

“L’INFINITO”: TENSÃO ENTRE TEORIA E PRÁTICA NA TRADUÇÃO DE HAROLDO DE CAMPOS

Andréia Guerini
UFSC

Soltanto un poeta può tradurre un vero poeta.
Giacomo Leopardi

I. Introdução

Das muitas definições possíveis, sabe-se que traduzir é uma atividade de grande complexidade, especialmente a de poesia, e que nas traduções realizadas desde a Idade Média até as mais atuais persiste o problema teórico crucial da tradução, isto é, a tradução literal (“fiel” às palavras do próprio texto) *versus* tradução livre (a adaptação, a recriação).

A partir desse eterno problema, este artigo se propõe verificar até que ponto a teoria defendida por Haroldo de Campos sobre tradução se encaixa na sua própria tradução do poema “L’Infinito”, do escritor italiano Giacomo Leopardi (1798-1834), publicada em 1970.

II. Os *Canti*: “L’Infinito”

Leopardi, que começa a sua produção poética ainda muito jovem - aos 11 anos escreve o primeiro poema intitulado a “La morte di

Ettore”, foi um poeta e prosador dotado de imensa cultura. Herdeiro do lirismo de Dante e Petrarca, expressou nos seus 41 *Canti* o melhor da poesia italiana da primeira metade do século passado. Os *Canti* permanecem entre nós, graças às inúmeras traduções realizadas.

Os *Canti* de Leopardi podem ser divididos em canções patrióticas, canções de conteúdo filosófico, idílio e líricas de amor. Essas composições líricas, compostas ao longo dos vinte anos de vida adulta de Leopardi, se apresentam numa seqüência que, na sua quase totalidade, foi estabelecida pelo próprio autor de Recanati.

Com essa coletânea, Leopardi cumpre uma primeira unificação de sua obra em verso, que é baseada na negação de categorias formais tradicionalmente ligadas a metros particulares e na qual podemos encontrar, segundo o próprio poeta, um gênero de poesia antigo e moderno, que ele inaugurava.

Mais especificamente, o poema “L’Infinito”, que inicia a fase do Idílio¹ leopardiano, foi escrito em 1819 depois de uma profunda crise do poeta e publicado pela primeira vez em 1825. Em 1819, exasperado pelas condições de saúde, pelo ambiente familiar e pelo enclausuramento, sobretudo cultural, das Marcas (região central da Itália, onde se localiza Recanati), governada pelo Estado Pontífice, Leopardi tenta fugir de casa, sem êxito. E é nesse período que ocorre a conversão “do belo ao verdadeiro” de Leopardi, com a conseqüente intensificação das suas elaborações filosóficas, conforme atesta um fragmento de seu *Zibaldone*:

Na minha carreira poética o meu espírito percorreu o mesmo estágio que o espírito humano em geral. Desde o início o meu forte era a fantasia e os meus versos eram cheios de imagens [...]. Eu era sensibilíssimo também aos afetos, mas exprimi-los na poesia eu não sabia. [...] A mutação total em mim, [...] seguiu, pode-se dizer, em um ano, isto é, 1819, quando, privado do uso da minha visão e da contínua distração da leitura, comecei a sentir a minha infelicidade de um modo tão tenebroso e comecei a abandonar a esperança, a refletir profundamente

sobre as coisas [...]. E eu não me tornei sentimental a não ser quando, perdida a fantasia, tornei-me insensível à natureza, e tudo era dedicado à razão e ao verdadeiro, em suma, filósofo².

Também dessa época são os idílios “La sera del dí di festa”, “Alla luna”, “Il sogno”, “La vita solitaria”, “Frammento XXXII” escritos entre 1819 e 1821.

III. Leopardi e as traduções brasileiras

No Brasil, a poesia de Leopardi começa a ser conhecida através de sucessivas traduções, passando a transitar no meio literário brasileiro a partir dos anos 50.

Entre os primeiros tradutores dos *Cantos* de Leopardi no Brasil está Mário Graciotti, que em edição bilingüe, mas em prosa, publicou em São Paulo, pela editora Latina, em 1934, o livro *Poemas de Leopardi*. Já Aloysio de Castro, em homenagem ao Centenário da morte do poeta, lança o livro *Cantos de Leopardi*, em Roma, 1937, pelo Instituto Ítalo-Brasileiro de Alta Cultura.

Depois de um intervalo de quase cinquenta anos, Álvaro A. Antunes traduziu e organizou uma edição intitulada *Cantos*, publicada em 1985, em Além Paraíba, Minas Gerais, pela Interior Edições. Em 1996, a editora Nova Aguilar, lançou o volume intitulado *Giacomo Leopardi – Poesia e Prosa*, organizado por Marco Lucchesi, no qual podemos encontrar os *Canti* traduzidos por vários tradutores.

Antes, porém, muitos foram os escritores, críticos e poetas brasileiros que se interessaram e, dispersamente, traduziram alguns dos *Cantos* de Leopardi. Assim, Rui Barbosa traduziu, em 1886, o “Canto noturno de um pastor errante da Ásia”, publicado inicialmente no jornal *A Gazeta de Notícias*, do Rio de Janeiro. Mais recentemente, podemos citar Ecléia Bosi, Affonso Félix de Sousa, Alexei Bueno, Ivan Junqueira, Ivo Barroso, José Paulo Paes etc.

O poema mais traduzido de Leopardi ao português foi aquele que “marcou o apogeu da lírica leopardiana”³, isto é, “O Infinito”. Ele foi traduzido, entre outros, por Vinícius de Moraes, Tavares Bastos, A. Herculano de Carvalho, Pontes de Paula Lima, Haroldo de Campos, Mário Faustino e Ivo Barroso.

Como foi através da tradução que Leopardi tornou-se conhecido no Brasil, convém abordar algumas aspectos do ato de traduzir em geral e o de traduzir poesia em particular.

IV. Traduzir: possibilidade *versus* impossibilidade/ literalidade *versus* liberdade

Grosso modo, podem-se elencar três grandes posições nas teorias de tradução: a) a da intraduzibilidade absoluta; b) a da traduzibilidade relativa, isto é, da possibilidade da tradução com algumas exceções e c) a da traduzibilidade absoluta, onde tudo pode ser traduzido.

Poderíamos, contudo, dizer que a primeira delas – a do grupo que professa a unicidade e singularidade absolutas de cada indivíduo de ler, compreender, interpretar o mundo a partir de si e para si, chegando-se em última instância à total incomunicabilidade humana é desmentida a todo o momento pela imensa e contínua atividade tradutória no mundo todo.

Entretanto, existem poetas, críticos e filósofos que reforçam a idéia da intraduzibilidade da poesia. Dante afirmava que os “nexos expressivos entre som ou forma das palavras e o seu significado, sistematicamente explorados em poesia, impossibilitava traduzi-la sem com isso roubar-lhe *tutta sua dolcezza e armonia*”. Manuel Bandeira, apesar de ter traduzido durante toda a sua vida, não hesitou em afirmar mais de uma vez ser ela intraduzível⁴.

A tradução de poesia é uma operação complexa e que levanta muitos problemas, uma vez que todos os elementos que constituem o código lingüístico podem ser pertinentes e relevantes para o

significado global. Daí que algumas correntes também tenham postulado a impossibilidade da tradução da poesia.

Para Jakobson é possível a tradução de poesia mediante a “transposição criativa”⁵, ou seja, a poesia é intraduzível sim, mas passível de uma “recriação” ou “transcrição”, como postulou Haroldo de Campos.

Seguindo esta concepção, as traduções poéticas devem ser recriações que intentam funcionar autonomamente, reeditando, com a maior precisão possível, os aspectos formais do original.

Haroldo de Campos, aliás, afirma que traduzir a forma é um critério básico e que na tradução de um poema, o essencial não é a reconstituição da mensagem, mas a reconstituição do sistema de signos em que está incorporada esta mensagem, da *informação estética*, não da informação meramente semântica. A tradução é, portanto, a produção de um texto original, já que é da essência mesma da tradução de poesia o estatuto da impossibilidade. Por isso ao traduzir poesia, é necessário traduzir o perfil sensível da mensagem, a forma⁶.

Tomemos “L’Infinito” e a tradução de Haroldo de Campos e vejamos, então, se as posições teóricas mencionadas acima se aplicam à sua tradução do poema mencionado.

V. “L’Infinito” e “O Infinito”: teoria e prática de tradução em conflito

L’Infinito

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 sovraumani
Silenzi, e profundissima quiete
Io nel pensiero mi fingo; ove per poco
Il cor non si spaura. E come il vento

O Infinito

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 sobre-humanos
silêncios, e quietude a mais profunda,
eu no pensar me finjo; onde por pouco
não se apavora o coração. E o vento

Odo stormir tra queste piante, io quello	ouço nas plantas como rufla, e àquele
Infinito silenzio a questa voce	infinito silêncio a esta voz
Vo comparando: e mi sovvien l'eterno,	vou comparando: e me recordo o eterno
E le morte stagioni, e la presente	e as mortas estações, e esta presente
E viva, e il suon di lei. Così tra questa	e, viva, e o seu rumor. É assim que nesta
Immensità si annega il pensier mio:	imensidade afogo o pensamento:
E il naufragar m'è dolce in questo mare.	e o naufrágio é doce neste mar.

Segundo muitos críticos, “L’Infinito” pode ser considerado o mais perfeito poema lírico de todos os tempos, pois em apenas 15 versos, Leopardi soube dizer tudo. Esse poema é uma homenagem à natureza, com a alma do poeta presa à sensação mágica do contato com esta, deixando-se abandonar na intuição mística, com uma doce e medrosa perturbação. O poema é construído através de contrastes/antíteses: homem/finito *versus* natureza/infinita; realidade física presente (*questo...colle, questa siepe, il vento, queste piante, questa voce*) e a realidade abstrata (*interminati spazi, sovraumani silenzi, profondissima quiete, quello infinito silenzio*). Essa lírica se desenvolve entre dois pólos que se contrapõem: realidade e imaginação. E é a realidade, o motivo paisagístico (*colle, siepe, vento*) que transporta o poeta ao infinito.

A partir dessas considerações temáticas, passaremos a examinar o léxico, a sintaxe, as figuras de linguagem, a métrica. Quanto ao léxico, observamos que o título do poema nos dá idéia de vastidão, de silêncio, de eternidade. Essa idéia é expressa através de palavras-chave: *ultimo orizzonte, interminati spazi, infinito silenzio, l’eterno*, palavras que pertencem ao mesmo campo semântico de *infinito*. Um outro aspecto é o constante uso de polissílabos, como *orizzonte, sovrumani, profondissima, infinito, interminati* etc., sugerindo dilatação do espaço e do silêncio. Tais polissílabos, sendo geralmente adjetivos, estão unidos ao nome do verso seguinte, ampliando o som e o significado através do *enjambement*.

A sintaxe do poema é simples, construída com frases coordenadas e frases hipotéticas implícitas (expressas com gerúndio)

e explícitas (expressas com advérbio com valor de relativo).

Com relação às figuras de linguagem, percebe-se principalmente o uso de metáforas (10º verso: *vento*; 14º e 15º versos) e, como artifício de versificação, temos o uso de *enjambements* (versos 4º e 5º e 5º e 6º). Quanto à métrica, esse canto é formado por 15 versos endecassílabos sem rima.

O ritmo do poema é de um *continuum armonicum* lento, ou por vezes, lentíssimo, construído, por exemplo, com o uso do polissíndeto: *e mi sovvien l’eterno/e le morte stagioni, e la presente/e viva, e il suon di lei*. Com repetição da conjunção *e*, o ritmo da leitura torna-se mais lento.

Observamos, ainda, que o poeta passa o substantivo do singular (*colle, siepe*) ao plural (*spazi, silenzi*), provavelmente porque o plural transmite a sensação de ampliar o espaço e de aumentar o silêncio. Percebe-se também que a colocação do adjetivo em muitos versos antecede o nome (*quest’ermo colle; ultimo orizzonte*) provavelmente para destacar e/ou dilatar a importância do substantivo (*interminati spazi, sovraumani silenzi*). Um outro elemento usado pelo poeta é a inversão de elementos na frase, como se observa no primeiro verso do poema: “Sempre caro mi fu quest’ermo colle”. Talvez o poeta tenha posposto o sujeito para dar maior musicalidade ao verso.

Depois de observados esses elementos na construção do poema, passemos à análise da tradução de Haroldo de Campos. Poderíamos dizer que a tradução consegue manter na língua de chegada não somente os aspectos formais do poema, mas também os semânticos.

Haroldo de Campos manteve os 15 versos do original, bem como o número de palavras, isto é, 100 palavras no original e na tradução. A métrica dos versos, endecassílabos livres é transformada em decassílabos e diérese. Também a musicalidade dos versos oriundas sobretudo da sucessão de palavras bissilábicas italianas como *sempre, caro, poco, fingo* etc. são substituídas pelo tradutor brasileiro pelas respectivas palavras bissilábicas em português “sempre”, “cara”, “pouco”, “finjo”.

O uso freqüente do polissíndeto *e...e...e...*, no texto de partida é respeitado na tradução. Haroldo de Campos também mantém o uso de *enjambement* nos versos 4, 5 e 6. Contudo, o tradutor opta por não conservar as inversões dos versos 1, 3, 6, 8 e 9, talvez porque usando a construção direta da frase em português não há a dissolução da musicalidade como efetivamente há em italiano. Além disso, percebe-se que o tradutor opta por somente dois acréscimos, um no verso 12 (esta) e outro no verso 13 (é). Já as omissões aparecem em maior quantidade: no 2º verso (esta), no 8º (como), no 14º (meu), no 15º (me).

Apesar das omissões, alterações e acréscimos, diríamos que esses não comprometem a tradução do poema. Verifica-se assim que a teoria de tradução como criação e como operação crítica defendida por Haroldo de Campos não se aplica, neste caso, à sua própria tradução.

Acredito que a manutenção da forma e do sentido (conteúdo) se dá graças às afinidades conotativas e denotativas entre esses dois sistemas lingüísticos, pois tal aproximação pode permitir um maior grau de “fidelidade à poesia”, consentindo mais facilmente a quem traduz a oportunidade de deixar falar o mais possível o outro na nova língua, o que não significa uma mera transposição por decalque ou literal, embora acredite-se que este tipo de realização possa apresentar-se como adequada em numerosos casos.

Para finalizar, vale sublinhar que a tradução de Haroldo de Campos obedece ao princípio de respeitar quase na íntegra o tecido poético leopardiano. Assim, evidencia-se o conflito entre a concepção teórica defendida por Haroldo de Campos e a sua prática de tradução. E uma boa tradução de poesia parece ser aquela que equilibra forma e conteúdo, como a do poema “L’Infinito”, realizada por Haroldo de Campos. Isso provavelmente acontece porque, neste caso, o tradutor e não transcriador, talvez movido por uma “afinidade eletiva”, preferiu seguir mais a poética leopardiana que sua própria poética, ou porque “somente um poeta pode traduzir um verdadeiro poeta”, como afirmava o próprio Leopardi.

Notas

1. Segundo o *Pequeno Dicionário de Termos Literários* (1984), Idílio, que vem do grego, significa “um pequeno quadro, uma visão gentil de uma vida bucólica, uma homenagem à natureza. O Idílio designava também todo poema curto, que poderia ser descritivo, narrativo, dramático, épico ou lírico”.
2. Ver LEOPARDI, Giacomo. *Zibaldone di Pensieri*. Milano: Mondadori, 1983. Tradução de minha autoria.
3. Ver “Leopardi, teórico de vanguarda” de Haroldo de Campos, 1977, p. 186.
4. *Apud* José Paulo Paes, in “Sobre a tradução de poesia. Alguns lugares-comuns e outros não tanto”, pp. 164-5.
5. Vale lembrar que o primeiro a usar esse termo foi o lingüista Roman Jakobson em “Aspectos lingüísticos da tradução”. Nesse ensaio ele afirma que “a poesia, por definição, é intraduzível. Só é possível a transposição criativa [...] (1977: 72).
6. As concepções de Haroldo de Campos sobre tradução se encontram em ensaios como “Da tradução como Criação e como Crítica” in *Metalinguagem*, 1976, “A Poética da Tradução” in *A arte no horizonte provável*, 1977 e prefácios de algumas traduções, como os que se encontram em *Pedra e Luz na Poesia de Dante*. Rio de Janeiro: Imago, 1998.

Referências Bibliográficas

CAMPOS, Augusto de. *Poesia. Antipoesia. Antropofagia*. São Paulo: Cortez & Moraes, 1978.

CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem. Ensaios de Teoria e Crítica Literária*. 3ª ed. São Paulo: Cultrix, 1976.

_____. *A Operação do Texto*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

_____. *A Arte no Horizonte Provável e Outros Ensaios*. São Paulo: Perspectiva, 1977.

_____. *Pedra e Luz na Poesia de Dante*. Rio de Janeiro: Imago, 1998.

Cadernos de Tradução, vol. III, Florianópolis: G.T. de Tradução, UFSC, 1998.

FLORA, Francesco. *Storia della Letteratura Italiana*. v. III. Milano: Mondadori, 1951.

FRANCO, João José de Melo. *Pequeno Dicionário de Termos Literários*. São Paulo: Três Livros e Fascículos, 1984.

Giacomo Leopardi – Poesia e Prosa. Organização e Notas de Marco Lucchesi. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1996.

Giacomo Leopardi – Cantos. Apresentação e Notas de Alvaro A. Antunes. Além Paraíba: Interior Edições, 1985.

JAKOBSON, Roman. *Lingüística e Comunicação*. 9^a. ed. São Paulo: Cultrix, 1977. Tradução de Izidoro Blikstein e José Paulo Paes.

MOUNIN, Georges. *Teoria e Storia della Traduzione*. 3^a. ed. Torino: Piccola Biblioteca Einaudi, 1965.

PAES, José Paulo (org.). *Transverso. Coletânea de poemas traduzidos*. Campinas: Editora da Unicamp, 1988.

POUND, Ezra. *ABC da Literatura*. 9^a ed. . São Paulo: Cultrix, 1990, Tradução de Augusto de Campos e José Paulo Paes.

RIENZO, Giorgio de. *Breve Storia della Letteratura Italiana*. Milano: Bompiani, 1997.