

O "MOVIMENTO TRADUTORIO" NA OBRA DE RINA SARA VIRGILLITO

RESUMO: No presente trabalho, pretende-se analisar o processo criativo da poeta e tradutora italiana Rina Sara Virgillito, do ponto de vista genético. No caso específico, analisar-se-á a relação peculiar entre desenho e palavra na produção poética da autora: dos manuscritos até a obra editada.

PALAVRAS-CHAVE: Processo tradutório, análise de manuscritos, crítica genética.

ABSTRACT: This paper analyses the creative process of the Italian poet and translator Rina Sara Virgillito from the genetic point of view. Specifically, it will analyse the particular relationship between painting and writing in the poetic production of the Italian writer: from manuscripts to edited works.

KEY WORDS: Translation process; manuscript analysis; genetic criticism.

Em uma análise preliminar, os cadernos da poeta e tradutora italiana Rina Sara Virgillito revelaram uma interconexão entre signos de diferentes linguagens e uma peculiar característica do sistema criativo da autora: leitura, tradução, poesia e desenho convivem, de fato, no mesmo espaço; um espaço que possui as características de um labirinto. Mediante a metodologia da crítica genética, tentar-se-á penetrar nos caminhos do processo de criação de Virgillito, levando-se em conta não somente manuscritos das traduções publicadas e que são objeto da pesquisa, mas também, textos editados - *Incarnazioni del fuoco* (1991) e *L'albero di luce* (1994) - e manuscritos inéditos com poesias e desenhos cedidos pela Prof.a Dr.a Sonia Giorgi, herdeira universal da poeta. Mediante uma leitura crítica dos textos, tentar-se-á mostrar como o processo criativo de Virgillito é marcado pela relação intersemiótica entre signos poéticos (poemas) e signos pictóricos (desenhos dela e de outros). Esse fenômeno caracteriza não somente os manuscritos das traduções analisadas, mas também as obras editadas; de fato, os desenhos da poeta acompanham os versos *Incarnazioni del fuoco* (1991), enquanto obras

da artista plástica Silva Felci ilustram as poesias de *L'albero di luce* (1994). Qual, então, a relação entre desenho e palavra poética na obra dessa extraordinária escritora? Tentar-se-á desvendar esse processo “tradutório”, levando em conta a noção de movimento e considerando a sua produção como um sistema de escrita aberto e complexo.

Rina Sara Virgillito, conforme lembra Giorgi (2002: p. xx), costumava sempre levar consigo livrinhos, agendas coloridas, lápis e canetas quando passeava pelas ruas da cidade alta de Bergamo, onde morava, ou quando sentava nos pequenos cafés da cidade baixa, ou de outros lugares que escolhia, como Florença e Roma. Lia, traduzia e desenhava, sem se importar com o que estava acontecendo ao seu redor, ou pelo menos não detendo o seu olhar indagador e sensível às aparências, mas concentrando-se para conseguir penetrar além do véu da mera realidade. Por ocasião de sua morte, no verão de 1996, na “casa-sacrário” - na qual ninguém podia entrar- havia dois livros em cima da mesa do seu escritório: um de cartas e outro de poesias, ambos de Emily Dickinson. Numa gaveta, estava um grupo de cinco pequenas agendas (agora guardadas no Arquivo Histórico de Florença) nas quais, escritas com uma grafia muito peculiar - quase um caligrama - havia 114 poesias de Emily Dickinson, por ela traduzidas. O seu trabalho (o qual poucos íntimos conheciam) tinha-se desenvolvido, em um silêncio quase total, entre outubro de 1995 e janeiro de 1996. Assim, a partir do momento da descoberta dos manuscritos deixados por Virgillito, iniciou-se um processo de transcrição, análise filológica e organização da edição crítica. As cartas editadas e inéditas, os livros (cerca de três mil volumes apostilados por ela mesma), os desenhos, os discos e qualquer outro testemunho de Rina Sara Virgillito constituem o *Fondo Virgillito*, primeiro núcleo do projeto da Universidade de Florença para um *Arquivo para a memória e a escrita das mulheres*.¹

A análise dos manuscritos de Virgillito – como lembra Sonia Giorgi (2002) - revelou não somente aspectos interessantes do seu trabalho de tradutora, mas tornou-se fundamental para se estudar as interferências entre a atividade tradutória e a composição poética, além de fornecer um testemunho importantíssimo acerca da gênese do processo tradutório por ela percorrido. As

agendas, que foram estudadas durante cinco anos,² demonstraram uma enorme e complexa obra de elaboração: todas as traduções trazem registrados o lugar, o dia e a hora em que foi feita a tradução, além de algumas siglas que usava para lembrar, rever (R) ou transcrever (T) o trabalho. Um dado interessante que emerge dessa análise é que, em muitos casos, encontram-se nas agendas, junto às traduções, novos poemas da poeta. Esse dado confirmaria um traço peculiar do trabalho intelectual e poético de Virgillito, o procedimento sinótico da vocação para a poesia e para a tradução, e confirmaria a tese segundo a qual as duas atividades percorreram um caminho paralelo e se influenciaram reciprocamente.

Ao se analisar a produção poética de Virgillito, quer-se abordar o conceito de tradução de uma forma mais abrangente: entendendo-se por tradução aquele complexo fenômeno que acontece no interior do processo criativo, no qual ocorrem permanentes passagens “[...] de um código semiótico para outro – de uma linguagem para outra. Há diferentes aproveitamentos de cada linguagem e há intervenção de diferentes linguagens” (SALLES: 1995, p. 34). Segundo Salles, o movimento tradutório é uma das perspectivas das quais pode-se observar o processo criativo de um autor. A análise de manuscritos revela, segundo a autora, resíduos de diversas linguagens, que interagem na construção de um determinado signo poético.

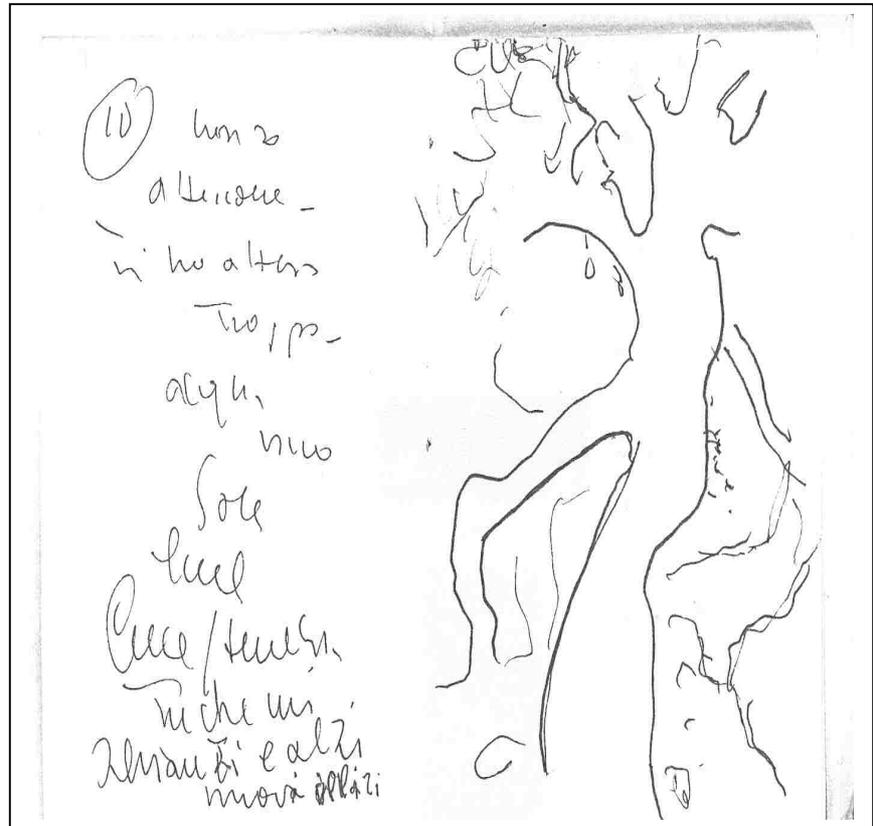
De fato, vê-se como “[...] os artistas não fazem registros, necessariamente, na linguagem na qual a obra se concretizará [...], e observa-se na intimidade da criação um contínuo movimento de tradução intersemiótica: conversões que ocorreram ao longo do percurso criador, de um código para outro” (SALLES: 2001, p. 111-2). Através dessa leitura dos manuscritos poderíamos então acompanhar o desenvolvimento de um pensamento visual. De fato, mediante a observação do aproveitamento que o escritor fez do espaço da folha, pode-se remontar aos movimentos da sua percepção e do seu pensamento inventivo para estabelecer hipóteses acerca de seus mecanismos de criação.

Talvez no caso de Virgillito o estágio ainda preliminar de análise dos manuscritos não leve a estabelecer suposições tão seguras, mas ao que parece o desenho e os signos verbais estariam um complementando o outro,

sobretudo, o signo gráfico estaria funcionando como suplemento da palavra e não o contrário. A imagem visual não seria, neste caso, causa de criação poética, mas, ao contrário, a sua poética visionária encontraria nos dois signos, na sua realização ao mesmo tempo literária e gráfica, a mais verdadeira e completa concretização. Tanto que a autora parece querer mostrar ao leitor, ao publicar juntamente desenhos e poemas, a natureza híbrida daquele percurso de criação. Essa característica, como veremos, se encontra nos textos editados, mas também e sobretudo nos inéditos.³ Apresentam-se a seguir dois exemplos de manuscritos de poemas inéditos, que testemunham essa criação intersemiótica da autora. As folhas escolhidas são só uma pequena amostra de uma serie consistente de cadernos inéditos com poesias e desenhos deixados por Virgillito. Nos cadernos encontram-se dois tipos de desenhos: uns altamente simbólicos e abstratos e outros aparentemente mais realísticos retratando sobretudo igrejas e lugares pelos quais a poeta passava. O primeiro a ser analisado, é uma poesia com um desenho (do tipo simbólico) contido no diário chamado de *Diari fiesolani giugno luglio 1995*, e o outro (com desenhos do tipo realístico) pertence ao diário chamado de *Diari da Roma a Assisi aprile/maggio 1994*.⁴

Transcrição da poesia:⁵

1 (10)⁶ non so
attendere -
ti ho atteso
troppo -
5 acqua
vino
sole
/quel/?
luce/tenebra
10 tu che mi
schianti e alzi
nuovi deliri⁷



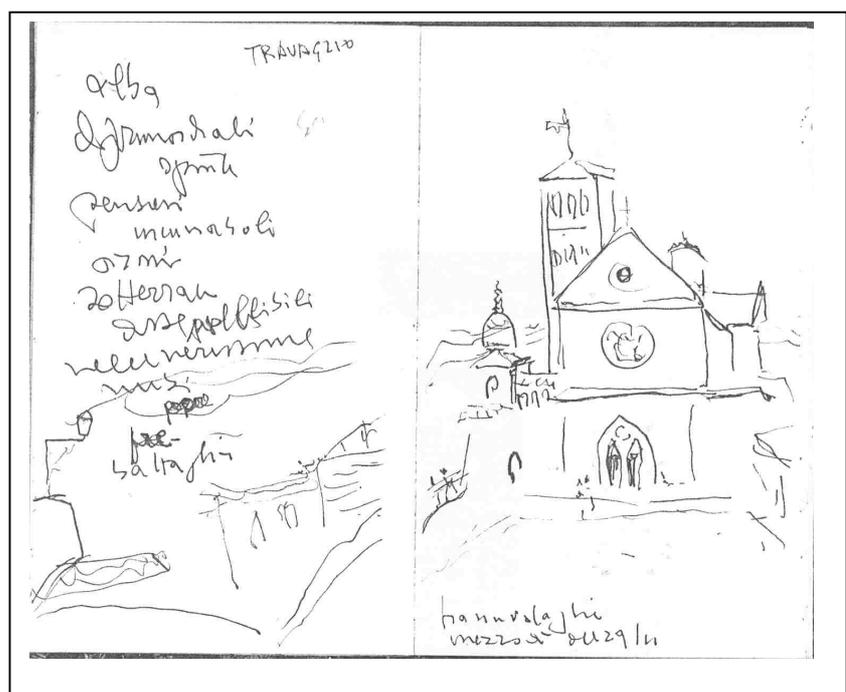
Fonte: Virgillito, Diari fiesolani giugno luglio 1995.

Esta é uma poesia que confirma o estilo da última fase poética de Virgillito. São versos livres, quase sempre poucos lexemas, um, ou no máximo dois, por cada verso, marcados pelo travessão, único signo de pontuação. Também é freqüente o uso dos *enjambements* para marcar um discurso encadeado de opostos, e na poesia, continua o diálogo com um "Tu" presente/ausente, interlocutor privilegiado que a autora nunca revela, Deus /Amante ao qual se direciona com palavras, verbos imperativos e suplicantes. Palavras em movimento desenhavam na folha o espaço do significante; de fato, a conformação da poesia na folha também é o significado. A poesia é acompanhada por um desenho como sempre em caneta preta e que expressa uma grande simbologia: um homem/árvore no seu esforço para com o

crescimento e a libertação. Parece que a autora queira fixar para si mesma as formas que habitam a sua visualidade, aquele diálogo entre ela e o invisível que as palavras expressam, mas não completamente. Não se trata de uma simples exigência de documentar os lugares pelos quais ela passava, mas sim uma vontade de marcar, no papel, o momento da percepção, e isso é confirmado pelo fato de que os traços são poucos e definidos, não havendo sobreposição de linhas, e sendo o registrado quase feito de um só jato. Em outra folha do diário, temos um exemplo de outro desenho acompanhado por uma poesia. O desenho mostra a igreja de Assis. Abaixo da poesia há a continuação da lateral, da vista do lado da igreja, trazendo registrados o local e a data: Nuvolaglie Mezzodì del 29/4. O desenho mostra a fachada da catedral, sempre em caneta preta e com poucos traços, sendo que a característica mais marcante desse processo é sempre levar à percepção de algo que é estável, como a construção de uma igreja. Desenhando elementos imóveis, Virgillito visa a passar a "mobilidade" de sua percepção para o leitor. Nada é estático em sua visão e qualquer elemento é movimento recriado pela mente do autor em outros signos. A poesia e o desenho são ambas partes constituintes daquela paisagem emotiva e perceptiva de Virgillito.

TRAVAGLIO

1 Alba
 di primordiali
 spinte
 pensieri
 5 incunaboli
 armi
 sotterranei
 disseppellibili
 nelle nerissime
 10 nubi
 [/?/]
 pre-
 battaglia⁸



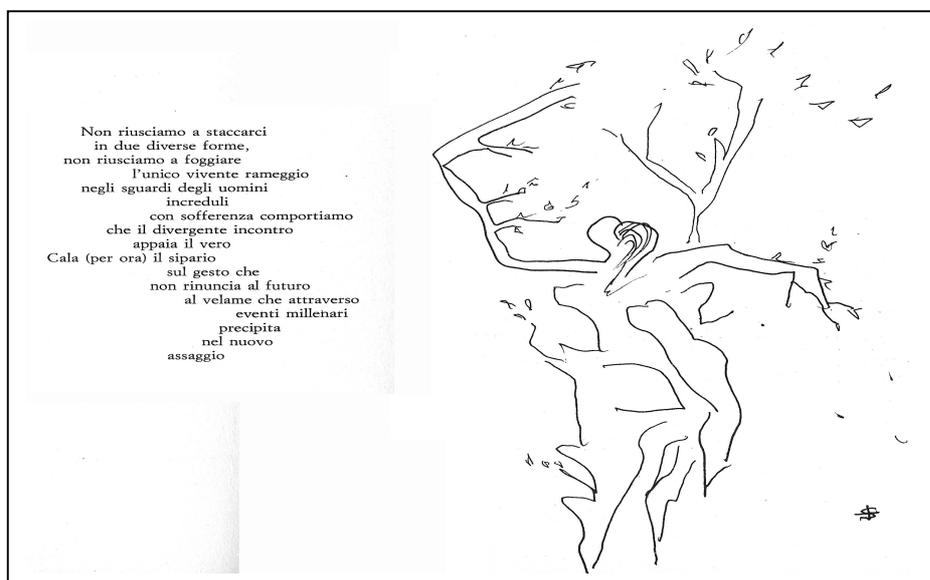
Fonte: Virgillito, Diari da Roma a Assisi aprile/maggio 1994.

Como vimos nesse breve *excursus*, o movimento é, de fato, a marca do discurso poético de Virgillito, não somente no aspecto da poética, mas também no da realização gráfica e estilística de seus poemas e desenhos. Peculiar é a disposição física na folha de suas estrofes, as palavras dão forma ao significado, o significante e o significado são uma realidade concreta na sua folha e desenham o que falam, deixando figuras em movimento, quase caligramas. Esse aspecto é tão inerente à sua produção, que até nas traduções de poesias da Dickinson ela reescreve a palavra dickinsoniana, mas seguindo as formas de seu próprio significante, não conservando a divisão em estrofes do original, mas recriando-a segundo os próprios cânones.

No caso de Virgillito se confirmaria a tese segundo a qual o artista quer perceber e descrever os fenômenos que estão ao seu redor, sendo a descrição “[...] um processo de tradução da linguagem das apreensões sensoriais para linguagem verbal. É uma transcodificação para a linguagem verbal, que procura transcrever a apreensão dos fenômenos dos sentidos” (SALLES: 2001, p. 16). As manifestações da percepção, segundo Anastácio (1999) ocorrem em diferentes linguagens, que vão sendo trabalhadas e retrabalhadas, ao longo do percurso de criação. Torna-se muito importante a noção de “Plasticidade do pensamento” que notamos traduzida nos manuscritos e nas folhas dos textos editos e inéditos de Virgillito: isso pode ser percebido, como Anastácio (1999) afirma, através de como a autora manipula o espaço da folha, a disposição dos versos e nos manuscritos.

O primeiro texto édito que levaremos em conta para mostrar a continuidade da relação arte-palavra em Virgillito, *Incarnezioni del fuoco*, é um verdadeiro livro de iniciação, que se insere na linha dos grandes textos místicos de Santa Catarina, de Santa Teresa, de São João da Cruz, de Jacopone. Virgillito usa uma língua concreta como pedra, com tons expressionistas muito modernos e vários neologismos, aliteraões ásperas que aumentam a dureza e a gravidade do seu poema trágico-heróico. Apresenta-se, a seguir, um exemplo que ilustra a complementaridade criativa da poética de Virgillito, na qual palavra e signo artístico são parte de um sistema

perceptivo mais complexo, e só juntos conseguem expressar sua multiplicidade:

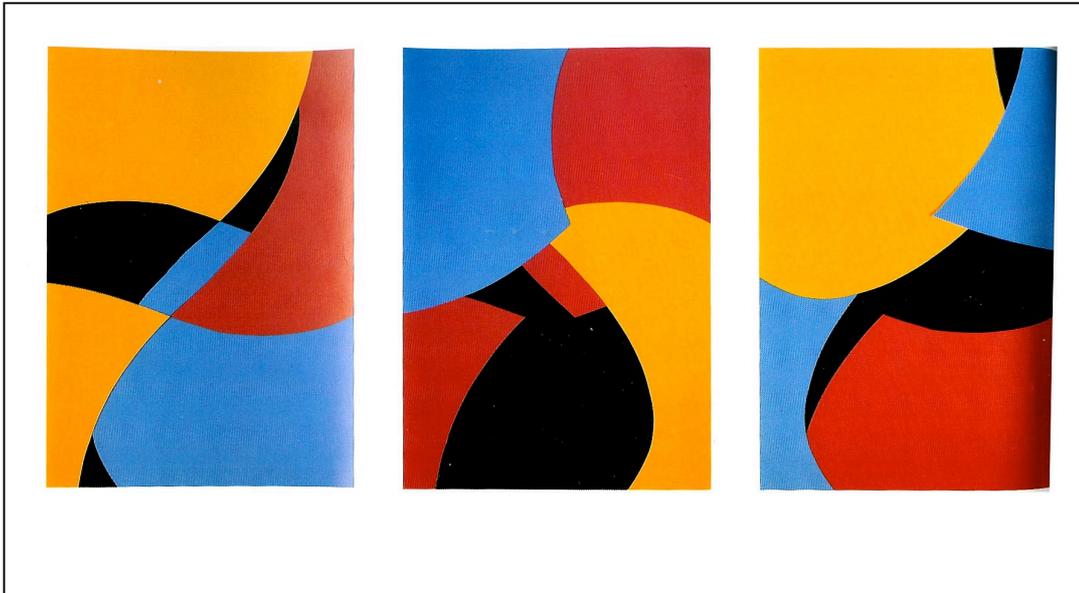


Fonte: Virgillito, *Incarnavazioni del fuoco*, 1991, p. 180-1.

“Não conseguimos separar-nos/ em duas formas diferentes/ não conseguimos forjar/ a única vivente ramificação [...]” (Trad. Nossa), diz Virgillito nessa poesia convidando o leitor para participar do esforço que os dois seres protagonistas do poema estão cumprindo para alcançar a unidade; unidade que ela também almeja comunicar mediante a simbiose entre o verbal e o pictórico, ambos parte da sua percepção extraordinária e complexa.

Quando sua arte não é suficiente para expressar esse movimento perceptivo, ela se serve da criação de outros artistas: é o caso da artista plástica Silva Felci. Em *L'albero di Luce*, encontram-se, de fato, intercalados às poesias, quatro trípticos realizados com a técnica da colagem, que até nos títulos, revelam ser marcados, assim como a poesia que complementam, pelo movimento e pela variação: *Movimento/Cadenza*; *Trio in tonalità minore*; *Trio in tonalità maggiore* e *Variazioni ritmico-melodiche*. Esse segundo livro é uma continuação, talvez uma dilatação do outro. Nesse texto a metamorfose envolve até a pontuação, que se torna elemento fundamental do ritmo poético: as vírgulas, os travessões, os pontos de interrogação tornam-se palavras em meio a palavras e expressam um espaço físico indefinido e vazio. Por isso,

Virgillito subverte a ordem canônica da pontuação, colocando, por exemplo, a vírgula muito distante da palavra, como se tivesse que expressar fisicamente a construção desse seu novo espaço poético, da sua nova cosmogonia literária. Reproduz-se, a seguir, um dos trípticos de Felci:



No caso dos trípticos de Felci, o signo pictórico das colagens não acompanha algumas poesias específicas de Virgillito, mas constitui-se como parte integrante do projeto poético do livro. Os quatro trípticos marcam o desenvolvimento total da história poética contada por Virgillito, acompanhando e mostrando ao leitor uma evolução paralela do seu discurso. O objetivo é sobretudo concretizar uma relação, uma analogia entre o ritmo do signo pictórico e do verbal, confirmando ainda uma vez a absoluta insuficiência expressiva de cada um, isoladamente, se comparado à complexidade do fenômeno perceptivo.

Concluindo este estudo preliminar, e não exaustivo, da produção de Virgillito, faz-se necessário destacar de forma crítica o escopo da pesquisa. O objetivo principal era mostrar como na produção poética da autora (ou no que se pode definir de sistema criativo), a coexistência de signos de diferentes linguagens ocupa um lugar marcante. Especificamente, a complementaridade entre signo gráfico e poético. Essa sinergia entre os signos perpassa toda a criação de Virgillito, a poética e a tradutória, e terá o papel de fixar na folha a visualidade complexa e peculiar da autora. Essa percepção híbrida e múltipla

concretiza-se numa forma invisível e escapável que a autora tenta fixar, primeiro para si mesma, nos manuscritos, e sucessivamente para o leitor, nos textos editados.

NOTAS:

1 As cinco agendas das traduções de Dickinson constituem o nº 210 do Inventário do Fundo. Eles trazem os seguintes cabeçalhos: *Prime stesure. Testi di E. D. , dal 9/10/1995 al 9/11/1995, per Emily Dickinson* [cc. 52]; *Dickinson prime stesure, dal 10/11/1995 al 15/1/1996* [cc. 50 + 2 cc. Avulsas]; *Poesie di Emily Dickinson (1995) – Revisioni 1996* [cc. 2]; *Dickinson, trascrizioni* [31/10/1995; cc. 37]; *Secondo quaderno di trascrizioni provvisorie* [gennaio 1996; cc. 21].

2 Acompanhou-se de perto o trabalho e colaborou-se ativamente para a realização da edição definitiva, como lembra Giorgi na introdução do livro (DICKINSON, 2002, p. XXI).

3 No Arquivo Histórico de Florença estão guardados, entre os outros manuscritos, cerca de 60 cadernos com desenhos de Rina Sara Virgillito, testemunhando uma prática constante e relevante de sua produção criativa. Para outras informações veja PELLEGRINI, E. – BIAGIOLI, B. *Rina Sara Virgillito Poetica, Testi Inediti, Inventario Delle Carte*. Roma: Edizioni Di Storia e Letteratura, 2001.

4 Os diários foram cedidos pela Prof.a Dr.a Sonia Giorgi, herdeira universal da poeta, a qual também autorizou a publicação dos mesmos.

5 Na transcrição dos manuscritos se usaram os seguintes critérios: [] para supressão; /?/ para palavra ilegível; [/?/] para supressão de palavra ilegível; //? para transcrição duvidosa.

6 Número da poesia na série do caderno.

7 Não sei/ esperar -/ te esperei/ demais -/ água/ vinho/ sol/ aquele?/?/ luz/treva/ tu que me/ abates e levantas/ novos delírios (Trad. Nossa).

8 TRABALHO: Madrugada/ de primordiais/ impulsos/ pensamentos/ incunábulo/ armas/ soterram/ desenterráveis/ nas negríssimas/ nuvens/ [/?/] / pré-/ batalha (Trad. Nossa).

BIBLIOGRAFIA:

- ANASTÁCIO, Silvia Maria Guerra. *O jogo das imagens no universo da criação de Elizabeth Bishop*. São Paulo: Annablume, 1999.
- DICKINSON, Emily. *Poesie*. Tradotte da Rina Sara Virgillito. Milano: Garzanti, 2002.
- FIEDLER, N. Ferrara. O texto Literário como Sistema Complexo. In: Philippe Willemart (org.). *GÊNESE E MEMORIA. IV Encontro Internacional de Pesquisadores do Manuscrito e de Edições*. São Paulo: Annablume, 1995, p. 29-43.
- GIORGI, S. Note a margine di una traduzione. In: DICKINSON, E. *Poesie*. Milano: Garzanti, 2002, p. xx-ii.
- HENN, R. Organização e Caos. *Manuscrita. Revista de Crítica Genética*. São Paulo: APML, n. 7, 1998, p. 197-209.
- LIMA, S. Ferreira. O tempo e os eixos de linguagem no percurso da transcrição. *Manuscrita. Revista de Crítica Genética*. São Paulo: APML, n. 3, 1992, p. 26-39.
- MACEDO, L. de. Da natureza complexa da produção de um texto. *Manuscrita. Revista de Crítica Genética*. São Paulo: APML, n. 5, 1995, p. 9-15.
- PELLEGRINI, Ernestina. Sara Virgillito. In: GHIDETTI, Ernesto; LUTI, Giorgio (Org.). *Dizionario critico della letteratura italiana Del Novecento*. Roma: Editori Riuniti, 1997, p. 915-7.
- PELLEGRINI, Ernestina; BIAGIOLI, Beatrice. *Rina Sara Virgillito. Poetica, testi inediti, inventario delle carte*. Roma: Ed. Di Storia e Letteratura, 2001.
- SALLES, C. Almeida. Dialogo na Crítica Genética. *Manuscrita. Revista de Crítica Genética*. São Paulo: APML, n. 5, 1995, p. 29-35.
- SALLES, Cecília Almeida. *Gesto Inacabado: processo de criação artística*. São Paulo: FAPESP: Annablume, 1998. 168 p.
- SALLES, C. Almeida. Linguagens em diálogo. *Manuscrita. Revista de Crítica Genética*. São Paulo: APML, n. 10, 2001, p. 109-139.

- VIRGILLITO, R. S. *Incarnazioni del fuoco*. Bergamo: Moretti e Vitali, 1991.
- VIRGILLITO, R. S. *L'albero di luce*. Bergamo: El Bagatt, 1994.
- VIRGILLITO, R. S. *Diari da Roma a Assisi aprile/maggio 1994* (Manuscritos inéditos).
- VIRGILLITO, R. S. *Diari fiesolani giugno – luglio 1995* (Manuscritos inéditos).
- WILLEMART, P. Crítica genética e história literária. *Manuscrita. Revista de Critica Genética*. São Paulo: APML, n. 10, 2001 (a), p. 165- 185.