempestade não dura, se alternam mensagens de desventura e de vitória. Co'um vermelho de entardecer retorna, co'as nuvens muda de coloração a sua felicidade, se não muda o coração.</p> <p>O poeta tem suas jornadas contadas, como todos os homens; mas quanto quanto beatas!</p>

Il molo	O cais
<p>Per me al mondo non v'ha un più caro e fido luogo di questo. Dove mai più solo mi sento e in buona compagnia che al molo San Carlo, e più mi piace l'onda e il lido?</p>	<p>Para mim lugar mais fiel e querido no mundo não há. Onde tão só mais me sinto e em boa companhia que no cais San Carlo, e mais me agrada a onda e o lido?</p>
<p>Vedo navi il cui nome è già un ricordo d'infanzia. Come allor torbidi e fiacchi - forse aspettando dell'imbarco l'ora - i garzoni s'aggirano; quei sacchi su quella tolda, quelle casse a bordo di quel veliero, eran principio un giorno di gran ricchezze, onde stupita avrei l'accolta folla a un lieto mio ritorno, di bei doni donati i fidi miei. Non per tale un ritorno or lascerei molo San Carlo, quest'estrema sponda d'Italia, ove la vita è ancora guerra; non so, fuori di lei, pensar gioconda l'opera, i giorni miei quasi felici, così ben profundate ho le radici nella mia terra.</p>	<p>Vejo navios cujo nome é já um recorde de infância. Como então, turbos e fracos - talvez esperando a hora do embarque - os rapazes perambulam; os sacos sobre a tolda, aquelas caixas a bordo daquele veleiro, era o início um dia de grandes riquezas, que pasmaria com meu ledo retorno o povo todo, de belos dons doados os meus fiéis. Por tal retorno ora não deixaria o cais San Carlo, esta extrema borda da Itália, onde a vida inda agora é guerra; não sei, fora dela, pensar radiosa a obra, os dias meus quase felizes, tão bem afundadas tenho as raízes na minha terra.</p>
<p>Né a te dispiaccia, amica mia, se amore reco pur tanto al luogo ove son nato. Sai che un più vario, un più movimentato porto di questo è solo il nostro cuore.</p>	<p>Não te desgostes, amiga, se amor tanto voto ao lugar onde nasci. Sabes que mais vario e movimentado o nosso coração é que este porto.</p>

La gatta	A gata
<p>La tua gattina è diventata magra. Altro male non è il suo che d'amore: male che alle tue cure la consacra.</p>	<p>A tua gatinha agora está bem magra. Outro mal não pode ser que o de amor: um mal que aos teus cuidados a consagra.</p>
<p>Non provi un'accorata tenerezza? Non la senti vibrare come un cuore sotto alla tua carezza? Ai miei occhi è perfetta come te questa tua selvaggia gatta, ma come te ragazza e innamorata, che sempre cercavi, che senza pace qua e là t'aggiravi, che tutti dicevano: «È pazza».</p>	<p>Não provas uma afligida meiguice? Não a sentes vibrar qual um coração sob a tua carícia? Aos meus olhos tão perfeita é como tu esta tua selvagem gata, mas é como tu mocinha e apaixonada, que sempre buscavas, que sem paz de cá e lá perambulavas, que todos diziam: "Está doidinha".</p>
<p>È come te ragazza.</p>	<p>Ela é como tu mocinha.</p>

LA SERENA DISPERAZIONE – O SERENO DESESPERO

Il garzone con la carriola	O aprendiz com a carriola
<p>È bene ritrovare in noi gli amori perduti, conciliare in noi l'offesa; ma se la vita all'interno ti pesa tu la porti al di fuori.</p> <p>Spalanchi le finestre o scendi tu tra la folla: vedrai che basta poco a rallegrarti: un animale, un gioco o, vestito di blu,</p> <p>un garzone con una carriola, che a gran voce si tien la strada aperta, e se appena in discesa trova un'erta non corre più, ma vola.</p> <p>La gente che per via a quell'ora è tanta non tace, dopo che indietro si tira. Egli più grande fa il fracasso e l'ira, più si dimena e canta.</p>	<p>É bom reencontrar em nós os amores perdidos, conciliar em nós a ofensa; mas se a vida no teu interior te é tensa leva-a tu para fora.</p> <p>Escancara a janela e desce tu na multidão: verás que basta pouco para alegrar-te: um animal, um jogo ou, vestido de azul,</p> <p>um menino com uma carriola, que em alta voz mantém aberta a estrada, e se ao descer encontra um alcantilado, não corre mais, só voa.</p> <p>A gente que na rua aquela hora é tanta não cala, depois que pra trás se tira. Ele, quanto mais faz a algazarra e a ira, mais se meneia e canta.</p>

Dopo la tristezza	Depois da tristeza
<p>Questo pane ha il sapore d'un ricordo, mangiato in questa povera osteria, dov'è più abbandonato e ingombro il porto.</p>	<p>De lembrança é que este pão tem sabor, comido neste pobre restaurante, onde é mais deserto e atulhado o porto.</p>
<p>E della birra mi godo l'amaro, seduto del ritorno a mezza via, in faccia ai monti annuvolati e al faro.</p>	<p>E da cerveja desfruto do amargo, sentado a meio caminho do retorno, frente aos montes enevoados e ao faro.</p>
<p>L'anima mia che una sua pena ha vinta, con occhi nuovi nell'antica sera guarda una pilota con la moglie incinta;</p>	<p>A alma minha que venceu uma aflição, com os olhos novos na antiga noite olha um piloto e a esposa em gestação;</p>
<p>e un bastimento, di che il vecchio legno luccica al sole, e con la ciminiera lunga quanto i due alberi, è un disegno</p>	<p>e um navio, onde por sobre o velho lenho reluz o sol, e com a chaminé, longa quão as duas árvores, é um desenho</p>
<p>fanciullesco, che ho fatto or son vent'anni. E chi mi avrebbe detto la mia vita così bella, con tanti dolci affanni, e tanta beatitudine romita!</p>	<p>infantil que fiz já se vão vinte anos. E quem teria me dito a minha vida tão bela, com tantos doces afãs, e com tanta beatitude eremita!</p>

TRE POESIE FUORI LUOGO – TRÊS POEMAS FORA DE LUGAR

L'egoista	O egoísta
<p>Di me ti meravigli e dela cosa che così arduamente il mio cuor serra, e agli sguardi d'altrui tengo nascosa: perché il turbine umano a me sia pace, perché tanta dolcezza è in me tenace;</p> <p>perché del meditare io cerchi l'agio, pur se i corpi e i pensier strugge la guerra; e veramente ti sembro malvagio. Ma un malvagio non sono io no, né un buono. Sappi tu dunque che un poeta io sono.</p> <p>Lui le cose conquistano, ma poco, che sulla superficie della terra fanno col sangue gli uomini o per gioco. In fondo scava, in fondo è il suo tesoro; nel cuore della Terra, un cuore d'oro.</p>	<p>De mim te maravilhas e da coisa que arduamente meu coração encerra, e do olhar alheio mantenho escusa: que o turbilhão humano a mim seja paz, porque tanta doçura é em mim tenaz;</p> <p>que do meditar eu busque o conforto, ainda que a guerra destróce o pensamento e o corpo; e em verdade te pareço malvado. Mas um malvado não, nem bom eu sou. Tu saibas então que um poeta eu sou.</p> <p>A ele as coisas subjugam, mas um pouco, as quais, sobre a superfície da terra, fazem os homens com sangue ou por jogo. Profundo ele escava, fundo é o tesouro; no coração da Terra, um coração de ouro.</p>

COSE LEGGERE E VAGANTI – COISAS LEVES E VAGANTES

<p>Mezzogiorno d'inverno</p> <p>In quel momento ch'ero già felice (Dio mi perdoni la parola grande e tremenda) chi quasi al pianto spinse mia breve gioia? Voi direte: «Certa bella creatura che di là passava, e ti sorrise». Un palloncino invece, un turchino vagante palloncino nell'azzurro dell'aria, ed il nativo cielo non mai come nel chiaro e freddo mezzogiorno d'inverno risplendente. Cielo con qualche nuvoletta bianca, e i vetri delle case al sol fiammanti, e il fumo tenue d'uno due camini, e su tutte le cose, le divine cose, quel globo dalla mano incauta d'un fanciullo sfuggito (egli piangeva certo in mezzo alla folla il suo dolore, il suo grande dolore) tra il Palazzo della Borsa e il Caffè dove seduto oltre i vetri ammiravo io con lucenti occhi or salire or scendere il suo bene.</p>	<p>Meio-dia de inverno</p> <p>Naquele momento em que eu era feliz (Que Deus me perdoe a palavra grande, tremenda) quem quase em pranto espantou minha breve alegria? Vós direis: “Certa bela criatura que por lá passava, e te sorriu”. Um balãozinho em vez, um vagante balãozinho turquesa no azul do ar, e aquele nativo céu nunca, jamais igual ao claro e frio meio-dia de inverno resplandecente. Céu com algumas nuvenzinhas brancas, e os vidros das casas ao sol flamantes, e o fumo tênue de uma, duas lareiras, e sobre todas as coisas, divinas coisas, aquele globo da mão incauta de um menino fugido (ele chorava ao certo em meio à multidão a sua dor, a sua grande dor) entre o Palácio da Bolsa e o Café, de onde eu admirava, sentado atrás dos vidros, com luzentes olhos, ora subir ora descer o seu bem.</p>
---	---

L'addio	O adeus
<p>Senz'addii m'hai lasciato e senza pianti; devo di ciò accorarmi?</p> <p>Tu non piangevi perchè avevi tanti, tanti baci da darmi.</p> <p>Durano sì certe amorose intese quanto una vita e più.</p> <p>Io so un amore che ha durato un mese, e vero amore fu.</p>	<p>Sem adeus tu me deixaste e sem prantos; devo por isso assolar-me?</p> <p>Tu não choravas porque tinhas tantos, tantos beijos para dar-me.</p> <p>Acordos amorosos muita vez duram uma vida ou mais.</p> <p>Eu sei de um amor que durou só um mês, e foi verdadeiro amor.</p>

Favoletta	Fabulinha
<p>Tu sei la nuvoletta, io sono il vento; ti porto ove a me piace; qua e là ti porto per il firmamento, e non ti do mai pace.</p> <p>Vanno a sera a dormire dietro i monti le nuvolette stanche. Tu nel tuo letticciolo i sonni hai pronti sotto le coltri bianche.</p>	<p>Tu és uma nuvenzinha, eu sou esse vento Te levo onde a mim apraz; Cá e lá te levo pelo firmamento Sem nunca te dar a paz.</p> <p>À noite vão dormir atrás dos montes As nuvenzinhas cansadas Tu na tua caminha já o sono aprontas Embaixo das colchas claras.</p>

Sopra un ritratto di me bambino	Sobre um retrato de mim criança
<p>Com'eri bello, o fanciulletto, e come ne trasmuta la vita! Il vestitino guardo alla marinaia; a simulata nave t'appoggi, e buoni e dolci hai gli occhi, quasi intenti a un prodigio, e d'abbandono e d'ingenua goffaggine una posa. Altri tempi, fanciullo, altra stagione! Tedio è il presente, del passato ho solo rimorso; l'avvenire è una minaccia. Pur, fanciullo bennato, ch'io ti guardi, i tuoi riccioli biondi, la tua fronte luminosa, e alla vita e a me perdono; che sí, il volto è mutato, ed il dolore ci separano e gli anni; ma nel cuore lo so, lo sento, ancor, bimbo, son quello.</p>	<p>Como eras belo, oh garotinho, e como te transmuda esta vida! Tua roupinha olho de marinheiro; em simulado navio te apoias, e tens bons e doces os olhos, quase esperando um prodígio, de abandono, inábil e ingênuo, a pose. Outros tempos, mocinho, outra estação! Tédio é o presente, do passado só remorso; o futuro é uma ameaça. Ainda, menino bem-nascido, que eu te olhe, teus cachos dourados, tua fronte luminosa, a vida e até a mim perdoo; que sim, o rosto está mudado, e a dor e os anos nos separam; mas de cor eu sei e sinto, ainda, menino, sou aquele.</p>

Commiato	Remate
Voi lo sapete, amici, ed io lo so. Anche i versi somigliano alle bolle di sapone; una sale e un'altra no.	Vós o sabeis, amigos, não eu só. Mesmo os versos se assemelham às bolas de sabão; umas sobem e outras não.

AUTOBIOGRAFIA

<p>Ed amai nuovamente; e fu di Lina</p> <p>Ed amai nuovamente; e fu di Lina dal rosso scialle il più della mia vita. Quella che cresce accanto a noi, bambina dagli occhi azzurri, è dal suo grembo uscita.</p> <p>Trieste è la città, la donna è Lina, per cui scrissi il mio libro di più ardita sincerità; né dalla sua fu fin' ad oggi mai l'anima mia partita.</p> <p>Ogni altro conobbi umano amore; ma per Lina torrei di nuovo un'altra vita, di nuovo vorrei cominciare.</p> <p>Per l'altezze l'amai del suo dolore; perché tutto fu al mondo, e non mai scaltra, e tutto seppe, e non se stessa, amare.</p>	<p>Então amei novamente; e foi de Lina</p> <p>Então amei novamente; e foi de Lina do vermelho xale o maior da vida. A que cresce junto de nós, menina do olho azul, é da sua entranha saída.</p> <p>É Trieste a cidade, a mulher é Lina, a que escrevi o livro de mais ousada sinceridade; nem fez da sua ainda até hoje nunca a alma minha partida.</p> <p>Cada um conheci, os humanos amores; mas por Lina encetaria de novo outra vida, de novo queria começar.</p> <p>Pelas alturas a amei da sua dor; porque de tudo foi, e nunca astuta, e tudo soube, e não a si mesma, amar.</p>
---	--

CUOR MORITURO – CORAÇÃO MORREDOURO
PRELUDIO E FUGHE – PRELÚDIO E FUGAS

Il borgo	O burgo
<p>Fu nelle vie di questo Borgo che nuova cosa m'avvenne.</p>	<p>Foi nas ruas deste Burgo que nova coisa me aconteceu.</p>
<p>Fu come un vano sospiro il desiderio improvviso d'uscire di me stesso, di vivere la vita di tutti, d'essere come tutti gli uomini di tutti i giorni.</p>	<p>Foi como um vão suspiro o desejo repentino de sair de mim mesmo, de viver a vida de todos, de ser como todos os homens de todos os dias.</p>
<p>Non ebbi io mai sí grande gioia, né averla dalla vita spero. Vent'anni avevo quella volta, ed ero malato. Per le nuove strade del Borgo il desiderio vano come un sospiro mi fece suo.</p>	<p>Jamais tive tão grande alegria, nem tê-la da vida espero. Vinte anos eu tinha daquela vez, e era doente. Pelas novas estradas do Burgo o desejo vão como um suspiro me fez seu.</p>
<p>Dove nel dolce tempo d'infanzia poche vedevo sperse arrampicate casette sul nudo della collina, sorgeva un Borgo fervente d'umano lavoro. In lui la prima volta soffersi il desiderio dolce e vano d'immettere la mia dentro la calda vita di tutti, d'essere come tutti gli uomini di tutti i giorni.</p>	<p>Onde no doce tempo da infância poucas eu via dispersas casinhas penduradas sobre o nu da colina, surgia um Burgo efervescente de humano trabalho. Nele a primeira vez sofri o desejo doce e vão de introduzir a minha dentro da quente vida de todos, de ser como todos os homens de todos os dias.</p>
<p>La fede avere di tutti, dire parole, fare cose che poi ciascuno intende, e sono, come il vino ed il pane, come i bimbi e le donne, valori</p>	<p>A fê ter de todos, dizer palavras, fazer coisas que cada um entende, e são, como o vinho e o pão, como os bebês e as mulheres, valores</p>

di tutti. Ma un cantuccio,
ahimè, lasciavo al desiderio, azzurro
spiraglio,
per contemplarmi da quello, godere
l'alta gioia ottenuta
di non esser più io,
d'essere questo soltanto: fra gli uomini
un uomo.

Nato d'oscuri
vicende,
poco fu il desiderio, appena un breve
sospiro. Lo ritrovo
– eco perduta
di giovinezza – per le vie del Borgo
mutate
più che mutato non sia io. Sui muri
dell'alte case,
sugli uomini e i lavori, su ogni cosa,
è sceso il velo che avvolge le cose
finite.

La chiesa è ancora
gialla, se il prato
che la circonda è meno verde. Il mare,
che scorgo al basso, ha un solo bastimento,
enorme,
che, fermo, piega da una parte. Forme,
colori,
vita onde nacque il mio sospiro dolce
e vile, un mondo
finito. Forme,
colori,
altri ho creati, rimanendo io stesso,
solo con il mio duro
patire. E morte
m'aspetta.

Ritorneranno,
o a questo
Borgo, o sia a un altro come questo, i giorni
del fiore. Un altro
rivivrà la mia vita,
che in un travaglio estremo
di giovinezza, avrà pur egli chiesto,
sperato,
d'immettere la sua dentro la vita
di tutti,
d'essere come tutti
gli appariranno gli uomini di un giorno
d'allora

de todos. Mas um cantinho,
ai de mim, deixava ao desejo, fenda
azul,
para contemplar-me a partir dele, gozar
a alta alegria obtida
de não ser mais eu,
de ser isto somente: entre os homens
um homem.

Nascido de obscuros
eventos,
pouco foi o desejo, apenas um breve
suspiro. Reencontro-o
- eco perdido
de juventude – pelas ruas do Burgo
mudadas
mais de quanto eu tenha mudado. Sobre os muros
das altas casas,
sobre homens e trabalhos, sobre toda coisa,
desceu o véu que envolve as coisas
finitas.

A igreja é ainda
amarela, se o prado
que a circunda é menos verde. O mar
que avisto em baixo tem uma só embarcação,
enorme,
que, parada, enverga de um lado. Formas,
cores,
vida onde nasceu o meu suspiro doce
e vil, um mundo
findo. Formas,
cores,
outras eu criei, permanecendo eu mesmo,
só com o meu duro
padecer. E morte
me espera.

Retornarão,
seja a este
Burgo, seja a um outro como este, os dias
da flor. Um outro
reviverá a minha vida,
que num tormento estremo
de juventude, terá ele também pedido,
esperado,
para inserir a sua dentro da vida
de todos,
de ser como todos
lhe aparecerão os homens de um dia
de então.

Primo congedo	Primeira despedida
Dalla marea che un popolo ha sommerso, e me con esso, ancora levo la testa? Ancora ascolto? Ancora non è tutto perso?	Da maré que tem um povo submergido, e a mim com ele, ainda alço a cabeça? Ainda escuto? Ainda não é tudo perdido?

Secondo congedo	Segunda despedida
O mio cuore dal nascere in due scisso, quante pene durai per uno farne! Quante rose a nascondere un abisso!	Oh meu coração, do nascer em dois cindido, quantas penas sofri para fazê-lo um! Quantas rosas a esconder um abismo!

IL PICCOLO BERTO – O PEQUENO BERTO

Cucina economica	Restaurante popular
<p>Immensa gratitudine alla vita che ha conservate queste care cose; oceano di delizie, anima mia!</p> <p>Oh come tutto al suo posto si trova! Oh come tutto al suo posto è restato! In grande povertà anche è salvezza. Della gialla polenta la bellezza mi commuove per gli occhi; il cuore sale, per fascini più occulti, ad un estremo dell'umano possibile sentire. Io, se potessi, io qui vorrei morire, qui mi trasse un istinto. Indifferenti cenano accanto a me due muratori; e un vecchietto che il pasto senza vino ha consumato, in sé si è chiuso e al caldo dolce accogliente, come nascituro dentro il grembo materno. Egli assomiglia forse al mio povero padre ramingo, cui malediva mia madre; un bambino esterrefatto ascoltava. Vicino mi sento alle mie origini; mi sento, se non erro, ad un mio luogo tornato; al popolo in cui muoio, onde son nato.</p>	<p>Imensa gratidão à vida que conservou estas coisas queridas; oceano de delícias, alma minha!</p> <p>Oh como tudo em seu lugar se encontra! Oh como tudo em seu lugar restou! Também há salvação em grande pobreza. Da polenta amarela a beleza me comove pelos olhos; o coração salta, em fascínios ocultos, ao extremo do possível humano sentir. Eu, se pudesse, aqui eu queria morrer, aqui me trouxe um instinto. Indiferentes jantam a meu lado dois pedreiros; e um velhote que consumiu sem vinho a refeição, em si se fechou e no calor doce acolhedor, como nascituro dentro do ventre materno. Ele parece talvez meu pobre pai errante, que maldizia minha mãe; um menino estarecido escutava. Vizinho me sinto das minhas origens; sinto-me, se não erro, a um lugar que é meu regressado; ao povo em que morro, onde fui gerado.</p>

PAROLE - PALAVRAS

Parole	Palavras
<p>Parole, dove il cuore dell'uomo si specchiava - nudo e sorpreso - alle origini; un angolo cerco nel mondo, l'oasi propizia a detergere voi con il mio pianto dalla menzogna che vi acceca. Insieme delle memorie spaventose il cumulo si scioglierebbe, come neve al sole.</p>	<p>Palavras, onde o coração do homem se espelhava - nu e surpreso – nas origens; um ângulo procuro pelo mundo, o oásis propício a detergir a vós, com o meu pranto, da mentira que vos cega. Conjunto das memórias espantosas, o acúmulo se derreteria, como neve ao sol.</p>

Goal	Gol
<p>Il portiere caduto alla difesa ultima vana, contro terra cela la faccia, a non veder l'amara luce. Il compagno in ginocchio che l'induce con parole e con mano, a rilevarsi, scopre pieni di lacrime i suoi occhi.</p>	<p>O goleiro caído na defesa última vã, contra a terra ele cerra a face, pra não ver a amarga luz. O companheiro ajoelhado que o induz, com palavras e as mãos, a levantar-se, descobre cheio de lágrima seu olhar.</p>
<p>La folla - unita ebrezza - per trabocchi nel campo. Intorno al vincitore stanno, al suo collo si gettano i fratelli. Pochi momenti come questo belli, a quanti l'odio consuma e l'amore, è dato, sotto il cielo, di vedere.</p>	<p>A massa – unida ebriez – a transbordar no campo. Em torno ao vencedor estão, ao seu pescoço lançam-se fraternos. Poucos momentos como este tão belos, para quantos o ódio consome e o amor, acontece, sob o céu, de um dia ver.</p>
<p>Presso la rete inviolata il portiere - l'altro - è rimasto. Ma non la sua anima, con la persona vi è rimasta sola. La sua gioia si fa una capriola, si fa baci che manda di lontano. Della festa - egli dice - anch'io son parte.</p>	<p>Perto da rede inviolada o goleiro – o outro – permaneceu. Mas não a sua alma, com a pessoa ali permaneceu a sós. A sua alegria faz uma cambalhota, e lança beijos que manda à distância. Da festa – ele diz – eu também sou parte.</p>

Ulisse	Ulisses
O tu che sei sí triste ed hai presagi d'orrore – Ulisse al declino – nessuna dentro l'anima tua dolcezza aduna la Brama per una pallida sognatrice di naufragi che t'ama?	Oh tu que és tão triste e que tens presságios de horror – Ulisses no ocaso – nenhuma dentro da alma tua doçura aduna a Brama para uma pálida sonhadora de naufrágios que te ama?

Risveglio	Despertar
<p>La notte vede piú del giorno. <div>Parte</div> di quella ancora, ad occhi aperti sono il montone dipinto da Bolaffio, che solo torce di tra il branco il muso umano.</p> <p>Non vano godimento ne provo; quasi vivo fosse l'amico che pur ieri è morto.</p>	<p>A noite enxerga mais que o dia. <div>Parte</div> daquela ainda, de olhos abertos sou o carneiro pintado por Bolaffio, que só torce, por entre o rebanho, o nariz humano.</p> <p>Não é vão o gozo que experimento; quase vivo fosse o amigo que desde ontem é morto.</p>

Felicità	Felicidade
<p>La giovinezza cupida di pesi porge spontanea al carico le spalle. Non regge. Piange di malinconia.</p>	<p>A juventude cúpida de pesos oferece espontânea ao encargo as costas. Não aguenta. Chora de melancolia.</p>
<p>Vagabondaggio, evasione, poesia, cari prodigi sul tardi! Sul tardi l'aria si affina ed i passi si fanno leggeri. Oggi è il meglio di ieri, se non è ancora la felicità.</p>	<p>Vagabundagem, evasão, poesia, queridos prodígios ao entardecer! À tarde o ar se refina e os passos fazem-se leves. Hoje é o melhor de ontem, se ainda não é a felicidade.</p>
<p>Assumeremo un giorno la bontà del suo volto, vedremo alcuno sciogliere come un fumo il suo inutile dolore.</p>	<p>Assumiremos um dia a bondade da sua face, veremos alguém dissolver, como uma fumaça, a sua inútil dor.</p>

Milano	Milão
Fra le tue pietre e le tue nebbie faccio villeggiatura. Mi riposo in Piazza del Duomo. Invece di stelle ogni sera si accendono parole.	Entre as tuas pedras e as tuas névoas faço vacância. Repouso na Praça do Duomo. Em vez de estrelas a cada noite se acendem palavras.
Nulla riposa della vita come la vita.	Nada repousa da vida como a vida.

Firenze	Florença
<p>Per abbracciare il poeta Montale – generosa è la sua tristezza – sono nella città che mi fu cara. È come se ogni pietra che il piede batte fosse il mio cuore, il mio male di un tempo. Ma non ho rimpianti. Nasce – altra costellazione – un'altra età.</p>	<p>Para abraçar o poeta Montale – generosa é a sua tristeza – estou na cidade que me foi cara. É como se cada pedra em que o pé bate fosse o meu coração, o meu mal de um tempo. Mas eu não lamento. Nasce – outra constelação – uma outra idade.</p>

ULTIME COSE – ULTIMAS COISAS

Bocca	Boca
<p>La bocca Che prima mise Alle mie labbra il rosa dell'aurora, ancora in bei pensieri ne sconto il profumo.</p> <p>O bocca fanciullesca, bocca cara, che dicevi parole ardite ed eri così dolce a baciare.</p>	<p>Da boca Que primeiro introduziu Nos meus lábios o rosa da aurora, agora em belos pensamentos desconto o perfume.</p> <p>Oh boca pueril, boca querida, que dizias palavras ousadas e eras tão doce a beijar.</p>

Caro luogo	Lugar querido
<p>Vagammo tutto il pomeriggio in cerca d'un luogo a fare di due vite una. Rumorosa la vita, adulta, ostile, minacciava la nostra giovinezza. Ma qui giunti ove ancor cantano i grilli, quanto silenzio sotto questa luna.</p>	<p>Vagamos a inteira tarde à procura de um lugar para fazer de duas vidas uma. Rumorosa a vida, adulta, hostil, ameaçava a nossa juventude. Mas aqui chegados onde inda os grilos cantam, quanto silêncio sob a lua.</p>

VARIE - VARIAS

Privilegio	Privilégio
<p>Io sono un buon compagno. Agevolmente mi si prende per mano, e quello faccio ch'altri mi chiede, bene e lietamente.</p>	<p>Eu sou um bom companheiro. Facilmente se me pega pela mão, e faço aquilo que outros me pedem, bem e alegremente.</p>
<p>Ma l'anima secreta che non mente a se stessa mormora sue parole. Anche talvolta un dio mi chiama, e vuole ch'io l'ascolti. Ai pensieri che mi nascono allora, al cuor che batte dentro, all'intensità del mio dolore, ogni uguaglianza fra gli uomini spengo.</p>	<p>Mas a alma secreta que nunca mente a si mesma murmura suas palavras. Também um deus me chama às vezes, quer que eu o escute. Aos pensamentos que em mim nascem, ao coração que bate dentro, à intensidade da minha dor, toda igualdade entre os homens cancelo.</p>
<p>Ho questo privilegio. E lo mantengo.</p>	<p>Eu tenho este privilégio. E o conservo.</p>

MEDITERRANEE - MEDITERRÂNEAS

Amai	Amei
<p>Amai trite parole che non uno osava. M'incantò la rima fiore amore, la piú antica difficile del mondo.</p>	<p>Amei palavras gastas que nem um ousava. Encantou-me a rima flor amor, a mais antiga difícil do mundo.</p>
<p>Amai la verità che giace al fondo, quasi un sogno obliato, che il dolore riscopre amica. Con paura il cuore le si accosta, che piú non l'abbandona.</p>	<p>Amei a verdade que jaz no fundo, quase um sonho olvidado, que a dor redescobre amiga. Com medo o coração se lhe aproxima, que mais não a abandona.</p>
<p>Amo te che mi ascolti e la mia buona carta lasciata al fine del mio gioco.</p>	<p>Amo a ti que me escutas e a minha boa carta deixada ao final do meu jogo.</p>

Al lettore	Ao leitor
Se leggi questi versi e se in profondo senti che belli non sono, son veri, ci trovi un canarino e TUTTO IL MONDO.	Se lêes estes versos e profundo sentes que belos não são, são verdadeiros, aqui achas um canário e TODO O MUNDO.

QUASI UN RACCONTO – QUASE UM CONTO

Passioni	Paixões
Sono fatte di lacrime e di sangue e d'altro ancora. Il cuore batte a sinistra.	São feitas de lágrimas e de sangue e mais ainda. O coração bate à esquerda.

SEI POESIE DELLA VECCHIAIA – SEIS POEMAS DA VELHICE

Ultima	Última
<p>Guardo, donna, il tuo cane che adorato ti adora. Ed io... se penso alla mia vita! Variamente operai, se in male o in bene io non so; lo sa Dio, forse nessuno. Mai appartenni a qualcosa o a qualcuno. Fui sempre («colpa tua» tu mi rispondi) fui sempre un povero cane randagio.</p>	<p>Olho, mulher, o teu cão que adorado te adora. E eu... se penso na minha vida! Variadamente agi, se bem ou mal eu não sei; sabe-o Deus, talvez ninguém. Jamais pertenci a alguma coisa ou a alguém. Fui sempre (“culpa tua” tu me respondes) fui sempre um pobre cachorro de rua.</p>

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

I – Obras de Umberto Saba:

SABA, U. **Coi miei occhi**. Milano: Il Saggiatore, 1981.

_____. **Il Canzoniere**, Einaudi, Torino, 2004.

_____. Il Canzoniere. In: **Tutte le poesie**. Mondadori, Milano, 2001.

_____. **Il Canzoniere 1921**. Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milano, 1981.

_____. Ernesto. In: **Tutte le prose**. Mondadori, Milano, 2001.

_____. Prose sparse. In: **Tutte le prose**. Mondadori, Milano, 2001.

_____. Quello che resta da fare ai poeti. In: **Tutte le prose**. Mondadori, Milano, 2001.

_____. Scorciatoie e raccontini. In: **Tutte le prose**. Mondadori, Milano, 2001.

_____. Storia e cronistoria del canzoniere. In: **Tutte le prose**. Mondadori, Milano, 2001.

II – Traduções de obras de Umberto Saba consultadas:

SABA, U. **Poesia**. Tradução de José Manuel de Vasconcelos. Lisboa: Assírio & Alvim, 2010.

_____. **El cancionero**. Tradução de Ana María del Re. Caracas: Monte Avila Editores, 1990.

_____. **Du Canzoniere**. Tradução de Philippe Renard et Bernard Simeone. Paris: Orphée/La Différence.

_____. **O homem e os animais**. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini. Florianópolis: Editora UFSC, 2014.

_____**Umberto Saba**. Tradução de Geraldo Holanda Cavalcanti. Rio de Janeiro: Revista Brasileira – ABL, 2006. Disponível em:
<http://www.academia.org.br/abl/media/RB%20-%2049%20-%20POESIA.pdf> Acessado em
 28/10/2016

III – Referências:

- ACHCAR, F. **Lírica e lugar comum**. São Paulo: EDUSP, 1994.
- ADORNO, T. W. **Notas de literatura I**. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003.
- AGUIAR E SILVA, V. M. **Teoria da literatura**. Coimbra: Livraria Almedina, 1979.
- AGAMBEN, G. **Ideia da prosa**. Belo horizonte: Autêntica Editora, 2016.
- ALI, M. S. **Versificação portuguesa**. São Paulo: EDUSP, 2006.
- ALIGHIERI, D. Brani del Convivio In: **Clássicos da Teoria da Tradução**, Volume III. Florianópolis: UFSC, 2005.
- ALMEIDA, G. **Flores das flores do mal de Baudelaire**. São Paulo: Editora 34, 2010.
- _____. **Ritmo, elemento de expressão**. São Paulo: Gaurraux, 1926.
- ARMELLINI, G.; COLOMBO, A. **La Letteratura Italiana: Primo Novecento**. 10. ed. Bolonha: Zanichelli, 2007.
- ARMELLINI, G.; COLOMBO, A. **La Letteratura Italiana: Secondo Ottocento**. 10. ed. Bolonha: Zanichelli, 1999.
- ARROJO, R. “A que são fiéis os tradutores e críticos de tradução? Paulo Vizioli e Nelson Ascher discutem John Donne”. In: **Tradução, desconstrução e psicanálise**. Rio de Janeiro: Imago, 1993.
- _____. **Oficina de tradução: a teoria na prática**. São Paulo: Ática, 1999.

- BANDEIRA, M. **A versificação em língua portuguesa**, in: Enciclopédia Delta-Larousse, v. 6, Rio de Janeiro: Delta, 1964.
- BALAKIAN, A. **O Simbolismo**. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- BARBERI SQUAROTTI, G. **Astrazione e realtà**. Milano: Rusconi e Paolazzi, 1960.
- _____. Da Cose leggere e vaganti a Preludio e canzonette. In: TORDI, R. **Umberto Saba, Trieste e la cultura mitteleuropea**. Roma: Mondadori, 1984. p. 49-62.
- BARRICELLI, A. Vittorio Bollaffio. In: **Dizionario Biografico degli Italiani - Volume 11 (1969)**. Roma: Treccani, 1969. Disponível em: Acesso em: 06 nov. 2016.
- BARTHES, R. Novos problemas do realismo. In: _____. **Inéditos vol. 1 - Teoria**. São Paulo: Martins Fontes, 2004. p. 29-35.
- BARTHES, R. **O grau zero da escrita**. São Paulo: Martins Fontes, 2000. p. 29-35.
- BASTOS, B. C. **O sentido e o som**: três teorias da tradução de poesia em diálogo. Revista Tradterm, São Paulo, v. 19, p.164-187, 19 nov. 2012. Semestral. Disponível em: www.revistas.usp.br/tradterm/article/download/47351/51088 Acessado em 28/10/2016
- BAUDELAIRE, C. **Escritos sobre arte**. São Paulo: Hedra, 2008.
- BAUDELAIRE, C. **Les fleurs du mal**. Paris: Librairie Générale Française, 1999.
- BAUDELAIRE, C. **Pequenos poemas em prosa**. São Paulo: Hedra, 2011.
- BAUDELAIRE, C. **Poesia e prosa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2006.
- BENJAMIN, W. **Charles Baudelaire: Um lírico no auge do capitalismo**. São Paulo: Editora Brasiliense, 2010.
- _____. **Baudelaire e a modernidade**. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2015.
- _____. A tarefa - renúncia do tradutor In: **Clássicos da Teoria da Tradução**, Volume I. Florianópolis: UFSC, 2001.
- BERARDINELLI, A. **La poesia verso la prosa**. Torino: Bollati Borinieri, 1994.
- _____. **Da poesia à prosa**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

- BERMAN, A. **A tradução e a letra, ou o albergue do longínquo**. Rio de Janeiro: Nuplitt/7 Letras, 2007.
- BERMAN, M. **Tudo o que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade**. São Paulo: Companhia das Letras, 1968.
- BERNARDINI, A. F. A galinha de Saba. In: SABA, U. **O homem e os animais**. Florianópolis: Editora Ufsc, 2014. p. 109-118.
- BILAC, O. **Tratado de versificação: a poesia no Brasil, a métrica, gêneros literários**. Rio de Janeiro: Livraria F. Alves; Editôra P. de Azevedo, 1949.
- BINNI, W. **La poetica del Decadentismo**. Milano: Sansoni Editore, 1996.
- BOSI, A. **O ser e o tempo da poesia**. São Paulo: Ed. Cultrix, Ed. da Universidade de São Paulo, 1977.
- BOSI, A. (org.) **Leitura de poesia**. São Paulo: Editora Ática, 1996.
- BRANDÃO, L. A. **Teorias do espaço literário**. São paulo: Perspectiva, 2013.
- BRITO, P. H. **A tradução literária**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.
- BURGER, P. **Teoria da vanguarda**. São Paulo: Cosacnaif: 2008.
- CACCIA, E. **Lettura e storia di Saba**. Milão: Bietti, 1967.
- CAMARA JÚNIOR, J. M. **Estrutura da língua portuguesa**. Petrópolis: Vozes, 2015.
- CAMERINO, G. A. Su Saba e sul fattore Nietzsche. In: **Atti del Convegno Internazionale II punto su Saba**: Trieste 25-27 1984. Trieste: Lint, 1985. p. 223-229.
- CAMPOS, A. **Poesia. Antipoesia. Antropofagia**. São Paulo: Cortez & Moraes, 1978.
- _____. **O anticrítico**. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.
- CAMPOS, H. **Metalinguagem. Ensaios de Teoria e Crítica Literária**. 3ª ed. São Paulo: Cultrix, 1976.
- CAMPOS, H. **Transcrição**. Organização: Marcelo Tápia, Thelma Médice Nóbrega. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- CANDIDO, A. **O estudo analítico do poema**. São Paulo: Humanitas/FFLCH, 1996.

- CANDIDO, A. **O discurso e a cidade**. São Paulo: Duas Cidades, 2004.
- CAPRONI, G. **Giorgio Caproni commenta la figura del poeta Umberto Saba**. 1976. Entrevista. Disponível em: <<http://www.teche.rai.it/2015/02/giorgio-caproni/>>. Acesso em: 27 nov. 2016.
- CARPEAUX, O. M. **As revoltas modernistas na literatura**. Rio de Janeiro: Ediouro, 1968.
- CASTELLANI, G. Trieste nella poesia di Saba: da Trieste e una donna a Coi miei occhi. In: TORDI, R. **Umberto Saba, Trieste e la cultura mitteleuropea**. Roma: Mondadori, 1984. p. 49-62.
- _____. La poesia di Saba dal 1900 al 1921. In: SABA, U. **Il Canzoniere 1921**. Milão: Mondadori, 1981. p. 11-52.
- COLLOT, M. O sujeito lírico fora de si. **Terceira Margem**: Revista do Programa de Pós-graduação da UFRJ. Tradução Alberto Pucheu. Rio de Janeiro, v. 11, p.165-177, 2004. Disponível em: . Acesso em: 06 nov. 2016.
- _____. **Paysage et poesie**: du romantisme à nos jours. Paris: José Corti, 2005.
- _____. Pontos de vista sobre a percepção de paisagens. In: NEGREIROS, C.; ALVES, I.; LEMOS, M. **Literatura e paisagem em diálogo**. Rio de Janeiro: Edições Makunaima, 2012. p. 11-28.
- CATTUNAR, A. **Memorie di guerra sul confine italo-jugoslavo**: narrazioni individuali, pubbliche, politiche. Roma: Treccani, 2015. Disponível em: <[http://www.treccani.it/enciclopedia/memorie-di-guerra-sul-confine-italo-jugoslavo-narrazioni-individuali-pubbliche-politiche_\(L'Italia-e-le-sue-Regioni\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/memorie-di-guerra-sul-confine-italo-jugoslavo-narrazioni-individuali-pubbliche-politiche_(L'Italia-e-le-sue-Regioni)/>)>. Acesso em: 06 nov. 2016.
- CAVALCANTI PROENÇA, M. **Ritmo e poesia**. Rio de Janeiro: Simões, 1955.
- CHAUI, M. Janela da alma, espelho do mundo. In: NOVAES, A. (org.) **O olhar**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988. p. 31-64.

- COMPAGNON, A. **Os cinco paradoxos da modernidade**. Belo Horizonte: Editora Ufmg, 2014.
- COMPAGNON, A. **O demônio da teoria: literatura e senso comum**. Belo Horizonte: Editora Ufmg, 2014.
- CONTINI, G. Saba IN: **La Letteratura Italiana: Otto-Novecento**. Milão: Rizzoli, 1992.
- CONTINI, G. Tre composizioni, o la metrica di Saba. In: _____. **Esercizi di lettura**. Turim: Einaudi, 1974. p. 25-33.
- DEBENEDETTI, G. Saba. In: _____. **Poesia Italiana del Novecento**. Roma: Garzanti, 1980. p. 127-176.
- ECO, U. **Dire quasi la stessa cosa: esperienze di traduzione**. Milano: Bompiani, 2003.
- EDLER, S. **Luto e melancolia: à sombra do espetáculo**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2014.
- FALEIROS, A. **Traduzir o poema**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2012.
- FIGUEREDO, D. R. **Il torrente, de Umberto Saba: uma proposta de tradução**. Serafino: Cadernos de Pós-Graduação do Programa de Língua, Literatura e Cultura Italianas da FFLCH-USP. São Paulo, 2015, p. 29-47. Disponível em: www.revistas.usp.br/serafino/article/download/97802/96593 . Acesso em 15 de nov. 2016.
- FORTINI, F. Umberto Saba. In: _____. **Il novecento: dal Decadentismo alla crisi dei modelli**. Roma-Bari: Laterza, 1990. p. 49-64.
- FREUD, S. **Obras completas vol. 04: Interpretação dos sonhos (1900)**. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.
- _____. **Obras completas vol. 12: Introdução ao narcisismo, Ensaios de metapsicologia e outros textos (1914-1916)**. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.
- _____. **Obras completas vol. 13: Conferências introdutórias à psicanálise (1916-1917)**. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

- _____. **Obras completas vol. 14: Além do princípio do prazer e outros textos (1917-1920).** São Paulo: Companhia das Letras, 2014.
- FRIEDRICH, H. **Estrutura da lírica moderna:** da metade do século xix a meados do século xx. São Paulo: Duas Cidades, 1991.
- GARCIA-ROZA, L. **A Acaso e repetição em psicanálise:** uma introdução à teoria das pulsões. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. 1986.
- GIOVANETTI, P.; LAVEZZI, G. **La metrica italiana contemporanea.** Roma: Carocci, 2010.
- GIRARDI, A. Il metro di Coi miei occhi. In: Tordi, R. (a cura di) **Umberto Saba, Trieste e la Cultura Mitteleuropea:** Atti del Convegno Roma 29 e 30 marzo 1984. Milano: Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 1984. p. 129-142.
- GIUDICI, G. “Saba: l'amore e il dolore”. In: Tordi, R. (a cura di) **Umberto Saba, Trieste e la Cultura Mitteleuropea:** Atti del Convegno Roma 29 e 30 marzo 1984. Milano: Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 1984. p. 63-72.
- GORNI, G. Le forme primarie del testo poetico. In: ROSA, A. A. **La Letteratura Italiana:** Le forme del testo. Torino: Einaudi, 1984. p. 439-518.
- GRANDI, N. **Ordine degli elementi.** Roma: Treccani, 2011. Disponível em: Acesso em: 06 nov. 2016.
- GUAGNINI, E. **Il punto su Saba,** Bari: Editori Laterza, 1987.
- GUERINI, A. L’infinito: tensão entre teoria e prática na tradução de Haroldo de Campos In: **NUPLIT – Cadernos de Tradução,** Número VI, 2000/2. Disponível em: <<http://www.nut.ufsc.br/paginas/cadernos/cadernos6.htm>> Acesso em: 25/10/2016.
- _____. **Gênero e Tradução no Zibaldone de Leopardi.** São Paulo: Edusp, 2007.
- GUINSBURG, J. (org.) **O Romantismo.** São Paulo: Perspectiva, 2002.
- HAMBURGER, M. **A verdade da poesia:** tensões na poesia moderna desde Baudelaire. São Paulo: Cosacnaif, 2007.
- HAUSER, A. **História social da arte e da literatura.** São Paulo: Martins Fontes, 2000.

- HEGEL, G. W. F. **Cursos de estética IV**. São Paulo: Edusp, 2004.
- INGLESE, G.; ZANNI, R. **Metrica e retorica del medioevo**. Roma: Carocci, 2011.
- JAKOBSON, R. **Lingüística e Comunicação**. 9ª. ed. São Paulo: Cultrix, 1977.
- LARANJEIRA, M. **Poética da Tradução: Do Sentido à Significância**. São Paulo: EDUSP, 2003.
- LAVAGETTO, M. **La gallina di Saba**. Milano: Einaudi, 1971.
- _____. **(Introduzione) Per conoscere Saba**. Milano: Mondadori, 1981.
- LEOPARDI, G. **Zibaldone di pensieri**. Milano: Mondadori, 1993.
- _____. **Zibaldone**. Roma: Newton, 1997.
- _____. **Canti**. Milano: Rizzoli, 1998.
- LEOPOLDO E SILVA, F. “Bergson, Proust: tensões do tempo”. In: NOVAES, A. (Org.) **Tempo e história**. São Paulo: Companhia das Letras: Secretaria Municipal de Cultura, 1992, p. 141-154.
- LUPERINI, R. Saba e la lirica antinovecentista. In: LUPERINI, R.; CATALDI, P.; D'AMELEY, F. **Poeti italiani: il Novecento**. Palermo: G. B. Palumbo Editore, Università per stranieri di Siena, 1994, p. 181-204.
- _____. La cultura di Saba. In: **Atti del convegno Internazionale «Il punto su Saba», Trieste, 25 - 27 marzo 1984**. Trieste: Ed. Lint, 1985.
- _____. **Il Novecento: apparati ideologici, ceto intellettuale, sistemi formali nella letteratura italiana contemporanea**. Torino: Loescher, 1981.
- MAGRIS, C. ARA, A. **Trieste: un'identità di frontiera**. Torino: Einaudi, 1987.
- MAIER, B. Saba, Trieste e la Letteratura Triestina. In: _____ **Dimensione Trieste: Nuovi saggi sulla Letteratura Triestina**. Milano: Istituto propaganda libraria, 1987. p. 192-198.

- MAIER, B. Umberto Saba e Trieste. In: _____ **Dimensione Trieste**: Nuovi saggi sulla Letteratura Triestina. Milano: Istituto Propaganda Libreria, 1987. p. 169-191.
- MANICHETTI, A. Problemi della metrica. In: ROSA, A. A. **La Letteratura Italiana**: Le forme del testo. Torino: Einaudi, 1984. p. 439-518.
- MARTINS, N. S. **Introdução à estilística**. São Paulo: T. A. Queiroz, 2000.
- MARTON, S. **Nietzsche, filósofo da suspeita**. São Paulo: Casa do Saber, 2010.
- MATTHEWS, E. **Compreender Merleau-Ponty**. Petrópolis: Vozes, 2011.
- MERLEAU-PONTY, M. **A prosa do mundo**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- MENGALDO, P. V. Umberto Saba. In: **Poeti italiani del Novecento**. Milano: Mondadori, 1990.
- MESCHONNIC, H. **Poética do traduzir**. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- MILANINI, C. Introduzione In: SABA, U. **Coi miei occhi**. Milano: Il Saggiatore, 1981.
- NIETZSCHE, F. **Aurora**: Reflexões sobre os preconceitos morais. Petrópolis: Editora Vozes, 2008.
- _____. **Assim falou Zaratustra**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- _____. **Além do bem e do mal**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- _____. **Al di là del bene e del male**: Scelta di frammenti postumi 1885-1886. Milano: Mondadori, 1981.
- _____. **Humano, demasiado humano**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- PALMIERI, N. “Il canzoniere – introduzione”. In: SABA, U. **Il canzoniere**. Torino: Einaudi, 2004.
- PANCRAZI, P. Giani Stuparich triestino. In: **Scrittori d’oggi**. Bari: Laterza, 1946.
- PASCOLI, G. *Miei pensieri di varia umanità*. In: **Poesie e prose scelte**. Milano: Mondadori, 1946.

- PASOLINI, P. P. “Dal Pascoli ai Neo-sperimentali”. In: **Passione e ideologia**. Milano:1960.
- PAZ, O. **O arco e a lira: O poema. A revelação poética. Poesia e história**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- PELLEGRINI, E. Saba e Trieste: immagini di città e complesso materno. In: _____ **Le città interiori**. Bergamo: Moretti & Vitali Editori, 1995. p. 49-86.
- PETERLE, P. Poéticas do comum: a cidade, a criança e o animal em Saba. In: SABA, U. **O homem e os animais**. Florianópolis: Editora Ufsc, 2014. p. 135-157.
- PINCHERA, A. **Umberto Saba**. Firenze: La Nuova Italia, 1974.
- PIGNATARI, D. **O que é comunicação poética**. Cotia: Ateliê Editorial, 2005.
- POLATO, L. **L’Aureo Anello: saggi sull’opera poetica di Umberto Saba**. Milano: Francoangeli, 1994.
- POUND, E. **Abc da literatura**. São Paulo: Cultrix, 2001.
- PORTINARI, F. **Umberto Saba**, Mursia, Milano, 1963.
- POZZI, G. **La poesia italiana del novecento: da Gozzano agli Ermetici**. Torino: Einaudi, 1970.
- PIZZ, K. **A City in Search of an Author**. Nova York: Sheffield Academic Press, 2001.
- RAIMONDI, P. **Invito alla lettura di Saba**. Mursia, Milano, 1974.
- RAYMOND, M. **De Baudelaire ao Surrealismo**. São Paulo: Perspectiva, 1997.
- RODRIGUES, C. C. “A prática da tradução por teóricos tradutores” In: **Tradução em Revista**, Rio de Janeiro, v. 4, 2007, p. 1-6.
- _____. **Tradução e diferença**. 1ª ed. São Paulo: Editora da Unesp, 2000.
- SANGUINETTI, E. **Tra Liberty e Crepuscolarismo**. Milano: Mursia, 1961.
- SAVOCA, G. TROPEA, M. **Pascoli, Gozzano e i Crepuscolari**. Bari: Laterza, 1976.

- SLAPATER, S. Lettere triestine: La vita dello spirito. In: SLAPATER, S; STUPARICH, G. (org.). **Scritti politici**. Milão: Mondadori, 1954. p. 44-46.
- SPAGNOLETTI, G. **Saba Ungaretti Montale**. Torino: ERI – Edizioni RAI, 1966.
- SPINA, S. **Manual de versificação românica medieval**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.
- SPINA, S. A comparação. A imagem. A metáfora. **Confluência: Revista do Instituto de Língua Portuguesa**, Rio de Janeiro, p.263-273, 2016. Semestral. Artigo sem data mas disponível numa edição integral de todos os números antigos da revista. Disponível em: <<http://lp.bibliopolis.info/confluencia/pdf/1102.pdf>>. Acesso em: 06 nov. 2016.
- STEINER, G. **Depois de Babel**: questões de linguagem e tradução. Curitiba: Editora da UFPR, 2005.
- TÁPIA, M. Introdução. In: CAMPOS, H. **Transcrição**. Organização: Marcelo Tápia, Thelma Médice Nóbrega. São Paulo: Perspectiva, 2013. p. XI-XX.
- TARTARO, A. **Leopardi**. Bari: Laterza, 1990.
- TELES, G. M. **Vanguarda europeia e modernismo brasileiro**. Petropolis: Vozes, 2009.
- TODOROV, T. **Teoria da literatura: textos dos formalistas russos**. São Paulo: Ed. da UNESP, 2013.
- UNGARETTI, G. Defesa do hendecassílabo. In: WATAGHIN, L (ORG.) **Razões de uma poesia**. São Paulo: EDUSP, 1994, p.55-76.
- VARESE, C. Umberto Saba. In: ORVIETO, P (*a cura di*) **Un'idea del '900**: dieci narratori italiani del novecento, Salerno Editrice, Roma, 1984, p. 51-75.
- WATAGHIN, L. O homem e os animais: poemas de Saba. In: SABA, U. **O homem e os animais**. Florianópolis: editora UFSC, 2014. p. 119-134.
- WILLIAMS, R. **O campo e a cidade**: na história e na literatura. São Paulo: Companhia da Letras, 2011.

VILLA, D. Introdução. In: BAUDELAIRE, C. **Pequenos poemas em prosa**. São Paulo: Hedra, 2011. p. 9-26.

IV – Dicionários, enciclopédias e outras obras de referência:

HOUAISS, A. **Dicionário eletrônico da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Instituto Antônio Houaiss/Ed. Objetiva, 2001;2009.

AULETE, C. **Dicionário Caldas Aulete**. Rio de Janeiro: Lexikon. Disponível em:
Último acesso em: 10 nov. 2016.

CUNHA, C. CINTRA, L. **Nova gramática do Português contemporâneo**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

TRECCANI. **Il vocabolario della Lingua Italiana**. Roma: Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 2010. Disponível em: Acesso em 09 nov. 2016.

ZINGARELLI, N. **VOCABOLARIO DELLA LINGUA ITALIANA**. BOLONHA: ZANICHELLI, 2001.