

A SEDUÇÃO DA LÍNGUA DE PATRIZIA VALDUGA: DESAFIOS DA TRADUÇÃO

Elena Santi¹
Agnes Ghisi²

*Sabe seduzir a carne a palavra,
prepara o gesto, produz outros rumos...*³

RESUMO:

Patrizia Valduga cria um jogo de tensão erótica entre a forma rígida e o conteúdo devasso, obsceno e sedutor de seus poemas. A tradução dessa poeta ainda inédita no Brasil encontrou nisso tanto um terreno fértil para a criatividade quanto obstáculos que precisaram ser engenhosamente superados. Neste artigo, a tradução é pensada a partir das perspectivas de Raboni, Britto e Zohar aliadas à teoria da compensação de Campos. Os poemas traduzidos promovem uma rica discussão no campo da tradução poética.

Palavras-chave: Poesia italiana contemporânea; Tradução de poesia; Poesia erótica; Patrizia Valduga.

ABSTRACT:

Patrizia Valduga crea un gioco di tensione erotica fra la forma rigida e il contenuto lascivo, osceno e seducente delle sue poesie. La traduzione di questa poeta ancora inedita in Brasile ha trovato in ciò sia un terreno fertile per la creatività sia ostacoli da superare ingegnosamente. In questo articolo, la traduzione viene pensata a partire dalla prospettiva di Raboni, Britto e Zohar insieme alla teoria della compensazione di Campos. Le poesie tradotte offrono una ricca discussione sulla traduzione poetica.

Parole-chiave: Poesia italiana contemporanea; Traduzione di poesia; Poesia erotica; Patrizia Valduga.

Um dos desafios de toda tradução, talvez o principal, é fazer ecoar na língua alvo a voz expressada na língua de partida, o que requer uma atenção minuciosa para ambos os textos, um

¹ Pesquisadora, tradutora e professora de língua e literatura italiana da Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF) e docente do Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da mesma instituição. E-mail: elena.santi@ufjf.br.

² Tradutora, professora de língua italiana e mestrande no programa de pós-graduação em literatura (PPGLIT) na Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). E-mail: ghisiagnes91@gmail.com.

³ VALDUGA, 1982, p. 24. Todas as traduções de Patrizia Valduga são de nossa autoria. Além disso, todas as traduções ao longo do texto, quando não for indicado o nome do tradutor, são nossas.

gesto de percorrer intimamente as brechas escorregadias das línguas. Quando se trata da tradução de poesia, nos alerta Paulo Henriques Britto, “tudo, em princípio, pode ser significativo” (BRITTO, 2012, p. 120), e isso faz com que quem traduz se veja na posição de determinar o que é mais relevante para cada poema. No caso em particular da discussão proposta ao longo destas páginas, trata-se das decisões que avaliam e decidem o que é mais importante para uma coletânea de apresentação de uma poeta ainda inédita no Brasil, Patrizia Valduga⁴ (Castelfranco Veneto, 1953). Quer dizer, pretendemos discutir o que, para cada tradução, é o ponto de partida dos desafios encarados, sem perder de vista o todo da coletânea. Essa determinação não apenas evidencia os obstáculos maiores, aquilo que se deve necessariamente recriar na língua alvo, como também mostra o que possivelmente será perdido, já que “todo ato de tradução implica perdas” (BRITTO, 2012, p. 120). A inevitável perda no processo tradutório, entretanto, sugere um novo caminho a ser trilhado, um percurso em que haja algum tipo de compensação, considerando o que propõe Haroldo de Campos:

um efeito perdido aqui, pode ser ganho acolá, explorando-se as latências e possibilidades da língua do tradutor, que deve ser exposta ao impulso violento da língua estranha [...] ao invés de ser timoratamente preservada desse abalo transgressor (CAMPOS, 2011, p. 138).

A partir dessas noções norteadoras do ofício tradutório, nos voltamos para a língua poética de Valduga – marcada por uma sonoridade combinada às formas rígidas dos versos –, que propõe desafios para quem traduz e para quem lê, seja no italiano enquanto língua de partida ou no português enquanto língua alvo. No específico, olhamos para a poética de Valduga propondo um percurso pela sua poesia erótica, ou seja, de poemas que compõem a *plaque* intitulada *Sabe seduzir a carne a palavra*⁵, título que retoma um verso significativo para essa leitura. O tema erótico escolhido como fio condutor da *plaque* se justifica a partir da importância que este tem na produção poética como um todo. Erotismo da carne, do sexo, do prazer, mas também da palavra, dos sons, da tradição literária, como bem indica o verso escolhido como título da coletânea. Isso significa dizer que a discussão que se segue leva em consideração não apenas os poemas isoladamente, mas sim em diálogo uns com os outros para se pensar um todo dessa coletânea. A partir da discussão de alguns poemas traduzidos, nos voltamos para reflexões que perpassam o trabalho de traduzir tanto no que diz respeito ao campo sócio-histórico em que a poeta está inserida, quanto na proximidade lábil das línguas alvo e de partida.

⁴ Destacamos as seguintes coletâneas da produção poética de Valduga: *Medicamenta* (1982), *La tentazione* (1985), *Medicamenta e altri medicamenta* (1989), *Donna di dolori* (1991), *Requiem* (1994), *Corsia degli incurabili* (1996), *Cento quartine e altre storie d'amore* (1997), *Prima antologia* (1998), *Quartine. Seconda centuria* (2001), *Manfred* (2003), *Lezione d'amore* (2004), *Il libro delle laudi* (2012), *Poesie erotiche* (2018), *Belluno - Andantino e grande fuga* (2019). Obras importantes para o percurso que se pretende ao longo destas páginas.

⁵ A *plaque* está no prelo pela Edições Jabuticaba (<https://www.edicoesjabuticaba.com.br/>).

A produção poética de Valduga é caracterizada pela confluência de forças aparentemente contrastantes. Por um lado, de um ponto de vista formal, Valduga retoma as formas da tradição literária italiana, adotando o uso de uma métrica fechada, tanto na medida do verso (quase sempre hendecassílabos italianos), quanto nas estruturas tradicionais (sonetos, baladas, tercetos dantescos, oitavas, quartetos); por outro, os temas que perpassam sua obra são tratados com um léxico explícito, frequentemente impoético, misturando termos da tradição literária, versos roubados e interiorizados de outros poetas, e palavras oriundas tanto da oralidade quanto de registros obscenos, chulos e triviais. O crítico Giovanni Raboni, chamado a refletir sobre a língua de Valduga, a partir da coletânea *Cento quartine e altre storie d'amore* (1997), afirma: “os dois extremos da excursão tonal – a fala e o sublime, o baixo (aqui também na acepção específica de ‘obsceno’) e, por outro lado, o precioso rarefeito e o corpóreo plebeu se aproximaram, ou melhor, se compenetraram mutuamente [...]”⁶ (RABONI apud SANTI, 2018, p. 81). Esse embate dentro do corpo de sua poesia a acompanha desde a sua estreia, com a coletânea *Medicamenta* (1982), que logo se tornou um caso literário na Itália. O erotismo representa, a um só tempo, o tema unificador da obra e a força que percorre a forma, estremecendo sua rigidez. Inspirados na poesia barroca, artifício e sensualidade percorrem os versos, perseguindo uma musicalidade carnal e profana, criando uma atmosfera densa e asfíctica, se não fosse pelos momentos de abertura do tom, pelos sopros líricos que deixam a poesia permeável e renovada. O gozo da carne e o êxtase do espírito são duas faces da mesma moeda, assim como restrição e liberdade se apresentam como fios de uma trama bem tecida e amarrada. O eros que perpassa os versos de Valduga se apresenta, constantemente, permeado por pulsões contrastantes, em que vida e morte se encontram, se configurando como “uma chave de acesso para o ser” (PETERLE; SANTI, 2017, p. 240)⁷. É um instrumento de sondagem da individualidade, de investigação das pulsões que se chocam dentro do sujeito, ao mesmo tempo que representa um dos elementos unificadores de uma poética compósita, repleta de influências e sugestões oriundas de várias épocas e de diferentes tradições literárias.

Os grandes pensadores do eros, como o Marquês de Sade, principalmente, mas também Georges Bataille, e psicanalistas como Matte Blanco, são referências diretas e manifestas, que a própria poeta escancara. O erótico, para Valduga, se torna quase que um instrumento de sondagem do mundo e da interioridade. É a partir dela que sua identidade de poeta se constrói. No texto “As palavras, o desejo, a morte”, publicado em 2004 como posfácio à coletânea *Lezione d'amore*, Valduga dá a seguinte definição de identidade: “aquele equilíbrio precário que não é nada além do modo da organização e da conservação assumido pelo medo da morte” (VALDUGA, 2004, p. 49)⁸. Medo e desejo estão intimamente imbricados e combinados numa

⁶ “I due estremi dell’escursione tonale - il parlato e il sublime, il basso (qui anche nell’accezione specifica dell’‘osceno’) e, dell’altro, il prezioso-rarefatto e il corporeo plebeo si sono avvicinati o meglio compenetrati a vicenda”. (RABONI, 2005, p. 382).

⁷ Cf. CUCCHI; GIOVANARDI, 2004, p. 959

⁸ “Quell’equilibrio precario che è l’organizzazione e la conservazione che assume la paura della morte”. Esse texto foi incorporado como posfácio à plaquette aqui discutida.

escrita em que prazer e dor, morte e ressurreição, violência e amor se compenetraram sem que se chegue a uma solução de continuidade. Continua, Valduga:

às palavras, as mesmas que me fizeram companhia para me proteger da morte e para me dar um sentido resguardando a minha identidade, peço para me libertar desta identidade endurecida e imóvel como a morte depois da derrota do desejo (VALDUGA, 2004, p. 53)⁹.

A morte é o fim necessário para vivificar a vida, torná-la presente e desejante. As palavras são instrumento desse desejo, companheiras e protetoras, capazes de vencer, momentaneamente, o medo do eterno sem fim da morte.

A tudo isso se acompanha a experiência de tradutora de autores como Shakespeare, Mallarmé e Valéry, mestres na exploração dos valores sonoros das formas poéticas, renovadores da tradição e, de certo modo, modelos para a modernidade, embora a própria Valduga tenha declarado em entrevista: “roubei versos de muitíssimos poetas e tradutores, mas nunca consegui roubar um verso de mim mesma como tradutora” (VALDUGA apud PETERLE; SANTI, 2017, p. 243). Há uma aparente separação entre a tradutora e a escritora, entre traduzir versos e escrevê-los: ainda que haja quase que traduções na composição de alguns poemas, versos inteiros roubados que passam a compor a voz poética de Valduga, os autores traduzidos pela poeta não passam por esse gesto de furto.

Aliás, o roubo de versos é uma prática frequente para a poeta. No posfácio a *Poesie erotiche* (2018) – obra que reúne diversos poemas de Valduga já publicados ao longo de sua trajetória de quase quatro décadas¹⁰ –, a poeta se interroga a respeito do que é escrever poesia, e qual o papel da inspiração na escrita poética. No fundo, para Valduga, a escrita é sempre impelida pela sobrevivência das palavras amadas:

Quanto mais se conhece a poesia, mais se encontram correspondências, coincidências, ecos, empréstimos, referências, moldes; porque as palavras poéticas que foram amadas, retornam, como uma restituição de amor, e isto é

⁹ “Alle parole, le stesse che mi hanno fatto compagnia per proteggermi dalla morte e darmi un senso salvaguardando la mia identità, chiedo di liberarmi da questa identità irrigidita e immobile, come la morte dopo lo scacco del desiderio”.

¹⁰ Mais especificamente, a obra é dividida em três partes e reúne publicações diversas da autora: a primeira, “Lezione di tenebre”, é a reescrita da obra *Manfred*, publicada pela Mondadori em 2003, o livro é dedicado às obras de Giovanni Manfredini; a segunda, “Confessioni di una ladra di versi”, recolhe poemas publicados em *La scatola a sorpresa. Studi e poesie per Maria Antonietta Grignani*, organizado por Giada Mattarucco, Margherita Quaglino, Carla Riccardi, Silvana Tamiozzo Goldmann, publicado pela Franco Cesati Editore em 2016; a terceira parte reúne textos de *Cento quartine e altre storie d'amore* (1997) e *Lezione d'amore* (2004), ambas publicadas pela Einaudi. Essa coletânea representa um momento de releitura que Valduga mesma faz de sua própria trajetória poética, colocando em diálogo obras que representam momentos diferentes de sua escrita. Ou seja, trata-se de um momento em que a poeta lê a si mesma, oferecendo ao público leitor um olhar novo, ou renovado, para seu próprio percurso. Esse gesto de retomada da própria escrita pode ser interessante para quem busca se aprofundar nos escritos valdugianos.

a poesia; e a história da poesia não é nada além da história dessas recorrências. (VALDUGA, 2018, não paginado)¹¹

O erotismo da palavra se transpõe na relação com a poesia como um todo. As correspondências amorosas trazem ecos dos versos que amamos, nos seduzem, grudam nos ouvidos. Não por acaso, Valduga afirma, na mesma entrevista, retomando o tema da identidade: “minha língua me constrói, é a minha identidade, o meu instrumento de conhecimento: vejo com os ouvidos” (VALDUGA apud PETERLE; SANTI, 2017, p. 243). Ver com os ouvidos, isto é, o som se concretiza enquanto elemento central da sua produção poética. O amor para a poesia barroca retorna não somente nas palavras, mas no *modus operandi*: Valduga, retomando as afirmações do poeta barroco Giambattista Marino (1569-1625), afirma escrever com o gancho, roubando, pegando, copiando e colando¹² aquilo que, por alguma razão, sente que lhe corresponde:

E assim só agora, quase decrepita, entendo porque roubei tantos versos: para homenagear, certamente, os poetas que amo, mas sobretudo porque muitos desses versos, não por acaso tematicamente recorrentes, me diziam respeito profundamente. (VALDUGA, 2018, não paginado)¹³

Essa escrita, então, se apresenta como uma sobreposição de sedimentos, restos e sobras do passado, depósitos que se acumulam, quase sem que a poeta tenha consciência disso, num preciso jogo de ecos e correspondências. Valduga, portanto, se apresenta como uma “antropofágica e voraz leitora que consegue, por um instante, eliminar as distâncias históricas e temporais” (PETERLE; SANTI, 2017, p. 240). Tempos e tradições diferentes confluem na sua voz, encontram novas formas, passam a compor o corpo de sua poesia.

A partir dessas observações, gostaríamos de pensar a relação da sua poética com a forma fechada. O diálogo com a tradição não se resolve em um obséquio saudosista: ao mesmo tempo em que as formas da tradição são acolhidas e respeitadas como uma “prisão”¹⁴, as forças subterrâneas que as percorrem dilatam sua rigidez, provocam deslocamentos, propiciam novas possibilidades. Sonetos, oitavas, quartetos e tercetos representam resquícios do passado, fósseis de épocas longínquas, mas que ainda podem lançar sua luz sobre o presente, possíveis de novas aberturas de significado. E é a partir desses fragmentos da tradição (italiana, mas também francesa e inglesa, por exemplo) que Valduga opera, num gesto de renovação que passa por

¹¹ “Piú si conosce la poesia e piú si trovano corrispondenze, coincidenze, echi, prestiti, rinvi, calchi; perché le parole poetiche che si sono amate, ritornano, come una restituzione d’amore, e questa è la poesia; e la storia della poesia non è che la storia di queste ricorrenze”.

¹² O crítico italiano Luigi Baldacci fala abertamente de tesouras e colas e de uma maquinaria do recorte e cola (Cf. PETERLE; SANTI, 2017, p. 240).

¹³ “E così solo adesso, quasi decrepita, capisco perché ho rubato tanti versi: per rendere omaggio, certo, ai poeti che amo, ma soprattutto perché molti di questi versi, non a caso tematicamente ricorrenti, mi riguardavano profondamente”.

¹⁴ Cf. PETERLE; SANTI, 2017, p. 239.

uma profunda escuta das memórias que eles trazem consigo. São roubos que se tornam quase um gesto de tradução, em que as vozes dos outros passam a fazer parte da voz da poeta. Ainda mais se considerarmos o que Itamar Even-Zohar comenta a respeito do papel da tradução em sua relação com a história literária ao afirmar que

a literatura traduzida é, em geral, uma parte integral das forças inovadoras e está, portanto, propensa a ser identificada com eventos importantes na história literária no momento em que eles estão acontecendo. Essa situação implica que nenhuma distinção clara entre obras “originais” e “traduzidas” é mantida, e que são muitas vezes os escritores de maior prestígio (ou membros da vanguarda prestes a se tornar escritores de prestígio) que produzem as traduções mais apreciadas ou conspícuas. (ZOHAR, 2012, p. 4)

A partir disso, podemos considerar que a própria produção poética de Valduga penetre um polissistema literário, em que mesmo a escrita em versos e a tradução de versos se configurem enquanto atos imbricados, íntimos, eróticos. Ler, escrever e traduzir se configuram, em Valduga, como gestos complementares, compenetrados e compenetrantes, cuja relação passa muito mais por uma sensibilidade latente do que por um verdadeiro impulso da consciência.

Esse olhar para a história da literatura e o gesto de retomar versos e formas, renovando-os, não é exclusivo ou específico de Valduga. A atenção para as estruturas da tradição é partilhada por outros autores do contexto em que a poeta está inserida. Por volta dos anos 1980, na Itália, se assiste a uma espécie de inversão de rota. Se os anos 1970 tinham representado o triunfo da nova vanguarda, por um lado, e a afirmação de linhas poéticas mais próximas da prosa, por outro, é a partir da publicação de *Galateo in bosco* (1978), de Andrea Zanzotto (1921-2011), autor recentemente traduzido para o português¹⁵, que as formas da tradição ganham novo destaque. Uma seção inteira do *Galateo* é composta por sonetos: são catorze, cada um representando um verso de um soneto, mais um de abertura e um de fechamento. Essa repetição constante, quase como se fosse um mantra, dilata a forma, a mais comum da lírica italiana, permitindo que ela adquira significados outros. O último soneto da série, não por acaso, leva o subtítulo “Soneto infâmia e mandala”¹⁶ (ZANZOTTO, 2019, p. 608). Sua infâmia nasce do esvaziamento que séculos de história literária provocaram na estrutura. Por outro lado, a mandala, a repetição ritualística, permite que essa mesma forma, já vazia, quase como se fosse a pele abandonada de uma serpente, possa se dilatar para abrigar novas possibilidades do dizer. É por esse mesmo caminho que Valduga envereda sua operação poética, na exuberância de um erotismo que, contudo, é sempre perpassado pela sombra da morte, imbricado na rigidez de

¹⁵ Cf. ZANZOTTO, 2021.

¹⁶ “Sonetto infâmia e mandala”. Uma tradução desse soneto, de autoria de Elena Santi e Agnes Ghisi, se encontra em SANTI, Elena. Retornos métricos: breve itinerário pelos anacronismos da forma. In: PETERLE, Patricia; SANTURBANO, Andrea (org). *Contemporaneidades na-da literatura italiana*. São Paulo: Rafael Copetti Editor, 2018, p. 72-73.

uma forma que se torna uma espécie de barragem a tanta superabundância, e, por ela, é estremecida. O eros se configura, então, como um elemento vivificador das formas e dos versos, constrói o corpo da poesia¹⁷, produzindo um gozo físico e carnal, passando pelos sons, e pela tensão amorosa com a palavra.

É a partir dessa visão erótica do corpo a corpo com a palavra que operamos enquanto tradutoras, tentando nos colocar à escuta do complexo jogo de sedução que Valduga põe em cena em sua poética e buscando recriá-lo no português. Pensando numa primeira publicação no Brasil da obra da poeta do Veneto, optamos pela organização de uma *plaquette*, mais do que a publicação de uma coletânea específica. Apostamos num possível percurso de leitura que perpassa toda a produção valduguiana como modo de apresentar ao público brasileiro essa poeta que há décadas urde um tecido poético permeado por tensões. Trata-se de um percurso feito de desvios, de inversões de rota, de atalhos e trilhas paralelas, em que o público leitor pode se perder, mas também escolher seu próprio caminho. E é por esses desvios que encontramos nossos desafios na tradução. Apresentamos, em seguida, uma seleção de poemas que exemplifica algumas das questões que se apresentaram para nós durante o longo percurso da tradução e organização da *plaquette*, tentando reconstruir as reflexões que acompanharam as escolhas tradutórias que levam em consideração o todo da coletânea.

O poema a seguir é um exemplo perfeito da “cleptomania” de Valduga:

Osceno e sacro l'amore delibera
stessa sede per sé e per gli escrementi.
Se non mi legghi io non sarò mai libera,
né casta mai se tu non mi violenti.
(VALDUGA, 2018, não paginado)

Na nossa tradução:

Obsceno e sagrado o amor deixa livre
mesmo lugar pra si e os excrementos.
Se não me atas, eu nunca serei livre,
E nem casta, se não me violentas.

O poema faz parte da coletânea *Poesie erotiche* (2018) e é constituído a partir de dois roubos ilustres, como a própria autora declara, quando afirma: “primeiro de tudo, é necessário dizer que esse quarteto é o fruto de dois furtos, colocados em prática como de costume pela autora ‘com prudência e reverência’, segundo o ensinamento de Daniello Bartoli” (VALDUGA, 2013, não paginado, tradução livre). Valduga explica: os primeiros dois versos são quase inteiramente de Yates, do poema “Crazy Jane talks with the Bishop”, em que se lê: “but Love has pitched his mansion in / the place of excrement”. Os outros dois são de Donne, do XIV dos “Holy Sonnets”: “... for I / except you’enthrall mee, never shall be free, / nor ever chast, except

¹⁷ Cf. PETERLE; SANTI, 2017, p. 239.

you ravish mee”. E aqui vale lembrar que Valduga cita as traduções em italiano desses poetas: Ariodante Marianni traduz os versos de Yates como “ma Amore piantò la sua dimora / nel luogo degli escrementi”; e é a poeta Cristina Campo quem traduz os versos de Donne, “... se tu / non m’incateni non sarò mai libero, / casto mai se tu non mi volenti”. Há, então, também certo diálogo com essas traduções, com o polissistema literário no contexto italiano, e a partir disso, Valduga sugere a sua própria recriação dos versos, isto é, sua renovação nesse cenário.

Mais uma vez nos encontramos numa atmosfera de embates e contrastes, em que o obsceno e o sagrado se encontram. Aliás, obsceno e sagrado são duas palavras-chave do percurso que se pretende fazer pela poética valduguiana. O poema inteiro joga com essa aparente oposição – obsceno e sagrado; pra si e os excrementos; atar e ser livre; ser casta e ser violentada –, numa urdidura fonética e semântica extremamente amarrada. Vale ainda observar a posição dessas palavras ao longo dos versos, numa constante mudança de lugar, isto é, não há uma constância no posicionamento desses termos no início ou final do verso, mas sim uma dança que faz confundir, compenetrar o obsceno e o sagrado. O que parece distante é aproximado pelos sons, pelas aliterações e pelas rimas, com particular destaque para a repetição dos fonemas sibilantes. Os versos são hendecassílabos italianos em rima alternada, cujo ritmo lascivo e sensual adquire quase o *status* de aforismo. A manutenção do erotismo sonoro se mostra fundamental, guiando nossas escolhas e nossas prioridades de tradutoras. Aliás, um dos elementos que foi prioritário ao longo de todo o processo tradutório é precisamente a sonoridade, a forma e a métrica fechada. Medidas dos versos, rimas, estruturas e estilo, no caso de Valduga, nos pareceram elementos centrais, aos quais devíamos, não digamos devoção, mas, usando um termo um tanto polêmico nos estudos de tradução, certo grau de fidelidade.

Tentando propor novos significados para esse conceito, pegamos emprestadas as palavras do já citado Raboni:

a fidelidade [...] não pode ser outra coisa a não ser escolha, criação de uma ordem de prioridades, transgressão controlada; é possível ser concretamente fiel somente distribuindo na proporção certa e nos pontos certos uma série de inúmeras infidelidades funcionais”¹⁸ (RABONI, 2015, p. 84).

Essa ideia está presente também nas considerações de Britto, particularmente quando afirma que

toda tradução é obrigada a alterar o original, mas idealmente essas alterações deverão ser discretas, de modo a não descaracterizar aspectos importantes do poema; e as eventuais omissões e acréscimos também devem se dar sobre elementos que não sejam cruciais. (BRITTO, 2012, p. 145)

¹⁸ “[...] la fedeltà [...] non può essere che scelta, creazione di un ordine di priorità, trasgressione controllata; si può essere concretamente fedeli solo distribuendo in giusta proporzione e nei punti giusti una serie innumerevole di infedeltà funzionali”.

Em outras palavras, para que as estruturas formais e os valores sonoros – que para nós são o elemento central dessa escrita, vale sempre lembrar – pudessem ser incorporados ao texto em português, precisamos abrir mão, de certo modo, de algumas questões semânticas, como a tradução de “delibera”, que significa tanto deliberar, decidir, ponderar, meditar, quanto liberar, dispor, essas duas dimensões da palavra no nosso texto se torna apenas “deixa livre”, por uma exigência de rima; ou a perda da repetição do advérbio de tempo “mai”, no terceiro e quarto versos, que mantém a medida do verso em italiano, mas em português a ultrapassaria. Ganha um lugar de destaque a discussão a respeito da rima “escrementi / violenti”. Uma primeira opção foi de tentar uma rima mais próxima com o par “excrementos / violento”, transformando a sintaxe do último verso, tornando o verbo um adjetivo atribuído à figura masculina do poema. Isso teria permitido manter uma rima mais próxima do texto de partida, contudo, nos parece que teria comprometido a ideia que a poeta exprime por meio desses versos, desviando a atenção do corpo violentado para o corpo violentador, além de alterar o sentido da frase, já que violentar e ser violento não correspondem à mesma ação. E aqui, então, retomando a ideia de Raboni, bem como de Britto, temos uma pequena infidelidade funcional, optando por uma rima imperfeita mas que mantém a ideia de violação do corpo feminino, e compensando a perda de valores sonoros, por meio da repetição do som “v”, que se torna mais forte em português com a repetição de “livre”. Ou seja, “delibera” perde a ambiguidade do italiano, mas reforça um aspecto sonoro no português, provocando uma compensação.

Aliás, a repetição dos sons de “s” e “v” perpassa vários poemas na *plaque*, já que boa parte do erotismo da sonoridade é expressado por meio de aliterações desses fonemas. O poema que segue é um exemplo claríssimo desse jogo sonoro:

Avrei finto di non avere voglia,
perché a forza mi facesse volere.
Io voglio che tu voglia che io non voglia:
questa è la verità del mio piacere.
(VALDUGA, 2018, não paginado)

Na nossa tradução:

Eu vou fazer de conta que não quero,
para que à força me faça querer.
Quero que tu queiras o meu não-quero:
que é esta a franqueza do meu prazer.

O primeiro embate desse poema diz respeito tanto à sonoridade sensual da repetição de “v” e “f”, quanto à construção “avrei finto” (“teria fingido”), que sugere um cenário hipotético, uma voz que se afunda na imaginação do ato sexual. “Avrei finto di non avere voglia” poderia ser traduzido como “teria fingido não ter vontade”, construção que manteria tanto a métrica quanto a repetição do “f” e do “v”, mas nos traria problemas ao longo do poema, além de nos

parecer muito distante de certa oralidade presente no poema de Valduga. Quer dizer, ainda que em italiano essa construção esteja atrelada à oralidade, em português isso não corresponde, não é como nos expressamos, nos exige, então, um ajuste de tom. No terceiro verso, que rima com o primeiro, “io voglio che tu voglia che io non voglia” brinca com a labilidade do “volere”, e se mantivéssemos a escolha de traduzir o “voglia” do primeiro verso como “vontade”, ou seja, seguindo na tradução com “ter vontade”, então chegaríamos a algo do tipo: “tenho vontade que tu tenhas vontade que eu não tenha vontade”, verso quase grotesco em seu ritmo e construção, e que não apenas seria muito longo como perderia a sutileza do jogo linguístico de Valduga.

A solução que propomos tenta manter a elegância e a sutileza da língua de partida, ainda que isso implique certas infidelidades. Com isso, consideramos também que “querer” dá mais dimensão para o desejo expressado no poema. Quer dizer, trata-se do desejo e não da vontade. Ainda que sinônimos, desejo e vontade exprimem sentidos diversos, pois o primeiro está intimamente ligado a uma esfera sexual e do gozo do corpo, enquanto o segundo está mais distante disso. Apesar do som duro, muito afastado do “avere voglia”, com “querer” mantemos a prosódia e o jogo retórico presente no terceiro verso, por isso: “quero que tu queiras o meu não-quero”. Nessa solução, prevalece a combinação entre sonoridade e prosódia, o ritmo do verso se mantém, a musicalidade da oralidade vem à tona. O verso em italiano ainda brinca com a posição dos sujeitos desse poema: “io” e “tu” quase dançam, trocam de lugar, provocam um movimento. Nisso há certa sensualidade também. Em português não conseguimos manter esse movimento nem o “eu” explícito no verso, mas tentamos uma compensação com o pronome possessivo “meu”, que não existe no italiano, mas nos parece reforçar a construção do eu valduguiano nesse poema, isto é, um eu cujo desejo está atrelado a um jogo de posse: o “meu não-quero” é uma brincadeira com o outro, um desejo de ser violentada e possuída, de trocar de lugar, de se tornar o querer do outro.

As reflexões acerca dos valores semânticos e fônicos nos levaram a propor uma tradução em que sons duros poderiam traduzir melhor o sentido do poema, perdendo a sedução da sonoridade e desse aspecto caro a Valduga, isto é, da repetição das sibilantes. Como alerta Britto, “o significado do texto é, na grande maioria dos casos, fundamental; mas os elementos formais podem ser tão importantes quanto o significado, e em alguns poemas sua importância é até maior” (BRITTO, 2012, p. 133). No caso em específico, som e sentido se enriquecem, e a constância desses sons ao longo dos versos se mostrou fundamental, por isso procuramos manter ao máximo as aliterações e tentamos compensar onde possível, ainda que cientes das perdas. Ao longo do poema traduzido, conseguimos manter a repetição de “f”, mas não de “v”. Por outro lado, conseguimos manter a prosódia, a métrica e o sentido do poema. E aqui lembramos a rica reflexão que Henri Meschonnic faz a respeito do ritmo do poema em *Manifesto em defesa do ritmo* (2015), reflexão que é retomada por Britto para dizer que o ritmo de que fala Meschonnic é, de fato, uma questão de forma, isto é, de métrica, rima e prosódia. No caso em específico, a sedução da língua de Valduga ocorre em diferentes camadas do poema, o que, de certo modo, permite a liberdade nessa tradução-exploração, porque toda a

prosódia, toda a construção desse estilo é permeada por esse aspecto. Sempre que possível, tentamos manter, na tradução, essas camadas sensoriais, em que forma, som, prosódia e significado se potencializam entre si. Quando nos deparamos, como nesse caso, com a inelutabilidade da perda, tivemos de criar estratégias para compensar e dar maior destaque aos elementos que podiam transmitir esses aspectos de sensualidade.

Ainda, nos parece que fomos bem sucedidas em compensar a perda do som com o enriquecimento da rima “não quero / não-quero”, criando um jogo em que, em vez de traduzir “che io non voglia” como “que eu não queira”, a construção “não-quero”, acreditamos, provoca uma verbalização, enriquecendo ainda mais a voz do eu do poema, dando-lhe corpo. Com “o meu não-quero” tentamos sugerir que há um diálogo, um embate que ganha dimensão, se corporifica no poema, em que o eu diria “não quero” para o tu. Com isso, a hipótese e a imaginação do ato sexual que se perde no primeiro verso é retomada aqui, numa sugestão de diálogo hipotético. Isso nos pareceu particularmente interessante porque o diálogo é uma das ferramentas recorrentes na urdidura poética de Valduga, como no caso do poema a seguir:

«Non muoverti. Sta’ ferma. Ho detto: ferma!
che senta la tua fica fino in fondo.
Bocciolo mio, ti inaffierò di sperma
finché avrà fine il tempo e fine il mondo.»
(VALDUGA, 1997, p. 48)¹⁹

Na nossa tradução:

“Não se mexe. Já disse: chega, palerma!
pra chegar na tua xota até o fundo.
Botãozinho meu, vou te encher de esperma
até que chegue ao fim o tempo e o mundo.”

Como os poemas anteriores, esse também recorre à repetição do “f” para criar um efeito sonoro na leitura. Efeito que é tanto o da sedução desse som vibrante, quanto um embate com a repetição da dureza do som do “t”. Esse embate, pode ser lido como o confronto do eu com o tu, que é, por sua vez, a voz do poema. As aspas e a voz masculina indicam o diálogo, pois, de modo geral, os poemas eróticos de Valduga, quando não têm um andamento dialógico, assumem uma voz feminina. Assim, o conflito entre eu e tu é também entre masculino e feminino, dominância e submissão. Aliás, mais uma vez, nos deparamos com elementos que dizem respeito tanto ao corpo quanto ao ofício da escrita. Escrever, para Valduga, assim como um jogo erótico, pressupõe por um lado o domínio das palavras, a capacidade de combiná-las,

¹⁹ O poema também está incluso na coletânea *Poesie erotiche* (2018).

a perícia em criar versos, por outro a submissão a forma, soberana em Valduga, que, apesar de ser dilatada e aberta para novos sentidos, nunca é transgredida.

Pelos temas em questão, talvez valha a pena nos determos um pouco na noção de submissão, que, nos parece, implica o desejo de que o outro sempre se submeta ao papel de dominador, provocando com isso um movimento de tensão entre esses papéis a serem desempenhados, confundindo quem de fato se submete a que desejo – como no filme *O Duque de Burgundy* (Peter Strickland, 2014). Dominação e violência, de certo modo, como no poema de Valduga, caminham juntas. O Marquês de Sade afirma, por sua vez, na obra *A filosofia na alcova*:

Esta debilidade a que a natureza condenou as mulheres prova incontestavelmente ser sua intenção que o homem, que então goza mais do que nunca de sua potência, a exerça mediante todas as formas de violência que desejar, incluindo os suplícios. (SADE, 2012, não paginado)

Referência importante para Valduga, Sade representa para a poeta do Veneto uma inspiração constante, tanto na forma quanto nos conteúdos. Violência e dominação, em Valduga, vão de mão dada com ternura e delicadeza, dando vida a um embate constante, e um complexo jogo de sedução.

Se falamos de Sade e de violência, elementos tão caros a Valduga e tão presentes em sua escrita, vale lembrarmos algumas considerações de Bataille, que parte justamente das obras de Sade, a respeito desse mesmo tema. Em *O erotismo*, Bataille busca elaborar de que maneira esse elemento se configura enquanto a provação da morte, em toda sua dimensão simbólica, na vida, e afirma que “o domínio do erotismo é o domínio da violência, o domínio da violação” (BATAILLE, 2021, p. 40). Bataille propõe ainda que

Somente a violência pode assim colocar tudo em jogo, a violência e a perturbação sem nome que lhe está ligada! Sem uma violação do ser constituído – que se constituiu na descontinuidade – não podemos conceber a passagem de um estado a outro essencialmente distinto. [...] Toda operação do erotismo tem por fim atingir o ser no mais íntimo, no ponto em que o coração desfalece. [...] Toda a operação erótica tem por princípio uma destruição da estrutura do ser fechado que é, no estado normal, um parceiro do jogo.

A ação decisiva é o desnudamento. A nudez se opõe ao estado fechado, ou seja, ao estado de existência descontínua. É um estado de comunicação, que revela a busca de uma continuidade possível do ser para além do fechamento em si mesmo. Os corpos se abrem à continuidade através desses canais secretos que nos dão o sentimento da obscenidade. A obscenidade significa a perturbação que desordena um estado dos corpos conforme à posse de si, à posse da individualidade duradoura e afirmada. (BATAILLE, 2021, p. 40-41)

Bataille discute o erotismo a partir da noção de seres contínuos e o associa à morte, que devolveria o ser à continuidade rompida no nascimento. Também Valduga brinca com esses dois polos, fazendo perceber na violência perpetuada no ato sexual, no desnudamento físico,

mas também da vulnerabilidade do ser, a tensão que ecoa desde o nascimento, ou seja, desde a descontinuidade do ser, em termos bataillianos. Não à toa, nesse último poema apresentado, Valduga associa esperma a fim: a semente da vida se liga, indissolúvelmente ao fim, à morte, entendida, ao mesmo tempo, como elemento constitutivo da vida e, psicanaliticamente, como pulsão que leva ao *cupio dissolvi*, ao desejo de perda da própria finitude, para se confundir com o todo indistinto, num êxtase tudo imanente, do corpo e dos sentidos. Essa imbricação é transmutada na relação que a poeta traça com a forma: se, por um lado, a forma fixa parece ligada a uma ideia de fim, a submissão a ela profanando com a língua valduguiana é um modo de imbuí-la de vida, de renová-la, de criar o embate. Valduga vê na vulnerabilidade da forma fixa uma possibilidade de desnudá-la, de criar um erotismo na forma pela urdidura verbal. Ou seja, Valduga rompe, perverte a forma pela língua. Esse gesto é evidenciado pelos temas, criando um diálogo entre forma e conteúdo.

No que diz respeito à nossa tradução, algumas escolhas se mantiveram próximas aos versos de partida, já outras, nos levaram a um processo de recriação. Este é o caso do primeiro verso, em que “Non muoverti. Sta’ ferma. Ho detto: ferma!” é recriado como “Não se mexe. Já disse: chega, palerma!”, em vez de “Não se mexe. Fique parada. Eu disse: parada!”. Isso se deu não só por uma questão de medida dos versos, mas, principalmente, pela métrica das rimas, distribuídas segundo um esquema rígido que, inevitavelmente, acaba colocando numa posição de maior destaque as palavras *in clausola* dos versos, uma vez que que “ferma” rima com “sperma”, palavra que nos parece central para apresentar ao público brasileiro o estilo e a linguagem de Valduga. Por isso, não nos pareceu viável tentar traduzir a palavra “esperma” por meio de algum sinônimo, como “sêmen” ou “semente”. Traduzir desse modo provocaria uma mudança no estilo da poeta, uma alteração em seu campo semântico, tiraria do plano o obscuro e chulo que tensiona a forma fechada, cara à tradição literária italiana. Outra possibilidade consistiria em optar por alterar a sintaxe, colocando o verbo na posição final do terceiro verso: “Botãzinho meu, de esperma vou te encher”, o que nos levaria a outro problema, em criar uma nova rima, provavelmente pobre, entre verbos, no primeiro e terceiro verso. Além dessa nova questão, a sintaxe sai do plano da oralidade e se eleva, se afasta e descaracteriza o verso de partida. O caminho que optamos por percorrer foi o de manter “esperma” como rima alternada com o primeiro verso. Para isso, tivemos de voltar ao primeiro verso e encontrar soluções. Nossa recriação se enveredou por uma escuta dos elementos que excedem os meros núcleos de significado, reconhecendo nas palavras da voz masculina um tom de *vituperatio*²⁰ que nos permitiu transformar a atitude peremptória em aberto ultraje.

²⁰ Aqui, nos referimos a Bruno Capaci: “VITUPERATIO: È formata dal concorso di più figure retoriche, prevalentemente incentrate sul luogo *a persona*, rovesciato però di senso sia per quanto riguarda la prosopografia (le caratteristiche fisiche) sia per quello che concerne l’etopea (le definizioni morali). Concorrono alla vituperazione le metafore ingiuriose, con la variante di quelle zoomorfe, perifrasi oltraggiose, iperboli di tipo negativo, tapinosi. La *vituperatio* confluisce nel ritratto satirico, nella caricatura, nell’antiesempio”. (CAPACI, 2006, p. 184) [VITUPERATIO: É formada pela confluência de diversas figuras retóricas, prevalentemente centradas no topos *a persona*, cujo senso é invertido tanto no que concerne a prosopografia (as características físicas) quanto no que diz respeito à etopeia (as definições morais). Concorrem na *vituperatio* as metáforas

Além disso, continuando com as alterações que nossa recriação produz, nos parece central a discussão a respeito da sonoridade do poema. No italiano, há a repetição de “ferma” e, com isso, do som de “f”, que ecoa com certa primazia ao longo dos quatro versos. Em português, nenhuma das soluções que encontramos, nem as que nos satisfizeram, nem as que não foram capazes de dar conta do que nos pareceu mais importante, conseguiram reproduzir esse efeito sonoro. Numa tentativa de compensação, vimos que poderíamos fazer ecoar o som chiado introduzido por “mexe”, o que nos levou a decisões ulteriores. Para manter esse efeito, optamos por outros sons que se reforçassem, de modo similar ao que “v” e “f” fazem entre si. Com isso, a fricativa “f”, introduzida em “ferma”, que faz ressoar a fricativa de “muoverti”, além de se repetir duas vezes, é transformada na sibilante de “mexe”, “já” e “chega” no primeiro verso. Ainda nessa questão, com a palavra “fica”, do segundo verso em italiano, mantivemos a decisão de alterar a fricativa pela sibilante, e nos atentamos também ao número de sílabas – duas - das palavras, por isso a decisão por “xota”, que também é chula, como em italiano.

O cuidado com o léxico, nesse sentido, se mostra fundamental. Palavras como “esperma” e “xota” compartilham o espaço com “botãozinho” e a expressão “fim do tempo e o mundo”. Como Raboni já havia ressaltado, o alto e o baixo se compenetraram, o infinito presente e o sem fim do tempo se tornam contemporâneos. Continuando com as palavras de Raboni os opostos

se transubstanciaram [...], um no outro, mantendo por inteiro as respectivas propriedades, e continuando, então, a rejeitar qualquer forma de mediação, de compromisso, de não-*oltranza* mas dando vida a uma pluralidade constante, paradoxalmente homogênea, em cujo interno tudo é possível e, ao mesmo tempo, tudo é diferente e, de certa maneira, inaudito. Não mais oscilações, e não mais subidas e descidas de deixar sem fôlego, mas o prodígio de uma fibrilação contínua e constante que permeia cada segmento da frase e do verso, cada palavra, cada sílaba, reinventando-os desde dentro, tornando turvo o mais infantil dos suspiros até o tormento a mais crua das invocações e das ofertas, e ainda superando e apagando toda inflexão, toda coloratura tímbrica em uma espécie de luz branca, de suprema e indeclinável castidade sonora.²¹ (RABONI apud SANTI, 2018, p. 81-82).

injuriosas, com as variações das zoomorfas, perífrases ultrajosas, hipérbolos de tipo negativo e de tipo depreciativo. A *vituperatio* conflui no retrato satírico, na caricatura, no não-exemplo.]

²¹ “si sono [...] transustanziate l’uno nell’altro, mantenendo per intero le rispettive proprietà e continuando dunque a respingere qualsiasi forma di medietà, di compromesso, di non-*oltranza*, ma dando nondimeno vita a una pluralità costante, paradossalmente ‘omogenea’, all’interno della quale tutto è possibile e, nello stesso tempo, tutto è diverso e in qualche misura inaudito. Non più sbalzi e non più salite e discese mozzafiato, ma il prodigio di una fibrillazione continua e costante che investe ogni segmento della frase e del verso, ogni parola, ogni sillaba reinventandoli da dentro rendendo torbido il più infantile dei sospiri e innocente fino allo strazio la più cruda delle invocazioni o delle profferte e poi ancora superando e cancellando ogni inflessione, ogni coloritura timbrica in una sorta di luce bianca, di suprema e indeclinabile castità sonora”. (RABONI, 2005, p. 382)

Ao longo da produção de Valduga, como temos visto, os contrastes e os embates se tornam um único amálgama sonoro, um núcleo híbrido de elementos díspares. O que foi perdido na tradução não compromete essa característica da poética valduguiana, exaltando a constante copresença de alto e baixo, de ternura e violência, de áulico e chulo. Assim, para retomar as reflexões de Raboni e Britto, para nos mantermos fiéis a certa leitura que fizemos do poema, tivemos de optar por certas infidelidades, seguindo os conselhos de Haroldo de Campos, buscando compensações e recriações que dessem conta da língua de Valduga no português.

Os elementos e as reflexões aqui apresentados se tornaram importantes pontos de referência no trabalho de tradução e organização que desenvolvemos. Ler, organizar e traduzir são três gestos que, por vezes, se compenetraram e se potencializaram, nos colocando num estado de profunda escuta da obra de Valduga. Gostaríamos de pensar a tradução, mais uma vez junto com Raboni, como um tipo de leitura muito peculiar, completamente *sui generis*, por causa de sua materialidade e pequenos gestos:

[...] leitura muito lenta, constelada por uma quantidade de pequenos gestos ou eventos físicos [...] – todas as leituras, em comparação a esta tão *sui generis* me parecem, pensando nisso, estranhamente límpidas e abstratas e, por assim dizer, demasiado perfeitas; desprovidas de assombro, de contradições: de fisicidade, justamente. (RABONI, 2015, p. 79)²²

Como leitoras de Valduga, procuramos, no percurso que tentamos apresentar ao longo destas páginas, traçar um caminho para encontrar e apresentar ao público leitor brasileiro elementos centrais da poética de Patrizia Valduga, poeta que, mesmo em diálogo com a tradição literária italiana, propõe um renovamento das formas poéticas com seus roubos e excursões do tom. Na nossa experiência enquanto tradutoras, os desafios encarados serviram de estímulo para um aprofundamento, um olhar mais atento e cauteloso para a labilidade dos jogos linguísticos de Valduga, o que significou também adentrar nas leituras da poeta do Veneto, buscar em seus roubos caminhos para a tradução sem domesticar essa voz insubmissa, que exige de quem lê e de quem traduz uma posição outra daquele “tu” que aparece em seus poemas-diálogo. Para que isso tornasse mais palpável para quem lê estas reflexões, decidimos que os três poemas discutidos deveriam ser instigantes, que dialogassem sem se repetirem, que levassem o público leitor a perceber algumas nuances dessa poeta ainda inédita no Brasil: partimos dos roubos de “obsceno e sagrado”, palavras cruciais para se ler Valduga, passamos pela submissão escorregadia de “eu vou fazer de conta que não quero”, para enfim chegarmos à voz masculina e falsamente dominante de “não se mexe”. Onde possível e, na verdade, necessário, transgredimos a língua transgressora de Valduga, mantendo-nos fiéis à nossa infidelidade.

²² “[...] lettura lentissima, costellata da una quantità di piccoli gesti o eventi fisici [...] - tutte le letture a questa così *sui generis* mi sembrano, a pensarci, stranamente limpide e astratte e, per così dire, troppo perfette; prive di stupore, di contraddizioni: di fisicità appunto.”

Referências

- BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Tradução de Fernando Scheibe. 2ª edição, Belo Horizonte: Autêntica, 2021.
- CAMPOS, Haroldo de. *Da transcrição*. Poética e semiótica da operação tradutora. Belo Horizonte: FALE/UFMG Viva voz, 2011.
- CAPACI, Bruno. *Presi dalle parole*. Gli effetti della retorica nella letteratura e nella vita. Bolonha: Pardes Edizioni, 2006.
- CUCCHI, Maurizio; GIOVANARDI, Stefano. *Poeti italiani del Secondo Novecento*. Milão: Mondadori, 2004.
- EVEN-ZOHAR, Itamar. A posição da literatura traduzida dentro do polissistema literário. [1990]. Tradução de Leandro de Ávila Braga. In: *Translatio*, Porto Alegre, n. 3, 2012, p. 3-10. Disponível em: <<https://seer.ufrgs.br/translatio/article/download/34674/22321>>. Acesso em: 15 mar. 2020.
- MESCHONNIC, Henri. Manifesto em defesa do ritmo. Trad. Cícero Oliveira. In: *Chão da feira*. Caderno de leituras, n. 40, out. 2015. Disponível em: <<https://chaodafeira.com/catalogo/caderno-n-41-manifesto-em-defesa-do-ritmo/>>. Acesso em 22 jun. 2022.
- PETERLE, Patricia; SANTI, Elena. *Vozes: cinco décadas de poesia italiana*. Rio de Janeiro: Comunità, 2017.
- RABONI, Giovanni. *La poesia che si fa*. Cronaca e storia del Novecento poetico italiano 1959-2004. Organização de Andrea Cortellessa. Milão: Garzanti, 2005.
- RABONI, Giovanni. *La conversione perpetua e altri scritti su Marcel Proust*. Organização de Giulia Raboni. Parma: Monte Università Parma Editore, 2015.
- SADE, Marquês de. *A filosofia na alcova*, ou, Os preceptores imorais. Tradução de Contador Borges. São Paulo: Iluminuras, 2012.
- SANTI, Elena. Retornos métricos: breve itinerário pelos anacronismos da forma. In: PETERLE, Patricia; SANTURBANO, Andrea (orgs). *Contemporaneidades na-da literatura italiana*. São Paulo: Rafael Copetti Editor, 2018, p. 61-83.
- VALDUGA, Patrizia. *Medicamenta*. Turim: Einaudi, 1982.
- VALDUGA, Patrizia. *Cento quartine e altre storie d'amore*. Turim: Einaudi, 1997.
- VALDUGA, Patrizia. *Lezione d'amore*. Turim: Einaudi, 2004.
- VALDUGA, Patricia. *Poesie erotiche*. Turim: Einaudi, 2018.
- VALDUGA, Patrizia. Patrizia Valduga legge “Osceno e sacro l’amore...” (I poeti leggono se stessi /5). In: BORIO, Maria (org.). *Nuovi argomenti*, 7 de outubro de 2013, publicação online. Disponível em: <<http://www.nuoviargomenti.net/poesie/patrizia-valduga-legge-osceno-e-sacro-lamore/>>. Acesso em 22 jun. 2022.
- ZANZOTTO, Andrea. *Le poesie e prose scelte*. Organização de Stefano Dal Bianco e Gian Mario Villalta. Milão: Mondadori, 2019.

ZANZOTTO, Andrea. *Primeiras paisagens*. Organização e tradução de Patricia Peterle. Rio de Janeiro: 7Letras, 2021.