



O poeta como clandestino: tradução, estilo e poesia em Emilio Villa

The poet as a clandestine: Translation, style and poetry in Emilio Villa

Nayana Montechiari

Universidade Federal do Rio de Janeiro

Rio de Janeiro, RJ, Brasil

nayanamontechiari@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-3273-1399> 

Andrea Lombardi

Universidade Federal do Rio de Janeiro

Rio de Janeiro, RJ, Brasil

lombardi.andrea@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-2061-3598> 

Resumo: Roland Barthes (2004) designa o estilo como esplendor e prisão do escritor: sua solidão. O presente artigo pretende refletir sobre esta visão barthesiana de *estilo* na obra do poeta, crítico de arte e tradutor italiano Emilio Villa, a partir de poemas plurilíngues ou traduzidos pelo próprio poeta italiano para o português brasileiro e de algumas de suas obras pictóricas. O conceito de tradução torna-se central para análise da obra de Emilio Villa, através da leitura de Walter Benjamin, Henri Meschonnic e outros teóricos e, também, pelas diversas traduções por ele realizadas: a Odisseia, partes do Gênesis, uma escolha das tabuletas mesopotâmicas. Villa escreveu não unicamente em italiano, mas seu plurilinguismo se confirmou em textos escritos em latim, grego, francês e outras línguas.

Palavras-chave: Emilio Villa; poesia; estilo; poesia visual; tradução.

Abstract: Roland Barthes (2004) designates style as the writer's splendor and prison: his loneliness. This paper intends to reflect on this barthesian thought of style in the work of the italian poet, art critic and translator Emilio Villa, based on plurilingual or translated poems into Brazilian Portuguese by the italian poet himself and some of his pictorial works. The concept of translation becomes central to analysing Emilio Villa's work, through reading Walter Benjamin, Henri Meschonnic and other theorists, and also through the various translations he made: the Odyssey, parts of Genesis, a selection of Mesopotamian tablets. Villa wrote not only in Italian, but his plurilingualism was confirmed in texts written in Latin, Greek, French and other languages.

Keywords: Emilio Villa; poetry; style; visual poetry; translation.



Se as palavras tivessem somente um sentido, o do dicionário, se uma segunda língua não viesse perturbar e liberar as ‘certezas da linguagem’, não haveria literatura.
(Barthes)

A tradução de um poema leva à transposição das palavras de uma língua para outra, no espaço de um verso, na dimensão da construção de suas estrofes, em suas eventuais rimas, aliterações, soantes e dissonantes, em ritmo e estilo — um poema deve ser visto, lido, ouvido e sentido. Logo, o tradutor faz uma escolha/renúncia, como afirmou Walter Benjamin (2011) em *A Tarefa do Tradutor (Die Aufgabe des Übersetzers)*. Trata-se de uma tarefa que pode ser lida também como uma renúncia ou desistência¹. Tentando encontrar seu próprio estilo, experiencia-se a renúncia de algo que não pôde ser incorporado à língua de chegada. Escolhemos um poema de Emilio Villa (poeta, tradutor, crítico de arte, artista plástico), que possui em alto grau a reversibilidade, pois está escrito numa língua entre o italiano e o “brasileiro”.

O estilo de Villa nasce, nesse poema, da autotradução. O poeta italiano forjou uma língua própria, dentro da qual transita, utilizando-se de palavras e expressões que aprendeu em sua curta estadia no Brasil, na década de cinquenta. O poema “Mata-borrão para Flavio Motta” foi escrito em 1951 em homenagem a um colega e amigo da Universidade de São Paulo. Segundo o autor, está escrito em “língua brasileira”, uma língua que ecoa o português, todavia, conserva inteiramente a prosódia da língua italiana. Trata-se de uma homenagem ao Brasil, como se verá neste fragmento do poema:

MATA-BORRÃO PARA FLAVIO MOTTA

eu diria l'm encantado, e então
uma nuviosa designação de continentes involuntarios por jogos
nasais, fundos jogos, acende
ao lonje entre os anos desperdidos itinerantes
como faiscas de amarguras
abdominais, como bichos de cristal na nuca muda, acende
o nome mais amado mais miolo mais milagre
e o quem diz: “agora!” e o quem
(Villa, [1951] 2014, p. 291)

Villa revela aqui uma escuta atenta aos sons do português “brasileiro”: “uma *nuviosa* designação de continentes involuntários por jogos nasais, fundos jogos” (Villa, [1951] 2014, p. 291). *Nuvioso* no lugar de *nebuloso* é uma escolha rara. Os “jogos *nasais*” reproduzem a nasalização, uma das características da língua portuguesa. E, ao mesmo tempo, cria novos sons e novas palavras: o conjunto de adjetivos raros, mostram a procura de um texto com um efeito curioso: “uma *nuviosa* designação”, “os anos *desperdidos* itinerantes”, “faiscas de amarguras abdominais”, “bichos de cristal na nuca muda” (Villa, [1951] 2014, p. 291). Logo depois exhibe uma série profusa de aliterações: “o nome *mais amado mais miolo mais milagre*” (Villa, [1951] 2014, p. 291): todas palavras que constituem uma variação sobre o nome *Motta*, “l'm encantado”. O texto se interrompe evocando por duas vezes uma autoridade (“e o quem”) e o tempo de *agora*. Esse *agora*, praticamente gritado, relembra o *tempo do agora*, afirmado por Walter Benjamin em *Sobre o Conceito de História* (2010, p.

¹ A tarefa-renúncia do tradutor, na tradução de Susana Kampff Lages em *A tarefa do tradutor*, de Walter Benjamin (2008).



229): “A história é objeto de uma construção cujo lugar não é o tempo homogêneo e vazio, mas um tempo saturado de ‘agoras’”. Pode-se dizer que para Benjamin, assim como para Villa, a interpretação parte do conceito de *agora*, que revoluciona o mundo e a leitura. Ao mesmo tempo, Villa não renuncia ao italiano — com a total ausência de acentuação e o uso do alfabeto desta língua — “eu diria l’m encantado”, sempre retomando a jocosa aliteração que lembra o nome do amigo.

O plurilinguismo de Emilio Villa tem como base uma atenção aos sons da língua, afastando-se do sentido tradicional, podendo ser considerada uma performance surrealista ou dadaísta, que se encontra também na linha do expressionismo literário afirmado por Gianfranco Contini². Crítico de arte e amigo pessoal de artistas como Duchamp, Matta, Fontana, Burri e muitos outros, Villa foi grande incentivador e defensor das artes: da poesia às artes plásticas, da crítica à tradução. Como crítico, escreveu sobre pintores italianos e internacionais e divulgou seus trabalhos contribuindo para torná-los grandes personalidades da arte italiana do século XX. Em *Un ricordo*, por ocasião de sua morte (em 2003), Gianfranco Baruchello, pintor e amigo, recorda que Villa defendia as liberdades individuais junto com a prática artística:

Foi um dos primeiros a reconhecer não apenas Burri e Fontana, de quem sabidamente foi amigo, mas também Rothko e Pollock, bem como Rotella, Turcato, Manzoni, Schifano e outros, que se tornaram depois os maiores expoentes da nova pintura. Deste ponto de vista, Emilio Villa, radical defensor da tese segundo a qual não há prática artística que possa renunciar ao exercício e à defesa da liberdade individual, figura entre os nomes mais representativos de toda a intrincada história cultural do século XX (Baruchello, 2003, tradução nossa³).

A defesa da liberdade no sentido mais amplo se torna para Villa uma missão, que o leva a uma defesa intransigente da própria concepção. Em *Conferenza*, respondendo à pergunta de que liberdade está se falando, ele esclarece:

Liberdade do mundo. Do mundo enquanto opressivo. Não estamos falando de liberdade no sentido político ou histórico. Só da liberdade de si próprio, do acontecimento que é o mundo [...] Isto é ser livre: livre das instigações do gosto público, do gosto fisiológico do público. Nunca ceder ao que o público quer, senão é uma constrição.... Trata-se de uma libertação própria que é representada pela arte, e apenas pela arte, e não por qualquer outra coisa (Villa, [1984] 1997, p. 38, tradução nossa⁴)

O que é característico do estilo de Villa é o caráter homogêneo de seus textos, evidentemente que considerados os paradoxos, os exageros. Uma demonstração desse estilo se

² O crítico italiano repensa a tradição literária italiana, à luz do plurilinguismo, desde Dante Alighieri até Carlo Emilio Gadda. De certa forma, embora o estilo de Emilio Villa seja muito complexo e multifacetado, não há como negar uma afinidade entre Villa e o expressionismo, entendido como fundamentalmente uma rebelião ao cânone e a língua comum.

³ “Fu tra i primissimi a difendere non solo Burri e Fontana, di cui notoriamente fu amico, ma anche Rothko e Pollock, insieme a Rotella, Turcato, Manzoni, Schifano e altri, diventati poi i maggiori esponenti della nuova pittura. Da questo punto di vista Emilio Villa, difensore estremo della tesi secondo la quale non c’è pratica artistica che possa prescindere dall’esercizio e dalla difesa delle libertà individuali, si colloca tra le figure più rappresentative dell’intera intricata storia culturale del Novecento” (Baruchello, 2003).

⁴ “La libertà dal mondo. Dal mondo in quanto oppressivo. Non parliamo di libertà in senso politico o in senso storico. Solo della libertà di sé dall’evento che è il mondo [...] Questo è essere libero: libero dagli incitamenti del gusto pubblico, del gusto fisiologico del pubblico. Mai cedere a quello che il pubblico vuole, senno è una costrizione.... Si tratta di una propria liberazione che è rappresentata dall’arte e solo dall’arte, e non da altro” (Villa, [1984] 1997, p. 38).

revela na coletânea *Attributi dell'arte odierna*. Trata-se de um texto de crítica com estilo de um poema:

Nossa conformada cosmogonia, elegiaca, estarrecida, compósita, epopéia por instantâneas, tragédias cotidianas, miniatura rapsódica das grandes formações do tempo, realizadas sem rastros ou eventuais, o grande sangue, os traçados do mundo sem descanso. A lei que dita a discriminação aos destroços de uma visão a ser montada, ao mesmo tempo como matéria e como surpresa, a divagação profética das linhas que modelaram as formas dos arquipélagos e o dispositivo das penínsulas, e o esqueleto das trutas nas águas do [rio] Adda (Villa, 1970, p. 44, tradução nossa⁵).

A homenagem ao pintor Alberto Burri torna-se um panegírico que começa com um tom elevado (a cosmogonia) e termina nas trutas das águas do rio Adda. Como poeta, Villa foi autor de uma obra radicalmente multifacetada, construída sobre diferentes suportes materiais: poemas visuais, labirintos, sibilas — rabiscos e colagens, em sua maior parte, textos escritos em papéis soltos — uma grande arte enigmática, cujo exemplo mais eloquente talvez seja a coletânea “As Sibilas”, título de um complexo trabalho em latim, publicado em 1994, que tem como centro de interesse as figuras femininas, enigmáticas e esotéricas, herança do Panteão grego e penetradas na cultura latina. “Os labirintos” (Tagliaferri, 2013), reunidos em coletânea por Aldo Tagliaferri no livro *Dentro e oltre i labirinti di Villa*, constituem outro dos seus objetos de grande interesse e simbolizam uma atenção à problemática da entrada assim como da saída do próprio labirinto, cuja etimologia Villa atribui a uma origem egípcia, algo confirmado pela pesquisa etimológica contemporânea.

Figura 1: *L'lo scanasciutto*, 1961 - Emilio Villa



Fonte: Villa (1961)

⁵ “Nostra dimessa cosmogonia, elegiaca, esterrefatta, composita, epos per istantanee, tragedie quotidiane, miniatura rapsodica delle grandi formazioni del tempo, avvenute senza traccia e eventuali, il grande sangue, i tracciati del mondo senza requie. La legge che detta lo scrimolo ai frammenti di una visione da mettere su, insieme come materia e come sorpresa, la divagazione profetica delle righe che han modellato le forme degli arcipelaghi e il congegno delle penisole, e lo scheletro delle trote nelle acque dell’Adda” (Villa, 1970, p. 44).

[Descrição da imagem] Imagem da obra *L'io scanasciutto*, de Emilio Villa, em 1961. A obra é produzida em papel cartão, composta de fragmentos de papéis de cor envelhecida, picados à mão, de textos escritos e numerados a máquina, colados sobre o papel-cartão com fita adesiva. No canto superior esquerdo, escrito à mão, está a assinatura do autor, o título da obra e o ano de produção. Logo abaixo, cortado a mão com bordas tortas, encontra-se o recorte da imagem de parte de um rosto, apenas olhos e nariz em preto e branco. Logo abaixo, no canto inferior esquerdo, inserido como uma pincelada, em formato de faixa ou listra, está uma mancha em cor vermelha [Fim da descrição].

L'io scanasciutto (Villa, 1961), poema visual produzido utilizando as técnicas de texto, recorte e colagem, mostra um fragmento de um rosto desconhecido, revelando a parte superior deste semblante com olhos expressivos arregalados e uma barra vermelha que liga o rosto fragmentado e a folha branca que está sobreposta de retalhos de folhas que parecem ter pertencido a um livro antigo. Sobre esta folha se encontram algumas fitas adesivas envelhecidas que fixam alguns pedaços à folha principal. Verticalmente, no canto esquerdo superior, inscreve-se: “*l'io scanasciutto*” e, logo acima, a assinatura e datação: “Emilio Villa 1961”. Esta inscrição nos faz rever toda a obra. Em italiano, “*l'io sconosciuto*” é certamente um “eu desconhecido”, porém o que temos grafado no poema é um “*l'io scanasciutto*” que cria uma distorção. O [a] e o duplo [t] fazem parte da provocação do poeta, que lembra o conceito de *différance* de Jacques Derrida, um duplo e reduplicado movimento que diferencia e difere. Uma palavra, cuja nova dicção e nova ortografia cria algo novo: uma ironia sobre a procura do profundo eu, que é aqui recusado. Villa subverte a língua, distorce as palavras, assim como joga com as formas: de um texto crítico forma-se um poema, como no caso da crítica de Alberto Burri. Rasgando o papel, o poeta se refaz em poesia. Desconhecido de si mesmo, busca a completude através do desfazimento, retira o sentido e recria algo novo. Um ressurgimento através das incisões na tela, como os famosos rasgos nas telas do pintor Lucio Fontana, que colaborou com Villa.

Nanni Cagnone, narra um interessante acontecimento que demonstra a implacável concepção do caráter efêmero da arte, de uma arte ritual, reproduzido por Emilio Villa às margens do rio Tibre:

Em um dia dos anos 50, Emilio escreveu as suas palavras sobre alguns seixos e depois os confiou ao rio: atirou as pedras no Tibre, adorando ver que as palavras desapareciam. Ele não fez isso para os outros, não foi a exibição entediada e didática de um artista conceitual: foi um rito, a obra desencarnada e invisível de um crente, de um intrépido amigo do caos (Cagnone, 2008, p. 336, tradução nossa⁶).

Este evento paradoxal revela muito sobre a relação de Emilio Villa com suas obras, muitas vezes doadas para amigos, outras vezes simplesmente esquecidas ou dispersas, como neste evento descrito, às águas do rio Tibre. Aldo Tagliaferri (2004) escolheu intitular sua biografia sobre Villa de *Il Clandestino*, aludindo à forma como o poeta múltiplo lidava com a própria vida e com os produtos de sua arte. Pois segundo Hoisel (2019, p. 55), “em cada zona linguística, em cada ordem do discurso, pode-se delimitar a configuração particular de um sujeito, que é o mesmo, mas é também e primordialmente ‘outro’”. Villa transitou entre as artes, traduziu a *Odisseia*, parte da *Bíblia* e também tabuletas mesopotâmicas, além de traduzir a si mesmo. Sobre esta última forma de tradução — a

⁶ “In un giorno degli anni Cinquanta, Emilio scrisse le sue parole su un numero di sassi e poi le confidò al fiume: gettò i sassi nel Tevere, amando che ne scomparissero le parole. Non lo fece per altri, non fu l'esibizione noiosamente didattica di un concettuale: fu un rito, l'opera scarna e non veduta di un credente, di un intrepido amico del chaos” (Cagnone, 2008, p. 336).

autotradução — Enzo Campi (2014, p. 101-102) descreve uma obra, exposta nos anos 80, numa galeria de Brescia, constituída de uma série de manuscritos em grego antigo, denominada de “*le mûra di t;éb;é*”. Este poema foi escrito por Villa em grego antigo, acompanhado de uma tradução italiana manuscrita do poema, feito pelo próprio Villa, e exposto em dez placas de acrílico transparente:

Estávamos em 1981. Em Brescia, na galeria multimídia gerenciada por Romana Loda, acontecia um evento. Pela primeira vez, estavam expostas uma série de placas de acrílico transparentes nas quais Villa havia escrito à mão os textos de *le mûra di t;éb;é*, textos escritos em grego antigo. Acompanhando cada placa, Villa afixa, em um envelope plástico, também transparente, a autotradução em língua italiana, mas – atenção – feita aos pedaços, rasgada. Em um regime de dupla transparência, a das placas de acrílico e a dos envelopes plásticos, a assim chamada língua materna, o italiano, acaba sendo simplesmente destruída, aniquilada e reduzida a um descarte da língua grega. A *língua viva* dá lugar à *língua morta*. Este descarte é na verdade uma reserva, uma reserva de significado que atua como um veículo para os prosseguimentos, para as extensões, as próteses que se irradiam em todas as produções villianas (Campi, 2014. p. 101-102, tradução nossa⁷).

A tradução das inscrições de uma “*língua morta*”, o grego, para o italiano, uma “*língua viva*”, porém “*língua de escravidão*”, colocada em segundo plano, numa página de rascunho e numa folha rasgada, revela a intenção de dar ao grego antigo, “*língua morta*”, maior destaque, colocá-la em primeiro plano. Essa reflexão sobre a linguagem, que busca sempre questionar a língua padrão culta italiana — símbolo maior de uma opressão linguística, para Villa — comparece na maior parte das obras deste poeta-filólogo-tradutor-crítico.

Em geral há uma rejeição da língua que se tem à disposição, que é um fato autobiográfico e parece ser uma língua aprendida. Além da língua de apoio de muitas vergonhas, como o italiano, que muitas vezes odeio mesmo. Não odeio, mas rejeito, um bloqueio contra o italiano, que não é minha língua [...] Quando vou para a América, escrevo em inglês. É divertido. Os idiomas são feitos, não são um presente que vem de cima, eles se fazem na vida, na fala cotidiana. O pintor também fala, seu gesto é uma palavra. O sinal também é uma forma de ser, como falar (Villa, 1997, p. 44, tradução nossa⁸).

Movido por essa convicção Villa escreveu o poema “Mata-borrão para Flavio Motta” num idioleto brasileiro-italiano, que mostra seu interesse para com os sons novos, as possibilidades criativas de uma nova língua.

⁷ “Correva l’anno 1981. A Brescia, nella galleria multimedia, gestita da Romana Loda, (ac)cadeva un evento. Venivano esposte, per la prima volta, una serie di lastre di plexiglas trasparente su cui Villa aveva scritto a mano i testi de *le mûra di t;éb;é*, testi scritti in greco antico. A corredo di ogni lastra Villa appone, in una busta di plastica, sempre trasparente, l’auto-traduzione in lingua italiana, ma – attenzione – fatta a brandelli, lacerata. In un regime di doppia trasparenza, quella delle lastre di plexiglas e quella delle buste di plastica, la lingua cosiddetta madre, l’italiano, viene semplicemente distrutta, annientata, e ridotta a scarto della lingua greca. La *lingua viva* cede il passo alla *lingua morta*. Questo scarto, è in realta una scorta, una scorta di senso che fa da tramite per le prosecuzioni, le estensioni, le protesi che si aprono a raggiera in tutte le produzioni villiane” (Campi, 2014. p. 101-102).

⁸ “In generale c’è un rifiuto della lingua che uno ha a disposizione, che è un fatto autobiografico e sembra una lingua imparata. A parte la lingua di sostegno di molte vergogne, come l’italiano, che molte volte ho proprio in odio. Non odio, ma rifiuto, un blocco contro l’italiano che non è la mia lingua. [...] Quando vado in America scrivo in inglese. È divertente. Le lingue si fanno, non sono un regalo che viene dall’alto, si fanno nella vita, nel parlare quotidiano. Anche il pittore parla, il suo gesto è una parola. Anche il segno è un modo di essere, come il parlare” (Villa, 1997, p. 44).

Habitante do insuperado labirinto da linguagem, Emilio produziu uma heresia por excesso de fé – uma língua desconhecida, exagerada, ao mesmo tempo debochada e sagrada, que pede ao leitor que compartilhe uma tarefa absoluta: dizer demais para desfazer todo o dizer, e elaborar cada significado apenas para dissolvê-lo, para que desta desesperada vaidade da língua possa resultar a necessária, inexprimível palavra; ou ao menos o ato de tal palavra (Cagnone, 2008, p. 336, tradução nossa⁹).

Nanni Cagnone (2008), descreve um Emilio Villa que habita “o labirinto da linguagem”. Grande admirador do tema, Villa produziu poemas intitulados “Labirinto”, poemas de construção labiríntica — como “*Poesia è*”, criado em folhas soltas para ser apreciado como um labirinto textual ou gráfico a ser lido ou percorrido. O labirinto funciona como metáfora, mas também como objeto, por sua vez metáfora da leitura e do texto. Villa parece se perguntar qual seria o caminho para sair do labirinto, mas ao mesmo tempo entende que a produção artística está ligada à ideia do labirinto. Para Renello (2007, p. 164), “Il labirinto appare nei testi villiani sotto molteplici aspetti, ma è l’idea in sé che ha nell’artista radici ben più profonde e si intreccia in maniera inestricabile con altri elementi, per così dire primordiali”¹⁰. A leitura e decifração do labirinto equivale a uma aproximação a esse mito e objeto primordial: uma incorporação. E a reflexão é alimentada por sua disposição espacial e paisagem poética de múltiplas entradas e saídas. Em seus “labirintos”, Villa utilizou-se de palavras repetidas em diversas línguas em uma construção que buscava uma materialização e uma ascensão. A utilização de uma mesma palavra, fora de contexto, afeta seu significado de tal modo a ressaltar seu significante. Através da reprodução sonora constante de um mesmo vocábulo, tende-se a um esvaziamento do sentido original da palavra e a uma abertura promovida pela exposição do puro significante. Assim, há uma diminuição do significado e, conseqüentemente, novas possibilidades interpretativas. Villa cria uma língua própria, uma língua “desconhecida e exagerada” que se tornaria uma “moeda gasta” (Mallarmé), repetida, reutilizada tantas vezes perdendo assim o sentido inicial, refluindo para a matéria original da linguagem humana: o som. As palavras, dispostas em imagem sonoras e visuais, apontam para novos significados. O poeta “clandestino” cria uma língua própria, diferente de sua língua materna, de uma língua-imposta — como afirma em *Conferenza* (Villa, 1997) — e diferente também de sua língua de seu passado de seminarista — o poeta produz poesia em sua linguagem sempre em construção.

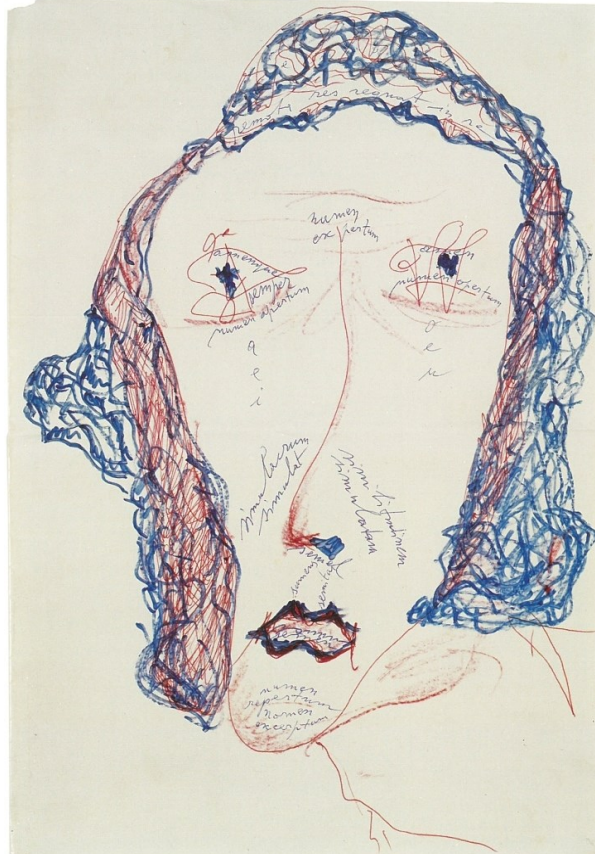
Em desenho realizado na década de 70, Emilio Villa recria a figura de um homem com cabelos cacheados que contornam seu rosto como uma moldura que está ao centro de um conjunto de labirintos: desenhados, designados. Em seus traços, desenhados com caneta vermelha e azul estão palavras que se integram ao desenho e com ele estabelecem um diálogo. Encoberto, em meio aos cabelos, encontra-se a inscrição em latim “*remota res regnat in re*”, que em uma tradução livre poderia ser: “o acontecimento remoto reina na realidade” ou “o remoto reina em si”. Logo abaixo, entre os olhos, separado pela linha do nariz, situa-se outra inscrição em latim: “*numen ex/pertum*”, em

⁹ “Abitatore dell’insuperato labirinto del linguaggio, Emilio ha prodotto per eccesso di fede un’eresia — una lingua sconosciuta, esagerata, insieme beffarda e sacrale, che chiede al lettore di condividere un compito assoluto: dire troppo per disfare ogni dire, e congegnare ogni senso solo per dissolverlo, affinché da questa disperata vanità della lingua possa tornare la necessaria, inesprimibile parola; o almeno l’atto di tale parola” (Cagnone, 2008, p. 336).

¹⁰ O labirinto aparece nos textos de Villa sob muitas formas, mas é a própria ideia que tem raízes muito mais profundas no artista e está inextricavelmente entrelaçada com outros elementos, por assim dizer, primordiais (tradução nossa).

tradução livre: “nume¹¹ ex/periente”. Este *nume*, deidade experiente ou um espírito protetor. Em seus olhos estão grafados: “*semper numen apertum*”, em tradução livre diríamos que são como “deidade sempre aberta” e “*amen numen apertum*”, “deidade verdadeiramente aberta”. Segundo a sabedoria popular, os olhos são as portas ou janelas da alma, através deles podemos enxergar o mundo que nos circunda. Na tradição egípcia, o olho de Hórus é um símbolo de proteção, os olhos são como instrumentos das divindades. Na parte inferior, circundando o nariz, estão as inscrições: “*simulacrum simulat*”, “simulacro simula” e “*semen semita semel*”, “semente sempre estreita”, *semita* é uma trincheira, um caminho estreito (sempre em tradução livre). No desenho dos lábios inscreve-se: “*semen*”, ou seja: semente, embrião, remetendo ao germinar através da palavra. A semente remete à terra que pode ser trabalhada, em permanente renovação, realizando um movimento que pode simular a reintegração, reencarnação. A inscrição “*semen semita semel*”, localizada abaixo das narinas, alude ao movimento de expiração e inspiração, ao respirar. Posicionadas sobre o queixo estão as inscrições: “*numen repertum*”, “nume encontrado” e “*nomem excerptum*”, “nome excerto”.

Figura 2: Desenho original de Emilio Villa. Década de 70.



Fonte: Giacomelli (2014)

¹¹ Nume [núme] do lat. NÚMEN (= gr. NEÝ-MA), que propriamente quer dizer um aceno de cabeça, de NÚO (= gr. NEÝO) eu aceno com a cabeça, especialmente como sinal de comando, e associação de ideias, vontade, poder dos Deuses supremos, de cujo aceno (lat. nútus) tudo depende, e também, como ainda é entendido hoje, a própria Divindade. [...] Deidade, mas propriamente Vontade, Potência, Favor dos deuses; e então materialmente Imagem, Simulacro da divindade. Cf. *Vocabolario Etimologico della Lingua Italiana*, verbete *nume* (tradução nossa). Dicionário Aulete, verbete *nume*: (nu.me) sm. 1. Poder celeste; DIVINDADE 2. Cada um dos deuses pagãos: *invocar os grandes numes*. 3. Ser divino; DIVINDADE 4. P.ext. Qualquer espírito ou gênio protetor que favoreça uma atividade: os *numes dos poetas*.

[Descrição da imagem] Imagem da obra de Emilio Villa. Em uma folha levemente amarelada está o desenho de um rosto de um homem realizado com canetas azul e vermelha. O rosto é alongado, com cabelos cacheados e desenhados nas duas cores: azul para os traços externos e vermelho para o preenchimento do que seria o cabelo. Entre os cabelos, no alto da testa, dentro dos olhos, sobre e ao redor do nariz, nos lábios e no queixo existem frases escritas em latim [Fim da descrição].

Figura 3: *Angelus Novus* – Paul Klee, 1920.



Fonte: Klee (1920)

[Descrição da imagem] Imagem da obra de Paul Klee intitulada *Angelus Novus*. Imagem de um anjo de cabelos encaracolados, com olhos castanhos, dentro de uma moldura pintada em cor preta e fundo envelhecido com bordas escurecidas em cor marrom [Fim da descrição].

Este indivíduo observa algo a sua frente. Seus olhos, “numes sempre abertos”, voltados para o futuro e a cabeça voltada para o passado. Evoca a figura do *Angelus Novus*, de Paul Klee (1920), e analisado por Walter Benjamin, em *Sobre o conceito de História*:

Há um quadro de Klee que se chama *Angelus Novus*. Representa um anjo que parece querer afastar-se de algo que ele encara fixamente. Seus olhos estão escancarados, sua boca dilatada, suas asas abertas. O anjo da história deve ter esse aspecto. Seu rosto está dirigido

para o passado. Onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos, ele vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as dispersa a nossos pés. Ele gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos. Mas uma tempestade sopra do paraíso e prende-se em suas asas com tanta força que ele não pode mais fechá-las. Essa tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, ao qual ele vira as costas, enquanto o amontoado de ruínas cresce até o céu. Essa tempestade é o que chamamos progresso (Benjamin, 2010, p. 226).

Numa espécie de éfrase alegórica, o texto de Benjamin descreve o *Angelus novus* de Klee, evidenciando a importância do olhar como tradução de um sentimento interior: a angústia diante das catástrofes do tempo passado e com o movimento tempestuoso do progresso que continua ameaçando. Ambos estão preocupados em expor suas aflições diante do inexorável fluxo destruidor do tempo. Se a figura de Emilio Villa reitera que “o remoto reina em si”, o anjo de Benjamin “gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos”. Ambos, presos à imagem representada, contemplam uma realidade catastrófica, observam, imóveis, o curso ameaçador do progresso. Ambos fragmentados.

Ao refletirmos sobre este recorte das obras de Emilio Villa, observamos que seu estilo denotava sua extrema independência, que foi representada por Tagliaferri (2004), em sua monumental biografia, como *Il clandestino*: uma biografia que é mais do que um livro sobre a vida de Emilio Villa, trata-se de uma análise do conjunto da obra. O estilo de Villa é sempre enigmático e oracular: um estilo performático, que permeava as múltiplas produções artísticas. Villa dava um grande valor à oralidade da arte, inclusive das artes plásticas. Suas composições poéticas prestavam atenção ao som, à produção sonora das palavras, com uma grande atenção aos *harmônicos* e suas composições, que orientavam a escuta de forma nova e paradoxal.

Roland Barthes (2004) afirmou uma teoria do estilo, entre outros textos em *O grau zero da escritura*, onde ele separa língua, literatura e estilo. O semiologista francês atribui a origem do estilo paradoxalmente ao corpo, algo que forma “uma linguagem autárquica, que mergulha apenas na mitologia pessoal e secreta do autor” (Barthes, 2004, p.10) e conclui: “o estilo é produto de um surto”. Nas palavras de Roland Barthes, entende-se por *estilo* a singularidade em manipular a linguagem, seja ela literária, sonora ou visual:

A língua está pois aquém da literatura. O estilo está quase além: imagens, um fluir, um léxico nascem do corpo e do passado do escritor e se tornam, pouco a pouco, os automatismos mesmos de sua arte. Assim, sob o nome de estilo, forma-se uma linguagem autárquica que mergulha apenas na mitologia pessoal e secreta do autor, nessa hipofísica da palavra e das coisas, onde se instalam uma vez por todas os grandes temas verbais de sua existência. Seja qual for seu refinamento, o estilo tem sempre algo de bruto: ele é uma forma sem destino, é o produto de um surto, não de uma intenção, é como uma dimensão vertical e solitária do pensamento. Suas referências estão no nível de uma biologia ou de um passado, não de uma história: ele é a ‘coisa’ do escritor, seu esplendor e sua prisão, é a sua solidão (Barthes, 2004, p. 10-11).

O estilo, portanto, não é somente uma definição da forma usada pelo escritor ou característica de um período literário, mas mostra — nas palavras de Barthes — as entranhas que se encontram na vida e, por outro lado, a produção literária e artística. O que representa uma inovação em relação às definições tradicionais. O estilo condensa a complexa transformação entre a experiência individual — originada de um conjunto de elementos que incluem a experiência viva e



também sensações extra-sensoriais. E Emilio Villa vive a questão do estilo em toda sua obra como aspecto decisivo: se para o estilo vale a definição “o estilo é o homem” de Buffon, no caso do poeta italiano, estilo é tudo e sua vida, como demonstra Tagliaferri em *Il Clandestino*, é vivida para afirmar um estilo.

Na produção artística cabem elementos visuais fonéticos, musicais: todos eles procedimentos estéticos para a construção do estilo, mas sua vocação de ruptura deve ser testemunhada pela maneira homogênea de produção e de vida. Assim, o ritmo pode ser considerado como um dos mais importantes procedimentos estéticos para esta construção. Na produção musical, o ritmo rege o tempo e a vivacidade — expressa a base na música. De acordo com a progressão dos acordes, podemos sentir uma atmosfera lúgubre expressa nos acordes menores, como uma lamentação, um sofrimento, enquanto com acordes maiores sentimos motivação, vida. O ritmo também é a duração do silêncio, seus intervalos. Não é à toa que utilizamos a música para criar uma atmosfera de suspense, positiva ou negativa em filmes e peças teatrais. Na poesia, assim como na música, o ritmo denota a vivacidade, marcado como é por: métrica, aliterações, assonâncias, rimas, *enjambement*. A musicalidade do poema marca o ritmo do estilo do poeta (e o estilo se expressa em musicalidade), o grito e o silêncio marcam o texto. O conjunto dos elementos mencionados para a criação do poema forjam o estilo. Nas artes plásticas, o ritmo pode ser percebido nas progressões de cores, em nuances de tonalidades, mas também pode ser observado através de uma estrutura visível e seu intervalo, espaços entre imagens — silêncios produzidos como em um poema. Friedrich Nietzsche, o filósofo alemão, pode ser considerado um precursor na reflexão sobre o estilo:

O ritmo do estilo é o que há de mais difícil de traduzir de um idioma para outro, depende do caráter da raça ou, para falar em termos mais fisiológicos, do ritmo médio de sua respiração. Há uma infinidade de traduções que foram feitas com boas intenções, mas que são quase falsificações, porque se esqueceram do caráter verdadeiro do texto original, ou de seu tom vigoroso e alegre, que ajuda a sobrevoar tantas coisas e palavras perigosas (Nietzsche, 2001, p. 45).

Segundo Nietzsche (2001, p. 45), existem “três palavras sânscritas: *gangasrotogati*, *kurmagati*, *mandeikagati*, [que] significam respectivamente: no ritmo do Ganges, isto é, presto; em passo de tartaruga, isto é, lento; em passo de rã, ou *staccato*”. O estilo possui um ritmo que depende da respiração, das características de um povo, seu tom, seu modo de pensar e de viver, desse modo, quando se traduz de um idioma para outro, seria essencial pensar no ritmo do estilo deste povo, desta cultura, para que possa “fazer-se compreender, sobretudo quando se pensa e vive *gangasrotogati*” (2001, p. 45).

Em *Poética do traduzir*, Henri Meschonnic (2010) discute o ritmo como fator antropológico que “renova a tradução” e organiza o sentido do discurso. “O ritmo põe em questão a regência do signo, o primado do sentido. O ritmo transforma toda a teoria da linguagem” (p. 41). Meschonnic (2010) acredita que o ritmo pode mudar o sentido das traduções: “e mesmo aí onde o sentido das palavras aparentemente não é modificado, o ritmo transforma o modo de significar. O que é dito muda completamente, conforme levamos em conta este ritmo ou não, a significância ou não” (p. 47).

Um poeta e crítico contemporâneo, Lello Voce (2015), escreve sobre o estilo de Emilio Villa:



Entretanto, a rítmica de seus textos — propondo-se sob a forma de elegia¹², de tagarelíce ou de “comício” (pensemos em *Comizio* 1943), a mistura não apenas de línguas diferentes, mas de diferentes registros, diferentes alturas e ‘harmonias’, de composições sinfônicas controladíssimas e complexas, mescladas com dissonâncias, arranhaduras sonoras à maneira de Varèse, lalações e singultos linguísticos — possui uma dimensão ‘performativa’ evidente, o que além disso explica bem seu interesse em relação ao trabalho de Carmelo Bene a quem dedica uma fantasmagórica *Letania* (Voce, 2015, tradução nossa¹³).

Segundo Lello Voce (2015), Villa parece sugerir que “a palavra é prisioneira dos signos”. Se se considerar a concepção da arbitrariedade do signo, assim como definida por Saussure e posteriormente relativizada por Benveniste, entende-se o que queria dizer Villa com a expressão uma “*palavra habitada pela voz*”. A redução da palavra à pura voz e à libertação da palavra, retomando uma oralidade antiga, há tanto perdida e esquecida, como reaparece em mais um poema encomiástico de Villa, “*Letania per Carmelo Bene*”¹⁴, que começa a partir do título com uma distorção (letania no lugar de litania) e é escrita em francês, embora forçado:

Letania per Carmelo Bene

les colombemots ont toutes troujour un ciel à éventrer
pour en abattre la mémoire sur le miroir des instants sonores
les lé
ta nie à lécher
en dérogoair
pour
carmelo bene à
redomander érection
rédemption et
vigueur de
vous voix voir de toi
qui nous, les tous, oblige et nous opte [...]
summe ergo Histrio culmine Arbor
rubescens vigeas Haruspex
et Fulguriator Carmen τοῦ El
Carminator, genialiter ultima Umbrae
genio vocis vox Uta maxima Mundi,
flatus Mundi e io non so piu cosa o cosa
conviene di voce alla criniera immatura, demetriaca,
della tua voce.
Bene! bene! Bene dicas illud Benebene
in venis ultimis, in vanis ultimis, in ultimatis vocibus: Bene e il
non causato, l'histrio aeternalis, da Eleusi,
ma causante memoria pluviale giudicata
a convegno, a scomparti, a ritrovi, a segreti menischi
rotanti, giuturna giovenca giovenile

¹² Entende-se por nênia uma elegia, poesia triste, melancólica ou complacente, especialmente composta como música para funeral, ou um lamento de morte.

¹³ “Intanto la ritmica dei suoi testi, il loro proporsi sotto forma di nenia, di tiritera, o di ‘comizio’ (si pensi a *Comizio* 1943), la mescolanza non solo di lingue diverse, ma di diversi registri, differenti altezze e ‘armonie’, di composizioni sinfoniche controllatissime e complesse, mescolate a dissonanze, a graffi sonori alla maniera di Varèse, a lallazioni e singulti linguistici possiede una dimensione ‘performativa’ evidente, che spiega bene peraltro il suo interesse nei confronti del lavoro di Carmelo Bene a cui dedica una fantasmagorica *Letania*” (Voce, 2015).

¹⁴ Trata-se de um conjunto de textos em francês e latim, que Villa escreveu para o ator e dramaturgo famosos Carmelo Bene, dramaturgo e cineasta italiano.

da celebrare come corpus simulans atqui dissimulans: [...]
perpetrated Body in B and C
in or in Indemostrable Drudgery,
in Passing Over,
in the unawoked Variety
in the unrevealed Involucrum! [...]
(Villa, 2014. p. 623-631 – grifo nosso)

Villa utiliza na composição deste poema latim, francês, inglês, italiano, grego em movimento rítmico de dança de sons e signos. Nos versos o ritmo elocutório das línguas, onde o poeta transita, se dá sem aparente ordem. Trata-se de versos brancos, sem métrica nem rima. A única ordem é o sujeito, mítico ator e diretor de teatro Carmelo Bene, considerado à margem da cena italiana e que se tornou um grande amigo de Villa. “vigueur de/ vous voix voir de toi/ qui nous, les tous, oblige et nous opte [...]/ summe ergo Histrio culmine Arbor” (Villa, 2014. p. 623-631). É exaltado o vigor da voz de Carmelo Bene e sua atuação como ator/ histrião: (histrio aeternalis). Villa constrói seus versos com assonâncias e aliteraões, como um recurso fônico, intensificando a transposição de uma língua para a outra e marcando o tempo. Ironiza o nome de Carmelo Bene, desdobrando-o no verso “Bene! bene! Bene dicas illud Benebene” (Villa, 2014. p. 623-631). Ao mesmo tempo, evoca uma fórmula religiosa (“bene dicas”) novamente, um elogio de sua voz (que era realmente espetacular).

A sequência anafórica intensifica o verso e produz o efeito sonoro de uma ladainha, uma litania, aquela que dá nome ao poema. Toda a marcação rítmica é feita em vista da sonoridade de uma litania laica caracterizada por uma repetição insistente de palavras. Ao libertar a forma do jugo de seus significados originais, Villa o reconstrói, a partir do significante, produzindo novos significados. Com isso, remete também a uma oralidade antiga, tão antiga quanto a dos *aedos* gregos e dos trovadores medievais. Há apenas um fluxo entre as línguas como se fosse um mesmo idioma, seu idioleto: a língua característica de Villa. O sentido das palavras tem pouca importância. Importa o estranhamento efetuado pelo jogo sonoro que é expandido ao máximo, remetendo ao gesto performático de um recitativo a ser reimaginado na mente do leitor.

Referências

- Barthes, R. (2004). *O grau zero da escrita*. (M. Laranjeira, Trad.). Martins Fontes.
- Baruchello, G. (2003). Un ricordo – Emilio Villa (1914-2003). *Biblioego*. <https://digilander.libero.it/biblioego/VillaBar.htm>
- Benjamin, W. (2010). Sobre o Conceito de História [1940]. (S. P. Rouanet, Trad.). In W. Benjamin, *Obras Escolhidas, v. I, Magia e técnica, arte e política*. (pp. 222-232). Brasiliense.
- Branco, L. C. (Org.) (2008). *A tarefa do tradutor, de Walter Benjamin: quatro traduções para o português*. (F. B. Camacho, S. K. Lages & J. Barrento, Trads.). Fale/UFMG.
- Benjamin, W. (2011). A tarefa do tradutor. (S. K. Lages, Trad.) In W. Benjamin. *Escritos sobre mito e linguagem*. Editora 34.
- Cagnone, N. (2008). Cognizione di Emilio Villa. In C. Parmiggiani (Ed.), *Emilio Villa, Poeta e scrittore*. Mazzotta.
- Campi, E. (2014). Chaos: Pesare-Pensare. In D. Poletti (Org.), *EMILIO VILLA: La scrittura della Sibilla - progetto per il centenario di Emilio Villa (1914-2014)*. Diaforia.
- Giacomelli, M. E. (2014). Emilio Villa a cent'anni dalla nascita. Una mostra (e un'intervista). *Artribune*.



<https://www.artribune.com/attualita/2014/06/emilio-villa-a-centanni-dalla-nascita-una-mostra-e-unintervista/>

- Hoisel, E. (2019). *Teoria crítica e criação literária. O escritor e seus múltiplos*. Civilização Brasileira.
- Klee, P. (1920). *Angelus Novus*. The Israel Museum. www.imj.org.il
- Meschonnic, H. (2010). *Poética do traduzir*. (J. P. Ferreira & S. Fenerich, Trans.). Perspectiva.
- Nietzsche, F. (2001). *Além do Bem e do Mal ou prelúdio de uma filosofia do futuro [1886]*. (M. Pugliesi, Trad.). Hemus.
- Tagliaferri, A. (2004). *Il Clandestino*. DerriveApprodi.
- Tagliaferri, A. (2013). *Dentro e oltre i labirinti di Emilio Villa*. Edizioni del Verri.
- Renello, G. P. (2007). *Segnare un secolo. Emilio Villa: la parola, l'immagine*. DeriveApprodi.
- Villa, E. (1961). "L'io sconosciuto". *Artnet*. <http://www.artnet.com/artists/emilio-villa/lio-scanasciutto-OI-pyT5lCoq3paeM8c7FkA2>
- Villa, E. (1970). *Attributi dell'arte odierna*. Ed. Feltrinelli.
- Villa, E. (1997). *Conferenza*. [1984]. Coliseum.
- Villa, E. (2014). mata-borrão para flavio motta. [1951]. In E. Villa, *L'opera poetica*. (p. 291). L'orma Editore.
- Villa, E. (2014). Le mûra di t;é;é. [1981]. In E. Villa, *L'opera poetica*. (pp. 415-437). L'orma Editore.
- Villa, E. (2014). Letania per Carmelo Bene. In E. Villa, *L'opera poetica*. (pp. 623-631). L'orma Editore.
- Villa, E. (s.d.) "Disegno originale di Emilio Villa", s.d. (anni '70). <https://www.artribune.com/attualita/2014/06/emilio-villa-a-centanni-dalla-nascita-una-mostra-e-unintervista/>
- Vocabolario Etimologico della Lingua Italiana*. Disponível em: <https://etimo.it/> Acesso em: 06 mar. 2023.
- Voce, L. (2015). Non sappiamo dire cosa sia il dire: Emilio Villa, tra oralità e dissipazione linguistica. *Il Fatto Quotidiano*. <https://www.ilfattoquotidiano.it/2015/03/09/poesia-non-sappiamo-dire-cosa-sia-il-dire-emilio-villa-tra-oralita-e-dissipazione-linguistica/1489796/>

Notas

Contribuição de autoria

Concepção e elaboração do manuscrito: N. Montechiari, A. Lombardi

Coleta de dados: N. Montechiari

Análise de dados: N. Montechiari, A. Lombardi

Discussão dos resultados: N. Montechiari, A. Lombardi

Revisão e aprovação: N. Montechiari, A. Lombardi

Conjunto de dados de pesquisa

Os dados desta pesquisa foram idealizados durante o desenvolvimento da dissertação de mestrado, sendo resultado do projeto de pesquisa dos autores.

Financiamento

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001

Consentimento de uso de imagem

Por se tratar de uma pesquisa acadêmica, nos foi concedido o direito para o uso da imagem do quadro "Angelus Novus", de Paul Klee, pelo The Israel Museum, Jerusalem. A direção do museu solicitou apenas que fosse referenciada a fonte e divulgado o site do museu onde coletamos a imagem (www.imj.org.il). Para as outras imagens usadas neste trabalho, o mesmo não se aplica.

Aprovação de comitê de ética em pesquisa

Não se aplica.



Conflito de interesses

Não se aplica.

Declaração de disponibilidade dos dados da pesquisa

Os dados desta pesquisa, que não estão expressos neste trabalho, poderão ser disponibilizados pelo(s) autor(es) mediante solicitação.

Licença de uso

Os autores cedem à *Cadernos de Tradução* os direitos exclusivos de primeira publicação, com o trabalho simultaneamente licenciado sob a [Licença Creative Commons Attribution](#) (CC BY) 4.0 International. Essa licença permite que terceiros remixem, adaptem e criem a partir do trabalho publicado, atribuindo o devido crédito de autoria e publicação inicial nesta revista. Os autores têm autorização para assumir contratos adicionais separadamente, para distribuição não exclusiva da versão do trabalho publicada neste periódico (por exemplo: publicar em repositório institucional, em website pessoal, em redes sociais acadêmicas, publicar uma tradução, ou, ainda, republicar o trabalho como um capítulo de livro), com reconhecimento de autoria e publicação inicial nesta revista.

Publisher

Cadernos de Tradução é uma publicação do Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução, da Universidade Federal de Santa Catarina. A revista *Cadernos de Tradução* é hospedada pelo [Portal de Periódicos UFSC](#). As ideias expressadas neste artigo são de responsabilidade de seus autores, não representando, necessariamente, a opinião dos editores ou da universidade.

Editores de seção

Andréia Guerini – Willian Moura

Revisores de normas técnicas

Alice S. Rezende – Ingrid Bignardi – João G. P. Silveira – Kamila Oliveira

Histórico

Recebido em: 10-09-2023

Aprovado em: 17-02-2024

Corrigido em: 26-03-2024

Publicado em: 04-2024

