

ALÉM DA SEBE. “O INFINITO” DE LEOPARDI EM TRADUÇÃO PORTUGUESA

Roberto Mulinacci
Universidade de Bolonha
mulinacci@lingue.unibo.it

Resumo: Sem nenhuma pretensão de exaustividade, este artigo analisa as principais traduções de “O Infinito” de Leopardi produzidas em Portugal e no Brasil entre 1934 e 1999.

Palavras-chave: Giacomo Leopardi, recepção, poesia, analítica da tradução.

Abstract: Although not comprehensive, this article analyses the main translations of Leopardi’s “O Infinito” produced in Portugal and Brazil between 1934 and 1999.

Keywords: Giacomo Leopardi, reception, poetry, translation analysis.

No fim das contas, toda poesia é tradução.

(Novalis)

Que Leopardi seja um dos autores italianos de maior projeção internacional é tão sabido que não são necessárias maiores confirmações. Basta, de fato, consultar qualquer repertório atualizado de bibliografia leopardiana para se dar conta da vasta e ininterrupta fortuna, não apenas crítica, da qual goza no exterior o poeta de Recanati, da França aos Estados Unidos, da Alemanha à Inglaterra, passando pela Espanha, Romênia, Polônia etc., em uma lista de

contextos histórico-culturais tanto geograficamente variada quanto documentalmente parcial e provisória. Parcialidade que, no caso específico – e bem longe de acadêmicos “chauvinismos” disciplinares –, pode ser medida também através da exclusão, deste virtual atlas do leopardismo, do assim chamado “mundo da língua portuguesa”¹, uma exclusão que soa ainda mais singular no caso em que se considere a cronologia europeia da recepção leopardiana, em relação à qual essa parece ao contrário se alinhar, até com uma certa antecipação, às tradicionais nações-guias do continente.

De fato, além do não grande conhecimento de Camões pelo Recanatese (conhecimento restrito ao poema épico *Os Lusíadas*, pois tinha alguma competência na língua original do texto, graças em particular ao “transfer” do espanhol), sobre o qual já tinham refletido as anteriores abordagens comparatistas dos Estudos Ibéricos Italianos², o atual filão de estudos dedicados ao tema viu igualmente debruçar-se a hipótese – além disso, sustentada por pontuais cotejos das fontes secundárias³ – de uma circulação da obra de Leopardi, em Portugal, que remonta a 1830, quer dizer, um pouco antes da morte do poeta. O que, portanto, mesmo com todas as cautelas no caso, consentiria pelo menos atenuar, se não mesmo retificar, a afirmação de uma descoberta tardia⁴, ou, pelo menos, póstuma, da poesia leopardiana por parte da Europa, embora a fruição portuguesa daquele *corpus* esteja no início condicionada pelo clima histórico-político no qual se verifica, acabando assim por privilegiar os versos de inspiração patriótico-civil sobre os mais tipicamente lírico-existenciais. Se a isso se acrescenta, devido ao trâmite francês, o precoce transplante brasileiro do modelo Leopardi – modelo, certo, poético, mas também filosófico, como teria em seguida demonstrado, por exemplo, a influência da produção em prosa (se se pensa as *Operette morali*) sobre um escritor da estatura de Machado de Assis –, se entende então que o seu trânsito na área lusófona⁵ representa um momento absolutamente não irrelevante na história da fortuna crítica do nosso.

Além disso, uma pista concreta do durável encanto literário exercitado pelo poeta de “À Silvia” em Portugal e no Brasil, além das habituais investigações intertextuais, pode ser achada mesmo no esforço tradutório que acompanhou o conhecimento de sua obra nesses dois países, onde, especialmente no curso do último século, várias gerações de tradutores se debruçaram na tarefa da transpor na sua língua o ditado italiano. Apesar de iniciativas editoriais desiguais⁶, as traduções luso-brasileiras de Leopardi parecem comprovar – muito melhor que os vagos indícios de influxos e ecos do poeta em ambas as literaturas nacionais –, o “impetuoso jogo de introdução”⁷ destinado a reatualizar o texto leopardiano, não se limitando a transformá-lo em objeto de leituras acadêmicas ou de disputa criativa, mas, e principalmente, transsubstanciando-o em uma nova matéria verbal.

A tal propósito, não será supérfluo lembrar como, em evidente contratendência em relação às normais dinâmicas culturais entre centro e periferia, tenha sido, dessa vez, o Brasil a antecipar em quase trinta anos a antiga metrópole na tradução de composições do Recanatese⁸. Uma circunstância que talvez se explique não apenas com a diferente composição demográfica da ex-colônia, com altas taxas de imigração italiana, mas igualmente com uma mais profunda e constante difusão do leopardismo, cuja herança nas letras brasileiras – nas palavras de Marco Lucchesi –, “parece menos discreta de quanto se tem imaginado”⁹, manifestando-se em múltiplas formas, do âmbito exegético ao propriamente poético, sem esquecer as implícitas questões de ordem tradutológicas por ela levantadas.

Tome-se, por exemplo, “O Infinito”, que não é apenas o texto leopardiano sobre o qual se concentraram, em Portugal e no Brasil, as principais atenções da crítica, mas também, e principalmente, o mais traduzido em português: então, longe de querer reduzir um complexo acontecimento de história da cultura à mera relação de proporções numéricas ou, ainda pior, expor-se a estereis arrogâncias nacionalistas, qualquer investigação preliminar não poderá,

todavia, isentar-se de acentuar que, das dezoito versões feitas nessa língua no período de cerca de setenta anos (de 1934 a 1999), treze são brasileiras. Todavia, não obstante a consequente tentação de restringir seletivamente o campo em base geográfica, um estudo sistemático das traduções lusófonas de “O Infinito” teria, talvez, muito a ganhar a partir de uma impostação sinótica, capaz de *compreender* em um *continuum* espacial, além de temporal, as progressivas fases de reescrita de um único “hipertexto”, reconstruindo as conexões aquém ou além de qualquer dispersão linguística (no sentido, claramente, da variação diatópica). Se, em suma, entendemos nesse caso o termo “hipertexto” como uma espécie de catacrese indicadora do conjunto dos “metatextos” singulares, ou seja, a série diacrônica das diferentes traduções produzidas nas duas margens do Atlântico, a bricolagem comparativa, à qual proponho submeter o idílio leopardiano¹⁰ permitirá seguir, na recíproca defasagem das variantes, tanto a evolução das poéticas tradutórias, quanto o incessante “movimento da linguagem”¹¹, acelerado, toda vez, pelo trânsito através da *parole* do outro.

Rem tene, verba sequentur an verba tene, res sequantur?

Em um de seus livros merecidamente mais famosos, *A prova do estrangeiro*, desejando “a instituição de uma crítica de traduções paralela e complementar à crítica dos textos”¹², Antoine Berman traçava um programa-manifesto da nova tradutologia, do qual destaco, a título de epígrafe, esta áurea passagem:

Non solo: a questa analitica della pratica traduttiva dovrebbe aggiungersi un’analisi testuale effettuata nell’orizzonte della traduzione: ogni testo da tradurre presenta una sistematicità propria che il movimento della traduzione incontra, affronta e rivela. In questo senso, Pound poteva dire che la traduzione è una forma sui generis di critica, nella misura in cui rende manifeste le strutture nascoste di un testo. Tale

sistema dell'opera è, al contempo ciò che offre la maggiore resistenza alla traduzione e ciò che la rende possibile e le dà senso.¹³

Se as traduções entram, portanto, com todo o mérito, em uma concepção sistemática da literatura, oferecendo, como vimos, sólidos apoios a averiguações críticas de grande envergadura, serão, contudo, as suas escolhas pragmáticas a serem aqui chamadas em causa, seja do ponto de vista dos “aspectos locutórios” seja do ponto de vista das estratégias ilocutórias¹⁴. Escolhas, portanto, que devem ser olhadas nas entrelinhas segundo a perspectiva concreta do estilo textual, que é pertinente às intenções do tradutor, ao invés de repensá-las na forma de problemas inerentes à linguagem, ou seja, como pretexto de glosas teóricas ao uso do linguista. Não deve, porém, ser esquecido, na esteira da citação bermaniana, que um metatexto deve ser lido também em função do prototexto, contribuindo assim para iluminar retrospectivamente a peculiar “sistematicidade” dele, entendida, de fato, como mapeamento dos inevitáveis *loci resistentiae* disseminados no tecido linguístico do original. Um critério metodológico, o aqui exposto, que soa mais oportuno para uma análise que se pretende autenticamente contrastiva, conduzida em uma base de dados de tal amplitude e variedade que tornou o pontual confronto dos textos impraticável, pelo menos em modalidade interlinear. E eis então que se limitar a passar em revista os pontos mais contrastantes na gama de traduções luso-brasileiras de “O Infinito” se torna não apenas um caminho obrigatório para dar conta das suas diferenças, mas também, paradoxalmente, um instrumento precioso para se individuar as recorrentes analogias de interpretação, úteis, talvez, para se definir um comportamento tradutório de tipo cultural específico.

Volto ao assunto mais adiante. Porém, será necessário partir da transcrição do texto leopardiano:

Sempre caro mi fu quest'ermo colle,
 E questa siepe, che da tanta parte
 Dell'ultimo orizzonte il guardo esclude.
 Ma sedendo e mirando, interminati
 Spazi di là da quella, e sovrumani
 Silenzi, e profondissima quiete
 Io nel pensier mi fingo; ove per poco
 Il cor non si spaura. E come il vento
 Odo stormir tra queste piante, io quello
 Infinito silenzio a questa voce
 Vo comparando: e mi sovvien l'eterno,
 E le morte stagioni, e la presente
 E viva, e il suon di lei. Così tra questa
 Immensità s'annega il pensier mio:
 E il naufragar m'è dolce in questo mare.¹⁵

Esse poema, que é o primeiro dos cantos – como outros, em versos livres – publicados depois com o nome de *Idílios*, foi composto em 1819 e representa, segundo comum julgamento da crítica, um dos ápices da poesia do Recanatese, uma êxtase lírica sublime a tal ponto que resulta “um momento quase irrepêtil”¹⁶ no interior daquela mesma experiência estética e, por isso, não por acaso, normalmente tomado como objeto privilegiado de reflexões por parte dos estudiosos internacionais de Leopardi, também os lusófonos. Omito, por isso, nessa oportunidade, exames prévios do percurso temático-formal da composição, para o qual remeto aos numerosos estudos disponíveis em português, além do mais não raro adequadamente enquadrados no contexto de problemáticas tradutórias inerentes justamente nessa língua¹⁷. Da mesma forma passo por cima, na fase de largada, dos êxitos inviáveis da sua primeira versão brasileira, em prosa, publicada em São Paulo, em 1934, assinada por Mário Graciotti, e que sente as consequências, evidentemente, desde as declarações de intenções¹⁸, daquele etnocentrismo, talvez inconsciente, cuja “captação de sentido”¹⁹ – no lugar da letra – parece a emblemática solução. Uma metáfrase, a de Graciotti, que,

sob os sinais de uma síntese oximórica (liberdade e fidelidade), trai uma concepção obsoleta do traduzir, certamente mais afim, *mutatis mutandis*, à lógica da vulgarização medieval que não a dos modernos *translation studies*, subtraindo-se assim *a priori* à aplicação de categorias analíticas de estreita pertinência tradutológica. Se, em suma, a renúncia ao verso é já, por si, motivo mais que suficiente para justificar a separação desse texto inicial da lista das traduções do “L’Infinito” propriamente ditas, é necessário evidenciar que o respeito das matrizes convencionais da poesia não é garantia contra os riscos de um predomínio das preocupações semânticas do completo equilíbrio intertextual.

Isso se vê, por exemplo, naquela que é, de fato, a primeira verdadeira transposição ao português do idílio, incluída no volume *Cantos de Leopardi*, publicado em 1937 em Roma, para comemorar o centenário da morte do poeta, com dezoito líricas traduzidas pelo médico-letrado Aloysio de Castro. Vale dizer que o tradutor, a despeito das premissas, retoricamente colocadas no princípio de uma substancial fidelidade da tradução ao original²⁰, foge depois com desenvoltura das mais elementares correspondências, demonstrando no fundo compartilhar com o seu predecessor Graciotti uma análoga vocação à paráfrase. Note-se bem que não estou me referindo a homologias estruturais, de tipo – suponhamos – fonológico ou prosódico, mas sim, muito mais banalmente, às morfossintáticas ou do significante, as quais são, ao contrário, frequentemente sacrificadas por Aloysio no altar de uma prosaica clareza expressiva, em parte quase pedestre. A começar pela diluição da ditologia de gerúndios leopardiano (“sedendo” e “mirando”) em uma proposição temporal explícita introduzida pelo advérbio *quando*, que – além de anular a originária paranomásia (-endo/-ando) – quebra a contemporaneidade lógica e cronológica das duas ações, fazendo descender a miragem do infinito não tanto pelos limites objetivos da visão (prejudicada, pelo menos parcialmente, pela sebe), quanto por uma disposição anterior do sujeito perceptor ao fantasiar (cf., o inciso “em devaneio”, que precede o ato de se sentar). Com o

resultado que, privada do fundamental estímulo visual, toda a experiência poética da percepção fechada nesses versos se transforma em uma espécie de estranhamento autoinduzido, do qual o Eu parece ter, além disso, o controle absoluto, como se deduz também daquele “evoco” do v. 11, o qual constitui a decidida alternativa voluntarística ao “caráter semi-instintivo e semiconstruído”²¹ do *mi sovvien* leopardiano. E se, de resto, “evocare” não é exatamente a mesma coisa que “sovvenire”, cujo significado exato coincide aqui mais com o de “voltar à mente”, implicando uma maior autonomia, ou até uma certa casualidade, do processo de lembrança, o termo acentua um pouco indevidamente a ideia de um retorno definitivo em si do sujeito, depois que o tradutor já tinha decretado, com uma abusiva clarificação²², a brusca interrupção do encantamento (digo, brusca, sobretudo no modo do pouco refinado “entra-do em mim”). Mas não são apenas sutis distinções hermenêuticas achatadas nessa versão de “L’Infinito”. De fato, se poderia citar como testemunho das suas intrínsecas tendências deformadoras uma série de casos paradigmáticos, que vão do empobrecimento qualitativo (por exemplo, “intérmino”, no lugar do latinismo *ultimo*, com exceção de “estremo”, referido ao horizonte, ou sempre em relação a ele, o escrúpulo pedante daquele “de um lado e do outro” em relação à funcional indeterminação do italiano *da tanta parte*) ao empobrecimento quantitativo (por exemplo, a arbitrária *reductio ad unum* de dois sintagmas “*interminati spazi*” e “*sovrumani silenzi*” no inclusivo “espaços e silêncios sobre-humanos”, que se repete mais adiante, com o fecundo lirismo de “*la presente, e viva, e il suon di lei*” desajeitadamente dissecado em “presente ruidoso”), da dispersão lexical (a simbólica essencialidade da pobre sebe, equivalente leopardiano da pedra de Drummond, diluída na dupla “silvado”/ “sebe”) à verdadeira e própria inversão linguística (assim, enquanto em Leopardi o acontecimento de novas sensações afasta, enfim, o medo, em Aloysio ela se dá como possibilidade realizada: “e com isto o coração se me apavora”). Sem contar, ainda, que a eliminação de alguns *enjambements* iniciais ou

a drástica limitação do polissíndeto, ou o escasso valor dado aos *shifters* (questo/quello) contribuem para um profundo nivelamento do conjunto, um nivelamento por baixo, a não ser confundido com uma fisiológica homogeneização e que pode ser resumido, ao invés, nos termos de uma “redução da força ilocutória do original ao puro e simples aspecto locutório”²³. Portanto, surpreende muito – seja considerando a amizade pessoal com o autor ou as expressivas doses de diplomacia acadêmica – o juízo positivo da tradução de Aloysio de Castro expresso pelo primeiro catedrático italiano de estudos portugueses, Giuseppe Carlo Rossi. Também porque, embora recaia sobre ela todo o peso de uma secular tradição de “feias fiéis” e “belas infiéis”, com o qual foi cifrado, *grosso modo* do século XVII em diante, o paradoxo da intraduzibilidade, a versão do brasileiro é objetivamente carente sob muitos pontos de vista, merecendo talvez figurar em uma tipologia intermediária, aquela que Benedetto Croce, em uma célebre página, definia como “do terceiro e insuportável gênero das ‘feias infiéis’”²⁴. Porém, a reviravolta na ótica da moderna tradutologia estava finalmente para chegar, graças à perícia de um autêntico poeta “laureado”, Vinícius de Moraes, que, repetidamente, assumiu o ônus desse íngreme desafio, obtendo êxitos, sem dúvida, honrosos. A ponto que a sua primeira versão de “L’infinito”, publicada em 1944 na revista *O Jornal*, pode ser paradigmaticamente considerada a divisora dessa retrospectiva histórica, autorizando, de agora em diante – com poucas exceções, como veremos –, o confronto só das variantes, cuja incidência no plano textual se reflete, claro, na avaliação do produto acabado, sem contudo invalidar os parâmetros de avaliação, que se mantêm no sulco de um padrão compartilhado. Pode-se, portanto, discutir, eventualmente, se é útil o recurso do *enjambement* no primeiro verso, investindo na solidão do cenário da natureza e, conseqüentemente, tornando relativa, em certo modo a centralidade, mesmo física, da sebe, ou se, talvez, a escolha de “imerge” seja por inteiro compatível com a imagem do naufragar, enquanto é óbvio que o outro lado metafórico (= dissolução) do

verbo italiano valoriza mais o aspecto especialmente concreto do seu correspondente português, mas tudo isso faz parte da normal dialética dos critérios estéticos, influenciados pelo gosto e pela tradição, ao invés das rígidas malhas seletivas de uma mais severa discriminação linguística.

E enquanto “O Infinito” de Vinícius estava destinado a se instituir no Brasil como uma espécie de arquétipo, no qual teriam sucessivamente se inspirado idealmente outras traduções de seus compatriotas, o texto do Recanatese saía, por volta daqueles mesmos anos (1947), também em Portugal, na versão de Herculano de Carvalho, da qual, infelizmente, hoje bem pouco se salva. Mais um antimodelo, cujos resultados lembram, sob alguns aspectos, os de Aloysio de Castro: não muito diferente é, por exemplo, a tendência de explicitar as nuances conotativas com palavras e construtos denotativos em modo plano (“detém”, “quedo”, “esboço”, “perco”), aspirantes a eliminar a ambiguidade dos nós problemáticos da trama, mesmo arriscando justapor a eles interpretações erradas. De fato, é isso que acontece, no v. 5, quando o limite leopardiano da sebe, além da qual se abre o espaço imenso da imaginação, vem repentinamente deslocado para a linha do horizonte (“pra lá daquele”)²⁵, perdendo assim, mais uma vez, o nexó lógico que subordina o trabalho da fantasia à objetiva imprescindibilidade do real e tornando supérflua, por isso, a presença daquele obstáculo ótico (aqui ampliado pela inserção métrica imotivada do adjetivo “alta”). Algo comparável, de resto, registra-se também algumas linhas abaixo, com o hemistíquio que conclui simbolicamente o primeiro tempo da composição e que, em relação ao original, troca o coração pela razão, colocando-se, antecipadamente, no sulco da isotopia marinha do *explicit* (“a razão não se afunda”): solução paradoxal, visto que não se limita a obliterar a perda do Eu lírico, mas nega até quanto já aconteceu, ou seja, o prevalecer da faculdade imaginativa sobre a racional, para não dizer da “roda em círculo” a que são obrigados os verbos interessados, encontrando-se praticamente um no lugar do outro (“afunda”: *spaura* = “perco”: *annega*).

Esses defeitos congênitos, que invalidam o texto de Herculano de Carvalho, parecem ter sido oportunamente emendados na tradução de um outro português, o ilustre historiador da cultura José Vitorino de Pina Martins, que em 1961, com o pseudônimo poético de Duarte de Montalegre, conseguiu conjugar a eles consciência versificatória e rigor filológico, realizando um honesto compromisso intertextual. Um compromisso obtido com uma aderência nem sempre pontual nem sistemática às estruturas morfossintáticas originais e feito mais de estratégias compensatórias que agem nos vários níveis, repercutindo, apesar disso, positivamente sobre o efeito geral da leitura. Apesar de infidelidades literais – por exemplo, a relativização do superlativo absoluto (*profondissima* se torna “tão profunda”), da diluição perifrástica dos compostos (*sovrumani* reduzido a “mais que humanos”, anulando, assim, também a aliteração com “silêncios”) etc. – pode-se apreciar o desusado requinte de algumas palavras, como o lusismo “outeiro”²⁶ no lugar de *colle* ou o infinitivo substantivado “pensar” no lugar do mais comum “pensamento”; além de tudo, com a vantagem de inserir uma palavra que se emparelha com aquela italiana (*pensier*), resultante da apocope. Casos emblemáticos, segundo a minha modesta opinião, daquela rearticulação, de um nível a outro, das unidades semióticas, cujo complexo equilíbrio se mede não da biunivocidade das equivalências individuais (não sempre possíveis entre sistemas linguísticos diferentes, mesmo que parentes), mas na inteira organização semiótica, da expressão e do conteúdo. E eis que diante da impossibilidade de conservar a substância extralinguística, uma tradução poética digna desse nome pode transferir a sua tensão de pertinência sobre outros elementos, inclusive os semântico-lexicais, mais fáceis de carregar de valores complementares (ver a elevação de tom nos vocábulos que em Leopardi são usuais).

Por outro lado, enquanto Pina Martins tenta contemporizar as razões do coração e da mente – que, ao contrário, um grande literato e tradutor italiano como Vincenzo Monti convidava, com um pouco de tato, a discernir²⁷ –, as versões contemporâneas de

“L’Infinito”, as de Henriqueta Lisboa e de Mário Faustino, parecem pender decisivamente para o coração, desaguando em dois textos parecidos, inclusive nas inevitáveis diferenças que os separam. Dois textos nos quais, mais que em qualquer outro, o tradutor é colocado a serviço do poeta, o qual tende a plasmar o original a sua imagem e semelhança, sem preocupar-se muito com uma abstrata fidelidade à letra, isto é, sentida à guisa de um obstáculo a ser superado na concreta recriação da mensagem. E nisso, devo dizer, se distingue sobretudo a poetisa mineira que, apesar do exórdio clássico, no rastro dos modelos lusitanos, produz-se em uma tradução fortemente conotada em chave de essencialidade expressiva, tendo suprimido não apenas quase todo o tecido conectivo da sintaxe leopardiana (aquela sinalização retórica à qual ela confia as suas mais íntimas ressonâncias), mas com isso, também a progressão rítmica, às vezes sujeita a bruscas acelerações e repentinas freadas. Pense-se na conjunção adversativa do v. 4, que, em Leopardi, serve de sinal da passagem à nova fase mental da composição e que, ao invés, Henriqueta arbitrariamente elide, criando uma bizarra continuidade lógica, além de cronológica, entre o (ausente) ver e as outras sensações de que se alimentam os pensamentos do Eu lírico. Ou ainda, pense-se na estrutura paratática, coordenada no texto de origem de uma inteligente utilização do polissíndeto que – junto com a alternância dos indicadores espaciais – mira de forma a evitar o isolamento sintático dos versos²⁸ e aos quais, por contra, aqui corresponde talvez à hipóstase (cf. v. 12-13) ou, de fato, a uma peremptória interrupção da frase. Todavia, não faltam nessa tradução também indícios de uma clara consciência poética, como, por exemplo, na reprodução daquele *clímax* de palavras italianas trissílabas, quadrissílabas e pentassílabas dos v. 4-5-6, que encontra, antes da cesura do hemistíquio sucessivo, uma pausa no trissílabo *quiete* e que o português reflete bem, passando, em um decrescendo constante, das cinco sílabas de “profundíssima” às quatro de “pensamento”, até às três de “transfundo” (note-se, entre outras coisas, a feliz solução de “espanta” por *spaura*, que consegue recuperar consonância e consistência silábica).

Certamente, uma tradução verdadeira não se pode contentar com uma consonância rara, no lugar – por exemplo – do quiasmo (v. o dístico final) ou, ainda pior, dos valores semânticos fundamentais do texto, para com os quais, por sinal, Henriqueta não sempre é rigorosa. De resto, no que diz respeito a isso, se poderia traduzir de forma melhor, assim como confirma indiretamente Mário Faustino, ainda que mantendo uma liberdade análoga em relação ao texto de partida. Uma liberdade, por exemplo, que faz com que se altere um dos pontos-chave da construção leopardiana, aquele *incipit* que é uma marca inconfundível do “L’Infinito” para muitas gerações de estudantes italianos, cujas reminiscências talvez vacilariam perante a arriscada distorção egoística do poeta brasileiro. Arriscada mais por causa de seu valor simbólico que pelos efeitos na forma e nos conteúdos, pois substituindo o dativo afetivo do pronome pela primeira pessoa do pretérito do verbo *amare* – conforme uma praxe retomada também por Álvaro A. Antunes – ou *ermo* por “deserto”, não mudam na substância nem o ritmo nem o significado do verso. Fica por si evidente que “deserto monte” não equivale na elegância a *ermo colle*, representando ao invés um indevido rebaixamento de tom, igual e contrário, por sinal, ao “brisa” situado abaixo, escolhido para acompanhar “vento” em uma inoportuna *variatio* sinônímica, embora, apesar disso, a intenção da obra resulte salvaguardada. Se, porém, o sentido da tradução, de fato, não se encontra simplesmente na transmissão da substância linguística, mas envolve na mesma proporção o plano fonológico e dos traços suprassegmentais, daí também as correlações de frase – do tipo lexical e/ou sintático – possuem uma importância fundamental, sobretudo no caso de línguas próximas como o italiano e o português, de forma que se tornem possíveis calques perfeitos respeitando plenamente a riqueza conotativa de cada termo. Por essas razões é uma pena que Faustino não tenha perseguido com uma maior exatidão o caminho da versão interlinear, que, longe de ser a panaceia de todos os males, pareceu, em algumas circunstâncias específicas, sinceramente preferível, melhor do que alguns excessos interpretativos. Como,

por exemplo, aqueles decorrentes de uma constante inobservância da pontuação originária²⁹, cujos signos são deslocados um pouco impressionisticamente, prejudicando a lógica normal das relações de coordenação ou de subordinação que subentendem: assim, a oração celeberrima introduzida por dois gerúndios – privada, ainda uma vez, do *ma* inicial – torna-se, conforme um desgastado *déjà vu*, uma experiência dos sentidos e não uma ficção do pensamento, assim como a eliminação da vírgula, no final do verso 11, transborda na *liaison* gramatical entre “eterno” e “mortas estações”, arrastando consigo o adjunto adnominal estranhamente no plural (“delas” ao invés de “dela”). Finalmente, porém, algumas palavras acerca da coesão desta trama, que Faustino consegue intrincar recorrendo a vários artifícios, dentre os quais – além daqueles tipicamente leopardianos como a assonância (“vento”– “eterno”) e a aliteração (“brisa”, “sussurra”, “essas”) –, também o homoteleuto (“sentando” – “contemplando”) e, sobretudo, uma rede densa de simetrias internas, que rimam (“monte”– “horizonte”, “comparando”– “buscando”) e não, sucessivamente resolvido no *explicit* com uma abusiva rima emparelhada (“pensar”– “mar”).

Se, a partir de Faustino, o início do “L’infinito” não constitui mais um tabu para o experimentalismo dos tradutores – como demonstraram em seguida também Álvaro A. Antunes e Albano Martins –, a variante mais inovadora é sem dúvida aquela proposta por Haroldo de Campos, em um texto que já foi submetido a aprofundadas análises exegéticas³⁰ e sobre o qual por isso não parece útil agora deter-se excessivamente. Limito-me apenas, aqui, a destacar a inversão do ritmo, de trocaico para iâmbico, introduzida por uma deslocção pronominal (“A mim”) logo no início do verso e que é conservada em todo o trístico, doando uma relevância estética peculiar aos elementos-chave do *continuum* fônico, quer dizer, o Eu, a sebe e o olhar. Aparece ainda uma vez, seguindo o exemplo de Vinícius, o forte *enjambement* do *incipit* relativo à paisagem da visão, com o “deserta” que parece dilatar os seus limites e, ao mesmo tempo, marcar, até lexicalmente, sua nua concretude, quando

já nele começam a projetar-se as fantasias espaço-temporais produzidas por uma mente meditativa (bela, a esse respeito, a escolha de “me finjo”, calque perfeito do leopardiano *mi fingo*). Por outro lado, se a opção pelo sintagma “colina deserta” dá a sensação de ter sido escolhida por razões métrico-prosódicas mais que estreitamente linguísticas – ainda que não se deva esquecer a colocação do adjetivo após o nome, com função restritiva –, menos convincentes parecem as motivações congêneres para o verbo “ruflar”, cuja equivalência semântica com *stormire* não compensa completamente a escassa identidade da vogal tônica [i] (talvez mais eficaz que a [a] para sugerir quase fosse uma onomatopeia o leve murmúrio do vento), e, sobretudo para o “afogo” que, na reviravolta da ação de intransitiva para transitiva, elimina a ambiguidade do êxtase visionário, caracterizando-o como um simples *cupio dissolvi* existencial (veja-se, a esse respeito, a transformação do infinito *naufragar*, com a sua metafórica dimensão iterativa, no evento pontual e culminante do “naufrágio”).

Infelizmente, porém, a adequação equilibrada da tradução de Haroldo – sem dúvida uma das mais felizes, exceto algumas pequenas imprecisões – aos valores formais e de conteúdo do texto de Leopardi não é sempre prerrogativa comum, nem entre os membros daquele privilegiado círculo de tradutores-poetas, a que pertencem ainda o português Jorge de Sena e, de forma marginal, o brasileiro Ivo Barroso³¹. O primeiro parece acomodar-se, bem ou mal, no sulco traçado pelos predecessores, dos quais raramente se afasta, ainda que, em alguns poucos casos, de forma muito evidente: não muito no caso do novo sintagma proposto em lugar de *ermo colle* (o tal “erma altura” que é um caso único, assim como, mais adiante, o “eterno monte” de Pedro Lyra, ainda que, em relação a este último, seja mais pertinente), quanto um tanto no caso da dissolução inesperada da evocação imaginativa (e “evoco”, de fato, era o termo escolhido por de Sena para indicar a fase de exórdio), a qual, desprezando claramente o apelo idêntico do “pensar” que se encontra acima, tornou-se agora uma pura “ideia” que, além do

mais, em lugar de afogar, “desce”. Uma imagem que, além do núcleo denotativo similar entre os dois verbos (*annegare-scendere*), conota a descida da ideia em sentido acentuadamente filosófico, estimulando nos leitores mais expertos um paralelismo sutil com o Leopardi lusitano, isto é, o tal Antero de Quental que logo à Ideia (com a maiúscula, de matriz hegeliana), e ao seu progressivo mergulho no Nirvana, tinha dedicado uma série de sonetos muito sugestivos.

Ivo Barroso, ao contrário, não é tão inovador quanto Jorge de Sena, mas, na sequência combinatória de variantes já vistas ou a serem revistas, introduz alguns elementos sobre os quais talvez é oportuno, *en passant*, se deter. Começa com o sintagma *ultimo orizzonte* que na tradução se desdobra em dois substantivos, dando ao adjunto adnominal (“dos confins do horizonte”) a tarefa de reproduzir, no alongamento somente visual do verso, a abertura metafórica do espaço, preanunciando, então, contemporaneamente o caráter ilusório da experiência contemplativa. De resto, o efeito polifônico é sustentado, não somente do habitual *enjambement* (“colina”/“erma”), mas também pela aliteração repetida (“erma”, “esta”, “extensa”/“(h)orizonte”, “olhar”, “oculta”), em que o lento mas decidido escurecimento dos sons vocálicos assume um vago sabor hipnótico que predispõe ao sonho (“na mente vou sonhando”). E se, talvez, desafina, com essa dimensão pseudo-onírica, a ideia de turbamento excessivo veiculado pelo verbo “aflige”, como equivalente possível de *spaura*, não menos arriscada resulta, de imediato, a escolha de “cantos” (v. 13) que faz referência ao *suono* do presente, que até agora tinha sido inclinado, de modo uniforme, na esfera semântica do “rumore” (“rumor”, “ruidoso”, “ruído”, “rumores”, “rumorosa”). É necessário, então, reconhecer a Ivo Barroso o mérito, ao menos, de ter quebrado essa cadeia sinonímica “menosprezante”, trazendo-a de volta ao eixo que lhe pertence, o da *foné*, ou seja, daquela voz encarnada metaforicamente no vento e da qual o som – não, certamente, o barulho e nem, ao oposto, o canto – é sua natural, neutra, primigênia manifestação.

Esse “som” finalmente restabelecido, capaz de devolver sua autêntica pregnância poética a um dos trechos do texto leopardiano mais problemáticos – ao menos julgando com base nos testemunhos até aqui produzidos – consegue devolvê-lo, por exemplo, à primeira tradução (1980)³² de Helena Parente Cunha, que se destaca por outro lado por causa de uma praxe tradicionalmente bastante insólita. Ela opta, de fato, por uma literalidade ao pé da letra, que se aproxima da versão interlinear perfeita, renunciando, porém, a preservar sua métrica, como revelam os decassílabos portugueses não sistemáticos, alternados em versos de 12, 13 e 14 sílabas, sem contar o oitavo verso, aquele no centro geométrico do *L’Infinito* (*il cor non si spaura. E come il vento*), que a estudiosa e escritora brasileira resolve dividir em dois membros, um de nove sílabas e outro de cinco, correspondentes aos dois hemistíquios originários. Subdividida, até graficamente, em duas partes e com um verso a mais, a tradução de Helena arrisca tudo, então, com as correlações 1:1 (14 ao nível da frase, pondo de lado os decalques imperfeitos do v. 2, com “grande” no lugar de “tanta”, e do v. 3, por causa do hipérbato), contando exatamente nas homologias lexicais e morfossintáticas entre italiano e português para gerar outros efeitos, que envolvem não somente as figuras de sentido mas também as de linguagem (aliteração, assonância etc.). Não surpreende, então, que, onde faltam equivalências “automáticas” do português, a tradutora se esforça para criar outras linguisticamente satisfatórias, como acontece, por exemplo, com *spaura* cujo correspondente acaba sendo, por analogia etimológica, “amedronta”, salvaguardando, isto é, como no italiano, a raiz verbal (*paura-medo*), mas não com a mesma síntese expressiva.

Para uma mais equilibrada arquitetura poética volta, ao contrário, Álvaro Antunes, que na sua edição dos *Cantos* (1985) insere um *Infinito* “à moda antiga”, construído não só no indispensável princípio de negociação entre substâncias diferentes – a linguística e a extralinguística, justamente –, mas também numa teoria implícita da reutilização, destinada a pôr novamente em circulação

materiais pregressos e não sempre facilmente misturáveis (especialmente com os novos). Como revela, ainda uma vez, dentre os outros, o verso inicial, com um evidente eco faustiniiano, o qual sacrifica com a forte conotação brasileira do termo “morro” (utilizado também por Aloysio de Castro) a sílaba necessária para evitar o rípio do adjetivo indefinido (“tão”), sobre cujas consequências, semânticas e prosódicas, já expressou sua oportuna opinião Albano Martins³³. Outra retomada bastante duvidosa, não tanto pela procedência (ainda uma vez, Aloysio de Castro), quanto pelos resultados, é o verbo “arfar” a que cabe a tarefa difícil de aproximar-se ao belíssimo *stormire* leopardiano, sem possuir, porém, nem a mesma elegância, nem o rigor, que, de resto, evoca uma ação dúplice, aquela visual da inquietação e aquela sonora do murmúrio, incomparáveis com o movimento cadenciado, e propriamente ofegante (com o som, então, repetitivo e soturno), de seu presumido equivalente português. Se, por outro lado, a ideia de “arfar” combinaria melhor com o “peito” do verso anterior, tradicional metonímia de *cor*, essa tendência para substituir palavras que entre elas tenham uma relação de contiguidade também se observa um pouco acima, quando os diáfanos *spazi interminati* do Recanatense se pulverizam na ainda mais abstrata imaterialidade dos “ares”, uma solução parcial sob muitos pontos de vista, por exemplo, o métrico, tanto que o tradutor procura remediar com o calque adverbial “lá” (“ares lá além daquela”), pleonástico, e talvez até levemente cacofônico.

Essa difícil coexistência de Antunes entre velho e novo, isto é, frequentemente em equilíbrio entre experimentalismo e conservação, é ao contrário originalmente resolvida por Pedro Lyra, cuja versão do idílio leopardiano parece ter maior consciência do projeto que a sustenta, perseguindo, então, com lúcida determinação e sem fingimentos, o seu objetivo. Objetivo que, desde o *incipit*, pode ser encontrado não tanto na fidelidade ao modelo, quanto, diria, na fidelidade à ideia que o tradutor tem do modelo, ou seja, da autêntica intenção que orienta a obra, aquela realidade biográfica e sentimental escondida sob a superfície da letra e de que a tradução

tenta o difícil resgate. A esse expressionismo tradutório se podem, de fato, reconduzir, a meu ver, algumas das soluções propostas por Lyra para os já muito conhecidos “lugares tópicos” do *L’infinito*, entre os quais se destaca sem dúvida o *ermo colle*, que aqui se torna, mediante uma passagem do literal ao metafórico, “eterno monte” – talvez porque iluminado para sempre pela luz imperecível da poesia, mas também porque eterno deveria parecer para Leopardi o conforto dado pelo Monte Tabor ao seu “mal de viver” – e, sobretudo, *il cor non si spaura*, transcriado muito extensivamente em “a alma não se liberta”, em que essa espécie de “rendere l’anima”, longe de identificar-se com a morte, me parece sugerir a simples libertação do espírito das tristes misérias terrenas. E então ganha uma sua coerência, nesse novo cenário mental, em que o medo pela imensidão se transformou no sonho consciente do êxtase, a ideia que o ciciar das folhas se assemelha ao “gritar” – ou seja, ao grito daquela vida que o Eu queria esquecer, mas da qual já se percebem no fundo os “sons” – e que o abandono na fantasia da imaginação (*annegare*) seja finalmente equiparado a uma dissolução “esfaz” vs “forjo” (em lugar de *mi fingo*) do pensamento. Coerência, todavia, não significa legitimidade e se a interpretação é uma parte imprescindível da *ars vertendi*, ela, porém, não pode acontecer, como nos exemplos citados, “fora da objetivação linguística da tradução”³⁴, devendo de preferência esforçar-se para permanecer, quanto mais possível, nos limites impostos pela aderência ao texto de partida.

Uma observação metodológica que vale somente em parte para o português Albano Martins. A sua tradução, de fato, se move diligentemente no âmbito da poética congênere, isto é, tentando lidar com as questões canônicas da interrelação entre forma e conteúdo, sem nunca trair o horizonte de expectativa, mas também sem nunca alcançar resultados qualitativamente superiores àqueles do predecessor. Talvez a ordem métrica não homogênea – com os hendecassílabos adaptados em medidas variáveis de 12 a 14 sílabas – acaba penalizando a eficácia do conjunto, mas, realmente, repensando por contraste em um experimento similar (o de Helena

Parente Cunha), não se compreende quais sejam, ao menos nesse caso, as vantagens linguísticas. Em outras palavras, se a inobservância dos vínculos formais produz, no caso da escritora brasileira, um texto com uma reversibilidade muito alta, capaz de se reconhecer significativamente no idílio leopardiano, no caso de Martins, ao contrário, aquele mesmo procedimento choca contra a constatação amarga da incomensurabilidade recíproca das línguas³⁵, justificando então uma atitude menos respeitosa em relação ao original. E isso explica, de fato, o deslocamento do adjetivo “cara” no primeiro verso, o qual, ditado “por razões de ordem fônica (o *a* aberto de cara é mais intenso que a nasal de *sempre*)”³⁶ e principalmente pela vontade de dar ênfase ao “*tonus* afetivo”³⁷ que nele se concentraria, consegue, sim, subtrair o *incipit* da obrigação – frequente nessa sede – do *enjambement*, porém em seguida dispersa sua significativa tensão ao compromisso em uma alternância de infrações hendecassilábicas e de reajustes eufônico-racionalizantes. Se acerca dessas já falamos acima, em relação a estes, ao invés, será suficiente lembrar os v. 2 e 3, em que a predileção leopardiana para as palavras “vagas” e “indefinidas” se submete às exigências de realismo da língua média, que necessita de limites visíveis (“diversos lados”) ou de distâncias relativas (“extremo”)³⁸ para encerrar o mistério. E ainda mais se deveria talvez evidenciar a *variatio* dos v. 12 e 13, que reduz a força icônica de *e la presente/e viva, e il suon di lei* no impacto integralmente abrandado de “e da que agora passa/e vive, do seu rumor”, não só, então, explicitando o vorticoso suceder-se do tempo e o caráter efêmero da existência na sombra da eternidade, mas sim criando também uma espécie de *hysteron proteron* entre a estação que passa e vive, antes que – normalmente – o contrário. Deve-se observar, além disso, duas *new entries* lexicais: “sossego”, em lugar da dominante “quietude/quietações” (às vezes alternada com “calma”) e “sobressalta”, ulterior, vã tentativa de aproximação à concisa densidade de *spaura*; dois termos certamente úteis para fenômenos de aliteração interna ou para refrear o andamento rítmico, um pouco menos para efeitos coesivos.

Nos anos noventa do século passado, a bastão da tradução leopardiana passou enfim nas mãos de Maurício Santana Dias e Óscar Dias Corrêa, com os quais se conclui também essa minha relação analítica. E é uma conclusão feliz, em uma continuidade sólida com os melhores representantes daquela fase ideal pós-Vinícius, marcada por uma noção mais científica e moderna do processo tradutório, a qual se espelha em seguida na adoção de estratégias ilocutórias coerentes. Estratégias das quais já faz parte estavelmente, exceto raras exceções, não somente a aderência aos esquemas formais, assim como a atenção para as qualidades estéticas do texto de partida, que, felizmente, tende, com uma frequência sempre maior, a plasmar a língua do tradutor, muito mais do que a ser plasmado, com um equilíbrio maior, então, entre a velha relação *target-oriented* e aquela atual, de preferência *source-oriented*. E, de fato, exatamente a este resolvido equilíbrio intertextual faz referência, por exemplo, a versão de *L'Infinito* de Santana Dias, autor do *incipit* que, a meu ver, consegue conjugar melhor os valores semânticos do original leopardiano com a sua manifestação linear, alcançando uma síntese quase perfeita entre os dois níveis. Poder-se-ia, talvez, questionar a exata pertinência de “monte” em relação a *colle*, mas acredito, todavia, que, longe de considerações matemáticas acerca da altura do Monte Tabor, se possa francamente aceitar o rigor filológico, rítmico e tímbrico daquele verso, assim como dos outros (e são a maioria) com os quais aqui se acompanha. Dentre eles gostaria de mencionar especialmente o sétimo, em que se destaca “com o pensar me invento”, que me parece uma alternativa válida para o inalcançável “no pensar me finjo” de Haroldo de Campos, enquanto, no plano das específicas escolhas lexicais, considero excelente, por exemplo, o “zunir” do vento, em que convergem harmoniosamente significado e som, com a fricativa /z/ que se une com a tônica [i] na reprodução fono-simbólica daquele sopro de vida. Desafina então, somente, o desequilíbrio linguístico induzido pelo singular “me aportam” no v. 11, que, se por um lado visa evocar o retículo semântico principal do fecho (aquele marí-

timo), por outro parece demasiadamente concreto como possível equivalente do abstrato *mi sovvien*, de que, por sinal, simplifica a rica polissemia (“que é sim *mi ricordo di*, mas é também, e de forma transitiva, *mi viene in aiuto*”), substituindo-a apenas com a ambiguidade sintática e revertendo, então, o sujeito lírico de motor a mero terminal de um processo que o transcende.

Trata-se, de resto, de um desvio de significado comparável, por defeito, com aquele sugerido por um outro verbo, “invade”, que Óscar Dias Corrêa oferece, respondendo às mesmas solicitações críticas do trecho em questão. Um verbo, na verdade, bem mais enfático (e, talvez, poético) em relação a “me aportam”, mas mais facilmente possível de contextualização – também *sub specie gramaticae* e não obstante o abarrotamento coloquial do duplo pronome (“a mim me”) – na sucessão psicológica de estados de espírito, que passam lentamente da febril atividade do pensamento ao catártico render-se do “espírito”. Ou seja, se Santana Dias assume até o fim o risco de buscar, em português, a “comoção da língua estrangeira”³⁹, conseguindo manter – ainda que optando por enfraquecimentos ocasionais – a sua densidade semiótica em cada nível de análise, Dias Corrêa, ao contrário, escolhe a igualmente ocasional derroga ao texto italiano (ver, por exemplo, “espírito” ao invés de *pensier*, mas também “cantar” ao invés de *stormir*) para não minar nos fundamentos a coerência em conteúdo do português. Duas formas diferentes e complementares, em suma, de entender o ato tradutório.

Felizmente, porém, o mar do *L’infinito* ainda não se fechou acima das suas traduções. Poderíamos, então, continuar mergulhando naquelas águas pérfidas e naufragar nelas, aprendendo assim dos nossos naufrágios individuais que “conviver com a precariedade não é uma renúncia, mas uma conquista”⁴⁰.

Ainda um comentário, talvez desnecessário, acerca da natureza deste ensaio, que, devido à matéria de que se alimenta (os textos literários) e por causa da abordagem que o informa (a análise da tradução) supunha – longe de uma cômoda lógica de hipocrisias diplomáticas – uma atitude crítica, isto é, pressupunha uma conscientização, ainda que para simplesmente motivar leituras, relevos, dúvidas inerentes ao objeto de estudo. Isso, porém, não equivale de modo nenhum a querer justificar uma função prescritiva, que fica totalmente distante não somente das minhas intenções, mas também das minhas competências específicas. De resto, enquanto tradutor, o meu respeito para com este ofício é tamanho que compreendo perfeitamente as enormes dificuldades que implica e não aceito assistir à sua depreciação de todos os pontos de vista. E, de fato, sem querer ensinar nada a ninguém, me aproximei das várias versões do “L’Infinito” somente como leitor, um leitor de qualquer forma acostumado a movimentar-se entre esses dois universos linguísticos, mas, sobretudo, desejoso de entender: de entender melhor, paradoxalmente, a própria língua e a própria cultura, olhando seus reflexos no espelho de outras casas. Dessa forma, escapando da ingênua ilusão das explorações meramente descritivas, ousei destacar somente palavras ou orações específicas, julgadas, sob meu personalíssimo ponto de vista, menos convincentes que outras, na absoluta consciência, todavia, de não fornecer a quem lê outra norma exceto aquela subjetiva e altamente questionável do gosto de cada um.

Tradução de Andréia Guerini e Sergio Romanelli

ANEXO

Aloysio de Castro 1937

Sempre caro me foi o ermo do morro
 Este silvado que, de um lado e do outro,
 Me exclue da vista o intérmino horizonte.
 Mas quando, em devaneio, aqui me sento
 Se me figuram, para além da sebe,
 Espaços e silêncios sobrehumanos,
 A paz de profundíssima quietude

E com isto o coração se me apavora.
 Ouvindo o vento que arfa entre os arbustos
 O silêncio infinito a este sussurro
 Vou comparando: e entrado em mim evoco

A eternidade, as estações passadas
 O presente ruidoso. Assim se afunda
 Meu pensamento nesta imensidade,
 E neste mar é doce sossobrar-me.

Herculano de Carvalho 1947 e 1983

Sempre cara me foi a erma colina
 E esta alta sebe, que de tanta parte
 Do último horizonte o olhar detém.
 Mas quedo e contemplando, intermináveis
 Espaços pra lá daquele e sobre-humanos,

Silêncios e profundas quietações
 No pensamento esboço; onde, por pouco,

A razão não se afunda. E quando o vento
 Ouço gemer nas folhas, eu, aquele
 Infinito silêncio e estas vozes,

Vinícius de Moraes 1944, 1962 e 1986

Sempre cara me foi esta colina
 Erma, e esta sebe, que de tanta parte
 Do último horizonte o olhar exclui.
 Mas sentado a mirar, intermináveis
 Espaços além dela, e sobre-humanos
 Silêncios e uma calma profundíssima
 Eu crio em pensamentos, onde por pouco

Não treme o coração. E como o vento
 Ouço fremir entre essas folhas, eu
 O infinito silêncio àquela voz
 Vou comparando, e vem-me a eternidade

E as mortas estações, e esta, presente
 E viva, e o seu ruído. Em meio a essa
 Imensidão meu pensamento imerge
 E é doce o naufragar-me nesse mar.

Duarte de Montalegre 1961 e 1963

Sempre caro me foi este ermo outeiro
 Erma, e esta sebe que de quase todo
 O último horizonte exclui o olhar.
 Mas sentado e olhando intermináveis
 Espaços além dela, e mais que humanos

Silêncios, tão profunda quietação,
 No pensar meu me iludo, e quase,
 assim,

O coração tem medo. E como o vento,
 Ouço gemer entre estas plantas, eu
 Aquele silêncio infindo a esta voz

Vou comparando: e lembra-me o eterno
E as mortas estações e a que é presente
E viva e seus rumores. E através desta
Imensidade perco o pensamento:
E o naufragar me é doce neste mar.

Henriqueta Lisboa 1961

Sempre caro me foi este ermo outeiro
E esta sebe, que ao último horizonte
Circundando me impede ao longe a vista.
Sentado e contemplando mais além

Os espaços, silêncios sôbre-humanos,
Percebendo e uma calma profundíssima,
Em pensamento me transfundo. Quase

Meu coração se espanta. E ao ouvir o vento
Que sussurra entre as árvores, comparo
Ao silêncio infinito sua voz.
Sobreleva-me então o eterno: evoco

As mortas estações e do presente
Sinto a vida através de seus rumores.

Na imensidão mergulho o pensamento:
E nestes mares naufragar me é doce.

Haroldo de Campos 1969, 72, 75 e 77

A mim sempre foi cara esta colina
Deserta e a sebe, que de tantos lados
Exclui o olhar do último horizonte.
Mas sentado e mirando, intermináveis
Espaços longe dela e sôbre-humanos
Silêncios, e quietude a mais profunda,
Eu no pensar me finjo; onde por pouco
Não se apavora o coração. E o vento

Vou comparando: e lembro a eternidade,
E as mortas estações, e a presente
Tão viva, e rumorosa. Assim entre esta
Imensidade o pensar meu se afoga:
E o naufragar me é doce neste mar.

Mário Faustino ca. 1960

Eu sempre amei este deserto monte,
Como esta sebe, que tamanha parte
Do último horizonte oculta à vista.
Sentando e contemplando intermi
náveis

Espaços além dela, e sobre-humanos
Silêncios, profundíssima quietude,
No pensamento afundo-me: e por
pouco

Não se apavora o coração. A brisa
Sussurra entre essas plantas e eu aquele
Infinito silêncio à voz do vento
Vou comparando: e lembro-me do
eterno,

Das mortas estações, e da presente
Que é viva, e o rumor delas. E bus
cando

A imensidão se afoga meu pensar
E naufragar é doce nesse mar.

Jorge de Sena 1972 e 1993

Sempre cara me foi esta erna altura,
Com esta sebe que por tanta parte
Do último horizonte a visão exclui.
Sentado aqui, e olhando, intermináveis
Espaços para além, e sobrehumanos
Silêncios e profunda quietude,
Eu no pensar evoco; onde por pouco
O coração não treme. E como o vento

Ouço nas plantas como rufla, e aquê
 Infinito silêncio a esta voz
 Vou comparando: e me recordo o eterno,

E as mortas estações, e esta presente
 E viva, e o seu rumor. É assim que nesta
 Imensidade afogo o pensamento:
 E o meu naufrágio é doce neste mar.

Helena Parente Cunha 1980

Sempre cara me foi esta erva colina
 E esta sebe que de grande parte
 Exclui o olhar do último horizonte.
 Mas sentando e mirando, interminados

Espaços além daquela e sobre-humanos
 Silêncios, e profundíssima quietude,
 Eu no pensamento finjo; onde por pouco
 O coração não se amedronta.
 E como o vento
 Ouço sussurrar entre estas plantas, eu aquele
 Infinito silêncio a esta voz

Vou comparando: e me recorda o eterno,

E as mortas estações e a presente
 E viva e som dela. Assim entre esta
 Imensidade se afoga o meu pensamento:
 E o naufragar me é doce neste mar.

Pedro Lyra 1986

Sempre caro me foi este eterno monte
 E esta sebe, que de tanta parte
 Do último horizonte o olhar exclui.

Mas sentando e mirando, intermináveis
 Espaços além dele e sobre-humanos

Ouço gemer nas ervas, eu àquele
 Infinito silêncio esta voz
 Vou comparando: e sobrem-me o
 eterno,

E as idades já mortas, e a presente
 E viva, e seu ruído... Assim por esta
 Imensidade a minha ideia desce:
 E o naufragar me é doce neste mar.

Álvaro A. Antunes 1985

Sempre amei este morro tão deserto,
 E esta sebe que por todo lado
 Do último horizonte o olhar me veda.
 Mas sentando e mirando, intermináveis

Ares lá além daquela, e sobre-humanos
 Silêncios, profundíssima quietude,
 Eu no pensar me finjo; onde por pouco
 Meu peito não se assusta.
 E como o vento
 Entre estas plantas ouço arfar, aquele
 Infinito silêncio a esta fala

Vou comparando: e me revém o
 eterno,

E estações que morreram, e a presente
 E viva, o seu rumor. E assim eu nesta
 Imensidade afogo o pensamento
 E neste mar é doce o meu naufrágio.

Albano Martins 1986

Cara me foi sempre esta erva colina,
 E esta sebe, que por diversos lados
 O extremo do horizonte veda ao meu
 olhar.

Mas, sentado e olhando, intermináveis
 Espaços para além dela, e sobre-hu-
 manos

Silêncios, e profunda quietude
No pensamento forjo; onde por pouco

A alma não se liberta. E como o vento

Ouço gritar entre estas plantas, esse
Infinito silêncio a esta voz
Vou comparando; e me advém o eterno,

E as mortas estações, e esta presente

E viva, com seus sons. Assim por esta
Imensidão se esfaz meu pensamento:

E o naufragar me é doce neste mar.

Maurício Santana Dias 1995 e 1998

Sempre caro me foi este ermo monte
E esta sebe, que de uma grande parte

Do último horizonte exclui o olhar.
Mas sentando e mirando, intermináveis

Espaços além dele e sobre-humanos
Silêncios de mais profunda quietude
Eu com o pensar me invento; e por pouco

O coração não treme. E assim como ouço
Zunir o vento pelas plantas, eu
Infinito silêncio a esta voz
Vou comparando; e me aportam o eterno,

E as estações mortas, e esta, presente
E viva, e o seu soar. Assim entre esta
Imensidão se afoga o pensamento:
E o naufragar me é doce neste mar.

Silêncios, e sossego profundíssimo,
No pensamento imagino; então por
pouco
O coração não se sobressalta. E,
quando o vento
Nas folhas ouço sussurrar, aquele
Infinito silêncio a esta voz
Vou comparando: e lembro-me do
eterno,
E das mortas estações, e da que agora
passa
E vive, do seu rumor. Assim no meio
Desta imensidade o pensamento se
me afoga:
E naufragar me é doce neste mar.

Óscar Dias Corrêa 1999

Sempre cara me foi esta colina,
Erma, e esta sebe, que, em grande
parte,
Me exclui da vista o último horizonte.
Mas, sentando e olhando os intermi-
náveis
Espaços, além dela, e sobre-humanos
Silêncios, e profundíssima calma,
No pensamento imagino; e, por
pouco,
O coração não cede. E como o vento
Ouço cantar entre as plantas, aquele
Infinito silêncio a esta voz
Vou comparando: e a mim me invade
o eterno,
E as mortas estações, e esta presente
E viva, com seus sons. No meio desta
Imensidão se afoga o meu espírito:
Meu naufragar é doce neste mar.

Ivo Barroso 1996 (ou Dante Milano 1979?)

Sempre cara me foi esta colina
Erma e esta sebe, que de extensa parte
Dos confins do horizonte o olhar me oculta.
Mas, se me sento a olhar, intermináveis
Espaços para além, e sobre-humanos
Silêncios e quietudes profundíssimas,
Na mente vou sonhando, de tal forma
Que quase o coração me aflige. E, ouvindo
O vento sussurrar por entre as plantas,
O silêncio infinito à sua voz
Comparo: e quando me visita o eterno
E as estações já mortas e a presente
E viva com seus cantos. Assim, nessa
Imensidão se afoga o pensamento:
E doce é naufragar-me nesses mares.

Notas

1. A expressão foi extraída do artigo de Giuseppe Carlo Rossi, “Il Leopardi e il mondo di lingua portoghese”, publicado no volume *Leopardi e l'Ottocento. Anais do II Congresso Internacional de Estudos Leopardianos* (Recanati, 1-4 outubro 1967), Firenze, Leo S. Olschki Editore, MCMLXX, p. 565-576.

2. Cfr. Ramiro Ortiz, “*Leopardi e la Spagna*” in *Academia Româna. Memoriile Secțiunii literare*, seria III, tomul I, Mem. 7, București, Cultura Națională, 1924, pp. 41-56 e 301-430; Roberto Barchiesi, “Camões e *Os Lusíadas* na obra de Giacomo Leopardi” in *Estudos Italianos em Portugal*, n. 17-18, p. 40-51; Giacinto Manuppella, *Camoniana Italica*, n. 282 e s., Coimbra, 1972.

3. Sobre o argumento cfr. Mariagrazia Russo, *Um só dorido coração. Implicazioni leopardiane nella cultura letteraria di lingua portoghese*, Viterbo, Edizioni Sette Città, 2003, em particular as páginas 122-125.

4. Cf. Giuseppe Antonelli, “L’influsso della letteratura italiana sulle letterature straniere” in Luca Serianni (org.), *La lingua nella storia d’Italia*, Roma-Milano, Società Dante Alighieri/Libri Scheiwiller, 2002, p. 444.

5. Enquanto em Portugal, salvo algumas pouquíssimas exceções como as de Antero de Quental e Fernando Pessoa, a lição de Leopardi permanece “submersa”, confinada, isto é, no âmbito de raros grupos de iniciados e não raro avulsa – até mesmo instrumentalmente – por uma correta crítica daquela experiência estética, no Brasil, ao contrário, ela dá ideia de sentir com maior força o fascínio do “mito” biográfico que a domina, alimentando-se da fecunda dialética entre o princípio do *imitatio vitae* do *imitatio stili*.

6. Cf. Mariagrazia Russo, op. cit., p. 243-4: “In Portogallo, a tutt’oggi manca una traduzione completa dell’opera poetica leopardiana, essendo quella di Albano Martins una selezione ‘que abrange 17 das suas melhores composições’ e resulta totalmente assente la traduzione dell’opera in prosa del Recanatese”. Indubitavelmente dotada de maior vitalidade em relação à portuguesa resulta, ao contrário, a recepção da cultura brasileira em relação a Leopardi, das duas edições dos *Cantos* – a de 1985 de A. Antunes e a de 1986 organizada por Maria José de Carvalho – ao belo volume organizado por Marco Lucchesi (Giacomo Leopardi, *Poesia e prosa*, Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1996), na qual à ampla seção antológica apresenta-se uma série de interessantes contribuições críticas.

7. Mariagrazia Russo, op. cit., p. 248.

8. À versão de *A se stesso*, publicada em 1894 pela poetisa brasileira Júlia Cortines Laxe na revista *A Semana*, de fato, Portugal teria respondido apenas em 1923, quando ainda *A si mesmo* aparece, com a assinatura de Alberto Osório de Castro, em um volume de poesias originais do autor lusitano.

9. In Giacomo Leopardi, *Poesia e prosa*, cit., p. 968.

10. O *corpus* de traduções de *L’infinito* que constitui o objetivo da minha análise –

e aqui transcrito integralmente no apêndice – baseia-se no *corpus* selecionado pela colega Mariagrazia Russo no seu belo livro, op. cit., a que devo ainda a inspiração destas notas. Trata-se, todavia, de um *corpus* que – provavelmente por problemas de impressão – apresenta uma parte inatendível (com os mesmos textos atribuídos a autores diversos ou lacunosamente relatados, e até mesmo de forma equivocada). Tornou-se, portanto, necessário, onde possível, integrá-lo com a versão mais reduzida presente em Marco Lucchesi, op. cit. ou, no caso de Aloysio de Castro, com o texto inserido no artigo de Giuseppe Carlo Rossi, op. cit.

11. Cfr. Friedmar Apel, *Il movimento del linguaggio*, Milano, Marcos y Marcos, 1997.

12. Antoine Berman, *La prova dell'estraneo. Cultura e traduzione nella Germania Romantica*, Macerata, Quodlibet, 1997, p. 17.

13. Ibidem.

14. Cf. André Lefevere, *Traduzione e riscrittura. La manipolazione della fama letteraria*, Torino, UTET, 1998, por “aspectos locutivos” entende-se “um completo domínio da gramática e do léxico” (p. 105) e por “estratégias ilocutivas”, os “particulares modos de emprego dos meios linguísticos” (p. 103), quer dizer, a específica poética tradutória.

15. Giacomo Leopardi, *Canti*, a cura di M. Fubini (1964-1971; edição refeita com a colaboração de E. Bigi), Torino, Loescher, 1992, p. 116-117.

16. Franco Ferrucci, “Giacomo Leopardi” in *Storia Generale della Letteratura Italiana*, a cura di Nino Borsellino e Walter Pedullà, v. VIII (*L'Italia romantica. Il primo Ottocento*), Milano, Federico Motta Editore, 2004, p. 433-531 à p. 454.

17. Nesse sentido, ver, em particular, Andréia Guerini, “L’infinito: tensão entre teoria e prática na tradução de Haroldo de Campos” in *Cadernos de Tradução* n. VI-2000/2, p. 105-114 e Andréia Guerini & Walter Carlos Costa, “Colocação e qualidade na poesia traduzida”. Disponível em <http://www.maxwell.lambda.ele.puc-rio.br>.

18. “Dar à transposição para o português, não o perfume e a poesia dos versos leopardianos, que êsses são imanentes nos seus poemas, mas quanto possível, uma fidelidade completa ao difícil texto italiano” (in M. Russo, op. cit., p. 217)

19. Antoine Berman, *La traduzione e la lettera o l'albergo nella lontananza*, Macerata, Quodlibet, 2003, p. 29. A propósito de etnocentrismo em Graciotti pode-se, talvez, citar como caso paradigmático a transformação do mar leopardiano do último verso em um mais usual (aos ouvidos brasileiros) “oceano”.

20. Cf. G.C. Rossi, op. cit. , p. 572-573.

21. F. Ferrucci, op. cit., p. 455.

22. Cf. A. Berman, *L'albergo della lontananza*, cit., p. 45: “[A clarificação] trata-se de uma consequência da racionalização, mas que investe mais particularmente no nível de “clareza” sensível das palavras, ou no seu sentido. Onde o original se move sem problema (e com uma necessidade própria) no indefinito, a clarificação tende a impor o definido”.

23. A. Lefevere, op. cit., p. 112.

24. Benedetto Croce. *La poesia. Introduzione alla critica e storia della poesia e della letteratura*, Bari, Laterza, 1936, p. 104.

25. O pronome referido ao horizonte ao invés de à sebe (“além dele”) também se encontra em Lyra, 1986.

26. Por outro lado, o sintagma *ermo outeiro* é amplamente atestado na literatura portuguesa, de Bocage a Teixeira de Pascoais.

27. Cf. Vincenzo Monti, *Sulla difficoltà di ben tradurre la protasi dell'Iliade*, Brescia, 1827, p. 96: “basta ter tato e saber escolher: e sempre escolherá bem se a paixão vem do coração, não da mente”.

28. Cf. Luigi Blasucci, *Leopardi e i segnali dell'infinito*, Bologna, 1985, p. 118: “a continuidade entre os vários momentos é reafirmada em nível sintático pela

presença de partículas conjuntivas que tendem a amarrar entre eles os membros, proposições ou inteiros períodos (*ma, ove, E, e, Così, e*)”.

29. Faz-se referência, isto é, não somente a Faustino, mas também àqueles que vieram e/ou que virão. Ver, por exemplo, as reticências acrescentadas por Jorge de Sena para preparar, em um crescendo de intensidade, a conclusão do texto.

30. Ver os artigos mencionados de A. Guerini e A. Guerini & W. C. Costa.

31. Na verdade, o nome de Ivo Barroso deve neste caso ser somente conjectural. Em outras palavras: confirmando quanto afirmei na nota de n. 10, o livro de Russo registra, de fato, duas traduções idênticas mas com diferentes atribuições, resultando uma de Dante Milano (p. 287) e outra, como mencionado, de Ivo Barroso e Helena Parente Cunha (p. 293). Como a mesma tradução aparece também no volume de Lucchesi (p. 219) assinado somente por Barroso, deduzo disso, então – do duplo indício –, que Ivo Barroso e não Dante Milano seja seu autor. Se, naturalmente, a questão não muda em nada a análise tradutológica, exceto o fato de conseguir atribuir a Dante Milano, primeiro, em 1979, o mérito de ter invertido a tendência para traduzir suono como “rumor” (fato que, evidentemente, não poderia mais valer no caso de Barroso 1996, precedido nisto por Cunha), certamente do ponto de vista bibliográfico é uma situação muito desagradável. Peço desculpa, então, a princípio, a todos os envolvidos.

32. Diferente da versão de 1996, inserida no volume organizado por M. Lucchesi, *Giacomo Leopardi*, cit. p. 151.

33. Ver A. Martins, “Traduzir Leopardi” in *Tempo & Memória*, n. 1 (agosto-dezembro 2003), p. 145-166: “O tradutor brasileiro [...], preferiu *morro* a *colina*, *outeiro* e *altura* e traduziu a expressão *cara mi fu* por *amei*. E porque com esta operação, o decassílabo claudicava, compensou a redução das quatro sílabas de *cara mi fu* às duas de *amei* pela introdução do advérbio *tão*, que passa a intensificar o sentido de *ermo*, aqui vertido por *deserto*, provocando, do mesmo passo, a troca de posição entre o substantivo e o adjetivo (*quest’ermo colle* passa a *este morro tão deserto*). E introduziu no verso uma nova cesura, na quarta sílaba, transformando o seu ritmo binário, de sentido ascendente, em ritmo ternário, isto é, alternando a sua linha melódica” (p. 150).

34. F. Apel, op. cit., p. 34.

35. Cfr. A. Martins, op. cit., p. 151.

36. Ibidem.

37. Ibidem.

38. Ver (Ibidem) o comentário de A. Martins para justificar a sua escolha de “extremo” em lugar de *ultimo*, onde emerge com evidência o equívoco interpretativo em relação a este latinismo leopardiano (*ultimo* = extremo).

39. A. Berman, *La traduzione e la lettera*, cit., p. 88.

40. Emilio Mattioli, *Ritmo e traduzione*, Modena, Mucchi, 2001.