

**R e v i s t a**  
**d e**

**ITALIA**  
**• NÍSTI**  
**CA XLV**



**2 0 2 2**

**Agnes Ghisi • Alessandra Rondini • Andrea Santurbano**  
**Cláudia Tavares Alves • Elena Santi**  
**Helena Bressan Carminati • Júlia Bellei Xavier**  
**Sandra Dugo • Victor Gonçalves**

## SUMÁRIO

<b>Editorial</b>	<b>2</b>
<b>Il libro tradotto come libro-corpo</b>	<b>4</b>
Alessandra Rondini	
<b>“Eclipse da palavra”: travessias no “Canto de Ulisses” de Primo Levi</b>	<b>24</b>
Helena Bressan Carminati e Patricia Peterle	
<b>A escuta silenciosa da língua de neve que ressoa em “Argéman” – acenos, estrelas por vir</b>	<b>37</b>
Elena Santi e Júlia Bellei Xavier	
<b>Entre poemas e poesias: reflexões sobre a tradução de Meus poemas não mudarão o mundo</b>	<b>52</b>
Cláudia Tavares Alves	
<b>O corpo do poema, fendas na poesia de Alda Merini</b>	<b>64</b>
Agnes Ghisi e Patricia Peterle	
<b>"Oito escritores" de Michele Mari: dos fios da imaginação à agulha da sintaxe</b>	<b>76</b>
Victor Gonçalves e Andrea Santurbano	
<b>Traduzione, interpretazione e comunicazione nel lessico di Luigi Pirandello</b>	<b>87</b>
Sandra Dugo	

# EDITORIAL

*Trânsitos e traduções pela literatura e cultura italianas* foi o simpósio coordenado pelas professoras Erica Salatini, Lucia Wataghin e Patricia Peterle no âmbito do XIX Congresso da Associação Brasileira de Professores de Italiano (ABPI), realizado em outubro de 2021, ainda durante a pandemia de covid-19.

Considerando a expansão nos últimos anos do campo dos estudos literários e dos estudos de tradução, dentro e fora da academia, o presente número da revista de *Italianística* é fruto dos debates tidos nesta ocasião proporcionados pela ABPI.

O trânsito entre duas ou mais línguas e culturas é a um só tempo uma experiência complexa e uma tensão. As palavras, as construções sintáticas e os campos semânticos carregam vivências culturais, modos de estar e ver o mundo. É nesse sentido que o gesto da tradução, acontecimento que se dá no espaço do “entre”, significa também o acolhimento do outro. Dessa maneira, a tradução, além de ser o melhor modo de se ler um texto – como já dizia Italo Calvino em alguns ensaios dedicados a esse ofício – é vista como um espaço de reflexão sobre o outro, de hospitalidades, de eticidade.

A tradução, assim, se torna sinônimo de escuta, de deslocamentos; uma vez que toda e qualquer leitura é também uma exclusão de outras leituras que não foram ativadas ou, simplesmente, não se concretizaram; mas, sobretudo, é ainda o possível encontro com o(s) outro(s) que habita(m) em quem lê/traduz e, por conseguinte, na cultura que acolhe e na qual vai circular o texto traduzido.

É, portanto, partindo dessas premissas do “gesto” de ler e de lidar com as diferentes e variadas reescrituras que os sete ensaios, que formam este número, contribuem para discutir alguns entrecruzamentos, movimentos de aproximação e distanciamento nos fluxos que perpassam e ligam a cultura italiana e a brasileira.

A tradução, nesses movimentos, passa a ter um papel fundamental, e é por isso que os ensaios aqui reunidos constituem uma rede relevante que registra e coloca em evidência os entrecruzamentos, as facilidades e as dificuldades da recepção, as compensações, as releituras, as transleituras, as desleituras, enfim, as interpretações que tomam vida a partir de traduções.

**Alessandra Rondini** propõe sua leitura do corpo do livro traduzido, introduzindo os conceitos de *cicatrices* (as marcas violentas da recepção, o “sofrimento semântico” que denuncia especificamente no caso de traduções italianas de romances de Jorge Amado) e *tatuagens*, marcas de leituras respeitadas, originadas não apenas pelas traduções, mas também por inúmeros elementos paratextuais e epitextuais que acompanharam as publicações de romances regionalistas brasileiros na Itália dos anos 1950.

O artigo de **Helena Bressan Carminati** (UFSC) trata do “gesto tradutório” como ato amoroso, relendo o episódio do Canto de Ulisses, no livro *Se questo è un uomo* de Primo Levi e destacando como um sinal de amor e solidariedade constituído pela ação de Levi, ao declamar e traduzir fragmentos do *Inferno* dantesco naquela ocasião, se torna possível graças à escuta de Pikolo, companheiro no *lager*.

Ainda no âmbito do tema da tradução, Elena Santi e Cláudia Tavares Alves tratam da tradução de dois importantes poetas contemporâneos, próximos, por razões diferentes, da experiência de cada uma. **Júlia Bellei** (UFJF) e **Elena Santi** (UFJF) destacam um poema da antologia do poeta suíço de língua italiana Fabio Pusterla, organizada e traduzida pela poeta e professora Prisca Agustoni (UFJF), também suíça de língua italiana, radicada no Brasil; as “línguas de neve” do poema *Argéman* se tornam o terreno de encontro e cruzamento de três olhares e diversas línguas de crítica e poesia. **Cláudia Tavares Alves** (UFSC) indaga sua própria tradução (Ed. Jaboticaba, 2021), de *Le mie poesie non cambieranno il mondo*, de Patrizia Cavalli, refletindo sobre suas próprias angústias, *ética* e *estética*, de tradutora, com destaque para questões de linguagem da experiência cotidiana, localizada e privada, que sugerem multiplicações de sentido, associações, ambiguidades, imprevistas alusões no confronto de línguas e experiências cotidianas muito próprias de cada um, de cada cidade e cada país.

**Agnes Ghisi** (UFSC) discute a poesia de Alda Merini, definindo-a “poesia autobiográfica”, ou “escrita de si”, em que o material autobiográfico é trazido à baila como base e estímulo para a criação poética; enfoca o livro *La Terra Santa*, dedicado à experiência manicomial e desenvolve suas observações e análise sobre *corpo* e *ressonâncias* a partir do poema de abertura, “Manicomio è parola assai più grande”.

O artigo assinado por **Victor Gonçalves** (UFSC) e **Andrea Santurbano** (UFSC), nos traz de volta à mais próxima contemporaneidade, com sua leitura de *Oito escritores*, conto traduzido em 2019, no Brasil, pelo próprio Santurbano. Victor Gonçalves lê esse simpático livrinho à luz da aura da literatura marinheiresca, da aventura e do fantástico, de Poe a Stevenson a Conrad a Salgari, e do ambiente experimental ou hiperliterário da escrita de Michele Mari. *Oito escritores* é o único texto de Mari já traduzido e publicado no Brasil; esperamos que seja o primeiro de muitos.

Por fim, **Sandra Dugo** (Università degli Studi di Roma), estudiosa da fortuna de Pirandello no Brasil, trata nesse artigo de problemas na tradução do léxico pirandelliano, nas novelas selecionadas e traduzidas por Francisco Degani (Ed. Nova Alexandria, 2017), dedicando-se especialmente a casos incluindo dialetismos, autoctonismos, arcaísmos e expressões idiomáticas literalmente intraduzíveis.

Que este número possa dar uma contribuição crítica para a área de italianística no Brasil, mas, sobretudo, para as inter-relações, (des)encontros da literatura italiana e com a literatura brasileira – considerando os inúmeros percursos –, colocando em destaque autores e títulos mais ou menos conhecidos. Que, enfim, seja um estímulo para novas reflexões críticas, traduções e publicações.

Desejamos a vocês uma boa leitura.

As editoras deste número (Erica Salatini, Lucia Wataghin e Patricia Peterle)

# IL LIBRO TRADOTTO COME LIBRO-CORPO

## O livro traduzido como livro-corpo The Translated Book as Body-Book

ALESSANDRA RONDINI\*

**ABSTRACT:** Il testo si presenta come un corpo, che viene plasmato dall'ambiente culturale di cui è espressione e che porta su di sé l'impronta di chi lo genera. La traduzione è un viaggio, tra mondi, esperienze di significato, interpretazioni, diversi. Nel momento in cui vive questa esperienza, una sorta di migrazione verso un altro universo di significato, il libro-corpo si trova a dover vivere un processo di inclusione, in un nuovo mondo, che può anche non accettarlo per quello che è e segnarlo, cercare di renderlo più simile a ciò che è conosciuto e, quindi, rassicurante. Interventi sul libro-corpo paragonabili a certi segni rituali, che testimoniano un passaggio, tatuaggi che possono aggiungere un qualcosa di interessante, ma che talvolta sono vere e proprie cicatrici, che lo feriscono profondamente. Si potrebbe parlare di manipolazione del libro-corpo, di cui i vari paratesti fanno parte a pieno titolo, di riletture e riscritture che alcune volte possono portare a esiti soddisfacenti, altre deludenti. I romanzi degli anni Trenta di Jorge Amado, Graciliano Ramos e José Lins do Rego sono passati attraverso questo rito di passaggio nel momento in cui sono stati tradotti in italiano. Alcuni segni sono più nascosti e risulta più difficile individuarli a prima vista, può essere necessario un rapporto di maggiore intimità tra l'osservatore e il corpo che ne è portatore; altri invece possono essere colti a un primo sguardo.

**PAROLE CHIAVE:** Letteratura brasiliana nordestina; Anni Trenta; Traduzione italiana; Libro-corpo.

**RESUMO:** O texto apresenta-se como um corpo, que é plasmado pelo ambiente cultural do qual ele é a expressão e que traz a impressão de quem o cria. A tradução é uma viagem, entre mundos, experiências de sentido, interpretações, diferentes. No momento em que vive esta experiência, uma espécie de migração na direção de um outro universo de significado, o livro-corpo deve vivenciar um processo de inclusão, num mundo novo, que também pode não o aceitar pelo que ele é e marcá-lo, tentar torná-lo semelhante ao que é conhecido, então tranquilizador. Intervenções no livro-corpo comparáveis a certos

\*Doutora em Estudos da Tradução – Universidade Federal de Santa Catarina

shimbe\_2000@yahoo.it (ORCID: 0000-0001-7161-8455)

DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2238-8281.v0i45p04-23>



signos rituais, que marcam uma passagem, tatuagens que podem adicionar alguma coisa interessante, mas que às vezes são verdadeiras cicatrizes, que o ferem profundamente. Poder-se-ia falar de manipulação do livro-corpo, do qual os vários paratextos são sim suas partes, de releituras e reescrituras que algumas vezes podem levar a resultados satisfatórios, outras desanimadores. Os romances dos anos 30 de Jorge Amado, Graciliano Ramos e José Lins do Rego passaram por esse rito de passagem quando foram traduzidos em italiano. Alguns rastros ficam mais escondidos e é mais difícil identificá-los à primeira vista, pode ser necessário um relacionamento mais íntimo entre o observador e o corpo que o traz; outros, pelo contrário, podem ser percebidos num primeiro olhar.

**PALAVRAS-CHAVE:** Literatura brasileira nordestina; Anos Trinta; Tradução italiana; Livro-corpo.

**ABSTRACT:** The text is like a body, shaped by the cultural environment of which it is an expression, and bears in itself the imprint of its creator. The translation is a journey between different worlds, experiences of meaning and interpretations. At the moment in which it lives such an experience, a kind of migration towards another universe of meaning, the body-book is forced to live a process of inclusion, in a new world. This new world may not accept it for what it is and mark it, in an attempt to make it more similar to what is known and, therefore, reassuring. Interventions on the body-book are at times comparable to certain ritual signs, which mark a passage, tattoos that can add something interesting. Other times they are real scars, which deeply wound it. We could speak of manipulation of the body-book, of which the various paratexts are indeed a part, of rereading and rewriting which can sometimes lead to satisfactory, other disheartening results. The 1930s novels by Jorge Amado, Graciliano Ramos, and José Lins do Rego went through this rite of passage when they were translated into Italian. Some signs are more hidden and harder to identify: a more intimate relationship between the observer and the body that bears them may be necessary; others, on the other hand, can be grasped at first glance.

**KEYWORDS:** Northeast Brazilian literature; Thirties (1930s); Italian translation; Body-book.

## Introduzione

Il presente contributo nasce dalla ricerca portata avanti per la stesura della Tesi di Dottorato, nella quale ho studiato le traduzioni italiane di alcuni romanzi degli anni Trenta di Jorge Amado, Graciliano Ramos e José Lins do Rego. Studiare i romanzi degli autori citati, che sono stati scelti per compiere il viaggio traduttorio che li ha condotti in un altro universo linguistico e culturale partendo dalla prospettiva del libro-archivio, ha ampliato il mio sguardo fino a farvi rientrare tutti i paratesti che lo compongono e attraverso i quali il libro tradotto si apre e si mostra al lettore in tutta la sua completezza. Una visione che si è rivelata estremamente ampia in alcuni casi, e che ha permesso di intendere il libro tradotto quasi come un organismo, modificabile nel tempo, in continua evoluzione o, talvolta, anche inserito in un processo esattamente contrario, di involuzione.

Ho cominciato così a guardare al libro tradotto come a un libro-corpo, qualcosa di organico, che ha un proprio ciclo vitale, di trasformazione, di sopravvivenza, ma anche di morte; un corpo di cui sono parti costitutive anche i vari paratesti. Così come il corpo in carne e ossa può diventare supporto di messaggi di vario tipo, basti pensare ai tatuaggi, ai *piercing*, espressione di stati d'animo, ricordi, eventi importanti degni di essere, in qualche misura, 'eternati', che modificano in maniera decisiva il corpo che li accoglie, così la traduzione e i paratesti possono rappresentare marchi a fuoco che diventano parte costitutiva del libro-corpo. Tali segni possono avere, presso il pubblico italiano, un ruolo nel processo della formazione dell'immaginario relativo all'opera contenuta nel libro che il lettore si appresta a incontrare, motivo per cui ho deciso di approfondire l'esame di questo aspetto per condurre una riflessione su alcuni casi che mi sono sembrati particolarmente significativi.

## Seconda sezione. Il libro tradotto come libro-corpo: alcuni esempi.

Il libro, con tutti i suoi elementi, può essere visto come un corpo, che nasce, cresce, viene plasmato dall'ambiente sociale, culturale di cui è espressione, e porta su di sé segni che lo caratterizzano profondamente, tra cui inevitabilmente, l'impronta di chi lo crea.

Nel momento in cui vive un'autentica esperienza di dislocazione, una migrazione verso un altro universo di significato, il libro si trova a dover vivere un processo di inclusione in un nuovo mondo, che può accoglierlo più o meno incondizionatamente, o offrirgli resistenza e tentare di adattarlo alle proprie coordinate conoscitive e culturali, con l'obiettivo di renderlo più simile a ciò che conosce, più rassicurante; in ogni caso lo segna.

Si tratta di interventi sul libro-corpo che paragonerei a certi tipi di scarificazione rituale, che segnano un passaggio, l'ingresso in un'altra realtà, in un'altra fase della sua esistenza, in un'altra età, se consideriamo che, come afferma Benjamin (2009 [1920]), la traduzione è garanzia della sua sopravvivenza, *das Überleben*. Più o meno manifesti, questi 'marchi' hanno un significato, contribuiscono a definire l'identità del corpo, come avviene nei riti di passaggio

delle culture che li praticano, in cui le scarificazioni, per esempio, testimoniano definitivamente e visivamente l'assunzione di un ruolo nella società cui si appartiene, in un vero e proprio processo di antropopoiesi (REMOTTI, 2000, p.50-55; 80-119).

Si tratta di tatuaggi che possono aggiungere un qualcosa di interessante e inaspettato, ma a volte sono vere e proprie cicatrici, che feriscono profondamente e rimangono indelebili.

Si potrebbe parlare, facendo riferimento a Lefevre (1998), di manipolazione del libro-corpo, di riletture e riscritture che possono portare, in alcuni casi, a esiti soddisfacenti, a volte curiosi, in altri casi sconcertanti. I romanzi degli anni Trenta di Jorge Amado, Graciliano Ramos e José Lins do Rego sono passati attraverso questo rito di passaggio nel momento in cui sono stati tradotti in italiano.

Sono andata a cercare i segni distintivi del libro-corpo in alcune traduzioni italiane di *O País do Carnaval* (1931), *Cacau* (1933), *Suor* (1934), *Jubiabá* (1935), *Mar morto* (1936), *Capitães da Areia* (1937), di Jorge Amado; *Vidas secas* (1938), di Graciliano Ramos; *Menino de engenho* (1932), di José Lins do Rego, segni che contribuiscono a dare un'immagine piuttosto definita alla letteratura che il libro tradotto ospita e che hanno avuto un ruolo determinante all'ingresso del libro stesso nel panorama culturale italiano. Definisco cicatrici gli elementi che, in qualche modo, disegnano sul corpo del libro un'immagine che risulta essere peggiorativa, o meglio non rispettosa dell'intenzione del testo di partenza, che la traduzione ha il compito di risvegliare, mentre vedo come tatuaggi quei segni che sono legati a qualche esperienza, sensazione, ricordo e che comunicano al lettore un messaggio che non tradirà l'esperienza conoscitiva che deriverà dalla lettura della traduzione. Segni, comunque, che i libri si sono portati con sé per molto tempo, fino a quando sono stati sostituiti da tatuaggi diversi, o che, al contrario, sono rimasti in maniera definitiva sulla pelle del libro-corpo. Non è possibile, in questo saggio, analizzare tutte le situazioni che hanno richiamato la mia attenzione, motivo per cui si è reso necessario scegliere alcuni esempi che intendo presentare qui.

Il primo caso che mi sembra importante affrontare riguarda la prima traduzione italiana di *Capitães da areia*, di Jorge Amado, traduzione pubblicata nel 1952, a opera di Dario Puccini, con il titolo *I banditi del porto*. La traduzione italiana ha avuto un vissuto complicato, è stata portata in tribunale, come informa il quotidiano *L'Unità*:

l'esistenza del romanzo è stata segnalata alla Procura della Repubblica in Roma dal capo servizio delle informazioni della Presidenza del Consiglio dei Ministri, servizio spettacolo, informazioni e proprietà intellettuale, il quale ha creduto di ravvisare in esso un libro di propaganda politica destinato ai ragazzi. (17 aprile 1954, p. 3)

Il quotidiano riporta alcuni brani tratti dalla sentenza: il libro “per le descrizioni in esso contenute, impressionanti e raccapriccianti, è idoneo a turbare il comune sentimento della morale, dell'ordine familiare e a provocare il diffondersi di suicidi e delitti” e ancora “scene di crudo verismo compaiono in tutto il romanzo, ove il meretricio, lo stupro, i rapporti omosessuali vengono descritti come conseguenze della miseria, sicché il vero protagonista del romanzo è

l'odio dei poveri contro i ricchi"; "tale libro" infine "può costituire incitamento alla corruzione e al delitto" (Figura 1).

Figura 1 – Inconcepibile sentenza a Firenze. "Istigatore al delitto" un libro di Jorge Amado



Fonte: L'Unità (17 aprile 1954, p. 3)

Il processo stesso e questo articolo, che ne riporta alcuni particolari<sup>1</sup>, non possono non essere considerati come una cicatrice che ha segnato in maniera essenziale il libro-corpo tradotto *I banditi del porto*, contribuendo già a disegnare un'immagine piuttosto complicata di questa letteratura. Immagine peggiorata da alcune scelte traduttive che, inizialmente, mi hanno lasciata perplessa, ma che poi hanno trovato, a mio avviso, una spiegazione più profonda. Le scelte riguardano due aspetti della riscrittura fatta dal traduttore, aspetti che ritengo particolarmente significativi e potenzialmente critici: quello che concerne l'ambito sessuale e quello relativo alla religione afrobrasiliiana del *candomblé*.

La traduzione di seguito (Tabella 1), fatta da Puccini, del brano di *Capitães da Areia* in cui si parla dell'amore omosessuale di due ragazzi, può essere vista in un'ottica di manipolazione:

<sup>1</sup> L'articolo titola però "Inconcepibile sentenza a Firenze" e denuncia in maniera chiara quanto avvenuto alla traduzione, definendolo, appunto, "inconcepibile".

**Tabella 1** – “*Amor na areia*”, “amore innaturale sulla rena”, “amoreggiando sulla sabbia”

<i>Capitães da Areia</i>	<i>I banditi del porto</i>	<i>Capitani della spiaggia</i>
<i>Todos procuravam um carinho, [...] Barandão e Almiro no amor na areia do cais.</i>	Tutti cercavano qualche affetto, [...] Barandão e Almiro, in quel loro amore innaturale sulla rena fine del porto.	Tutti cercavano qualche affetto, [...] Barandão e Almiro amoreggiando sulla sabbia della banchina.

Fonte: AMADO (1994, p. 43; 1952, p.33; 2007 [1988], p. 50)

Credo che il testo in portoghese sia più delicato e meno esplicito nel fare riferimento all’omosessualità, che lasci più spazio all’immaginazione; Puccini, tramite l’uso dell’aggettivo possessivo “loro” è più preciso, nel senso che si riferisce sicuramente a un rapporto d’amore che lega i due ragazzi, ma non indica che si tratti obbligatoriamente di amore fisico. È interessante considerare anche un’altra traduzione del romanzo di Amado, *Capitani della spiaggia*, pubblicata nel 1988 (presente anch’essa nella Tabella 1), in cui la traduttrice, Elena Grechi, utilizzando il gerundio che coinvolge i due soggetti in un’azione che sta avvenendo, risulta proporre la traduzione più esplicita. La cicatrice attribuibile a Puccini, che sembra segnare con un importante giudizio di tipo morale il romanzo, diventa meno netta se si realizza una lettura più attenta e precisa.

Un altro aspetto interessante della traduzione di Puccini è una nota esplicativa che riguarda il *candomblé*, la *macumba* nello specifico. La religione afrobrasiana compare nel testo, per esempio, nel capitolo “Le calate del porto”, quando viene chiesto a Bellavita: “[c]i vai questa sera al ritiro a Gantois? Sarà una Macumba con i fiocchi”, e qui è presente l’unica nota che il traduttore abbia inserito nella traduzione di Amado:

La Macumba è un rito orgiastico, di origine africana, molto diffuso nel Brasile. La Macumba, celebrata da speciali Santoni (o sacerdoti), è una cerimonia quasi esclusivamente *negra* fatta di danze, uffizi propiziatori e canti religiosi. In esse appaiono, accanto agli idoli pagani, alcuni elementi deformati della religione cattolica. (1952, p. 74)

La nota propone una definizione che non funziona, ovviamente, per il *candomblé*, che non ha nulla a che vedere con i riti orgiastici e per il quale non si può parlare di “elementi deformati della religione cattolica”, solo per evidenziare le imprecisioni più evidenti. Sembra esserci assoluta coerenza tra questa nota e quanto ho già detto a proposito dell’amore omosessuale, ma, se si sposta lo sguardo su un altro libro-corpo, sempre di Amado, la cui traduzione è stata fatta a quattro mani da Puccini e Elio Califano, la situazione non è più tanto lineare, sto parlando di *Jubiabá*, che compare negli scaffali delle librerie italiane nello stesso anno de *I banditi del porto*; la nota in questione recita: “[c]andomblé e macumba. Sono cerimonie rituali di origine africana, che avvengono nel luogo sacro detto Terreiro. L’offi-

ciante è chiamato *pãe de santo* e presiede all'incarnazione delle diverse divinità negli iniziati (AMADO, 2006 [1952], p. 332)".

Stesso traduttore ma due note che non sono paragonabili, quanto a correttezza e visione del fenomeno, come si può vedere. Benché si parli di "incarnazione", che rimanda maggiormente ad altre religioni, mentre per gli *orixás* si parla di possessione, la nota è sicuramente più adeguata, pur con un errore ortografico significativo: riporta *pãe de santo* invece di *pai de santo*. *I banditi del porto* e *Jubiabá* escono nello stesso anno, il 1952 e delle note di *Jubiabá* si è occupato Puccini, come si evince da uno scambio di lettere con Calvino, che ha gestito personalmente i rapporti tra la casa editrice e il traduttore<sup>2</sup>.

La nota de *I banditi del porto* dialoga maggiormente con un altro paratesto importante, i giornali riferiti all'uscita di *Jubiabá* in Italia, che utilizzano una grammatica immaginativa ed evocativa molto simile, come si può vedere dagli esempi che riporto di seguito.

Uno stesso articolo (sebbene con qualche variante), di autoria di Angelo Colleoni, esce su tre giornali diversi e con tre titoli diversi: "*Macumba! Macumba!*" (*Giornale dell'Isola* [?], 01 novembre 1952), "'JUBIABA' SANTONE MACUMBA *Terribile danza africana [sic] l'ultimo romanzo di Amado*" (*Giornale del Popolo Bergamo*, 28 ottobre 1952), "*In Bahia di tutti i santi i bambini non hanno da mangiare*. 'Jubiabá è l'ultimo romanzo dello scrittore brasiliano tradotto in italiano – i personaggi di Amado danzano come forsennati nei bacchanali notturni del 'Macumba' – Paragonato a Stevenson e a Kipling" (*Il Corriere di Trieste*, 01 novembre 1952). L'articolo riporta un brano tratto da *Jubiabá*, introduce brevemente l'autore citando le traduzioni italiane dei suoi romanzi e poi dice: "[q]uello sopra riportato è brano descrittivo d'un rito macumbista [sic]. Il Macumba è culto feticista africo brasiliano, versione del Vudu, intruglio di religione e di magia, fusione di cerimonie africane con liturgie cattoliche e riti indios". Disseminate nel testo dell'articolo ci sono espressioni come "un diabolico crescendo", riferito a canti e rulli dei tamburi, "guizzi viperini" compiuti dalle iniziate che danzano, "i bacchanali notturni", "in quest'ambiente orgiastico", "fra il rullo dei tamburi e il ballo furoreggiante, gli avidi desideri sognano nudità d'ebano, e canti, e libertà sconfinata" e ancora "in taluni casi i riti non sono che scuse per orge sessuali follemente inasprite dai balli e dall'alcole [sic]". A integrazione di questa immagine vale la pena riportare la frase finale di un articolo di Ermanno Pascotto, che presenta la traduzione di *Jubiabá*:

dopo aver abilmente dipinto uno sconcertante quadro di miserie fisiche e morali di una razza oppressa, l'A. insinua, blasfemo, il nome di un responsabile: Dio! Ed in questo modo egli si è tolta del tutto la maschera. Per circa 350 pagine, una no e una sì, presenta sotto una luce violenta una interminabile serie di fornicazioni e commistioni carnali; nelle ultime 50 egli fa, senza reticenze, la sua professione politica e religiosa<sup>3</sup>. (Lecture-Milano, settembre 1952)

2 Le lettere cui mi riferisco sono conservate presso l'Archivio di Stato di Torino e sono del 12 febbraio 1952; del 28 aprile 1952; del 7 maggio 1952; del 10 maggio 1952.

3 Ritagli senza numero di pagina, conservati presso l'Archivio di Stato di Torino, Fondo Einaudi, articoli/recensioni, cartella 92, Amado Jorge, *Jubiabá* 1952-1977.

Si tratta di cicatrici importanti, che feriscono a fondo il libro-corpo tradotto *Jubiabá* (1952) quando ancora non è praticamente arrivato nelle librerie italiane, nel momento stesso in cui questa opera di Amado fa capolino tra altre pubblicazioni sugli scaffali.

Tornando a Puccini, come può lo stesso traduttore, pubblicando due traduzioni nello stesso anno, dello stesso autore brasiliano, aver segnato in maniera tanto diversa i due libri-corpo, disegnando un'immagine altrettanto diversa di una stessa parte di questi due corpi? Per quanto riguarda le note sulla *Macumba*, il diverso modo di agire è probabilmente da far risalire alle case editrici intese come patronati, nel senso in cui lo intende Lefevre (1998), che possono aver richiesto un intervento più o meno profondo al traduttore. Nel caso de *I banditi del porto* (1952), il "patronato" con cui confrontarsi può essere individuato nel Partito Comunista Italiano, nella casa editrice che ne era espressione, Edizioni di cultura sociale, nel quotidiano che ne era stato organo, *L'Unità*; *Jubiabá* (1952) è pubblicato da Einaudi, che, al contrario della prima, abbraccia una politica che non vuole tagli, come afferma Calvino nelle lettere di cui ho parlato prima. Nel caso di *Jubiabá* (1952) il traduttore ha a che fare con un diverso patronato, a quanto sembra meno severo e più rispettoso del testo di Amado, la cicatrice è da ricercare nell'epitesto, come lo definisce Genette (1989, p. 337), "anywhere out of the book" "ovunque al di fuori del libro": quei titoli dei giornali, che sembrano quasi 'urlati', oltre a ferire il libro-corpo, indicano qualcosa d'altro, di preciso. Il traduttore Dario Puccini è riuscito a pubblicare, con *I banditi del porto* (1952), un romanzo duro e difficile da vari punti di vista per il clima socio-politico e culturale dell'Italia di quel periodo, governato dalla Democrazia Cristiana, ma è stato necessario normalizzare il linguaggio, mitigare l'asprezza dei termini, praticare tagli e prendere decisioni che, molto probabilmente, rappresentavano l'unica opzione per arrivare alla pubblicazione, per lasciar passare il vero messaggio del testo, per evitare la censura, anche se, in questo caso, la traduzione ha comunque dovuto affrontare un processo. La traduzione si confronta con i valori ideologici della società cui il testo è destinato in un determinato momento storico e diventa riflesso di tale incontro-confronto-scontro. La società italiana degli anni Cinquanta non era pronta ad accettare che si parlasse di amore omosessuale, che doveva essere dichiarato "innaturale", ma non era neanche disposta ad accogliere la *Macumba* di *Jubiabá*, di qui le cicatrici di cui ho parlato.

Questi segni possono cambiare nel tempo e lasciare il posto ad altri, che indicano una nuova edizione, nuova traduzione, una nuova casa editrice, un cambiamento del panorama culturale, sociale, politico che accoglie l'opera tradotta; è quello che è successo alla traduzione italiana di *Capitães da Areia*. Questi segni il libro li ha portati con sé per molto tempo, fino a quando tatuaggi diversi hanno preso il loro posto sulla pelle del libro-corpo. Si è passati dai *banditi del porto*, che rimanda sicuramente ad attività illegali e a personaggi che vivono ai margini, quantomeno della legge, ai *Capitani della spiaggia*, presentati anche attraverso i sottotitoli presenti nelle edizioni successive e brani tratti da articoli di giornale nei quali lo stesso Amado parla della sua opera e in cui l'attenzione è rivolta ai ragazzi abbandonati "cui è negata l'infanzia", che continuano a essere una piaga sociale in Brasile (Figura 2):

Figura 2 – Dai *Banditi del porto* ai *Capitani della spiaggia*



Fonte: AMADO (1992, 1997, 1999 e 2007, copertina); L’Unità (07/11/ 1992, pagina Cultura e 14/11/1992, prima pagina, Roma)<sup>4</sup>

È possibile vedere i sottotitoli come segni che sono cambiati con il passare del tempo, e con essi è cambiata l’immagine del romanzo presentata al pubblico italiano. Titolo, sottotitoli, brani tratti da articoli di giornale nei quali lo stesso Amado parla della sua opera e in cui l’attenzione si concentra sui ragazzi abbandonati “cui è negata l’infanzia”, segni la cui reale portata è più difficile da cogliere a prima vista, per cui possono essere necessari un rapporto di maggiore intimità tra l’osservatore e il corpo che ne è portatore e un’autentica ricerca, dal momento che si trovano sia nel peritesto che nell’epitesto, ma che instaurano un dialogo coerente tra di loro. Queste ‘scarificazioni’ sono il segno di riti di passaggio che sono avvenuti nell’editoria, nella società italiana e quindi anche nella traduzione; quando traduce Grechi, circa trent’anni dopo la pubblicazione de *I banditi del porto*, si può parlare di amore omosessuale, quando traduceva Puccini no, si andava in Tribunale.

4 Anche *La Stampa* (06 novembre 1992, p. 21, Società e Cultura) ne parla, in un articolo “*Parla lo scrittore brasiliano, oggi agli incontri del ‘Grinzane’ Amado: aspettiamo Clinton. Spero sia coerente con le sue letture*”. La copertina dell’edizione del 1997 è stata resa disponibile dalla Biblioteca Nazionale Braidense di Milano; le altre sono di mia proprietà; mie le fotografie.

Come ho già detto, alcuni segni sono più nascosti, altri sono invece più facili da cogliere a un primo sguardo, come quelli presenti nella copertina, immediatamente visibili. Vorrei intendere la copertina come traduzione intersemiotica, una “nuova fodera in pelle”, una ‘seconda pelle’, come dice Derrida (2005, p. 32) il “mantello” di benjaminiana memoria (BENJAMIN, 2009, p. 229), che aderisce al corpo, ma rimanendone esterno. Si pensi anche alle parole di Genette (1989, p. 28), che definisce la sovraccoperta “liseuse”, immagine che rafforza questa idea di libro-corpo, che può essere vestito con abiti che vengono cambiati al bisogno. La *liseuse* è inoltre un capo di abbigliamento intimo e legato al libro, se il vocabolario *online* Treccani la definisce: “(giacchetta per) signora che legge (a letto)”.

La copertina può rendere già nella propria natura questa idea di libro-corpo, nel tipo di supporto che definirei organico, dal momento che è fatto a partire da fibre vegetali, che possono essere quasi percepite al tatto, come in due pubblicazioni brasiliane di *Vidas secas* di Graciliano Ramos (Figura 3).

**Figura 3** – La copertina ‘organica’



Fonte: RAMOS (2000 e senza anno<sup>5</sup>, copertina)

Il materiale della prima copertina rende immediatamente, a livello visivo, ma anche, direi, sensoriale, l’aridità, è un tessuto ‘secco’, rinsecchito, quasi cartapeccora, come la pelle di un corpo disidratato dal sole. Carta fatta a mano da un’artista, Vidalvina de Oliveira, con fibre vegetali, principalmente di banano; i disegni sono fatti a pennino dall’artista Glênio Bianchetti con la tecnica della serigrafia, che prevede che l’inchiostro penetri attraverso il tessuto come avviene per un tatuaggio, con l’uso di uno strumento, il pennino appunto, che ricorda molto da vicino l’ago del tatuatore. La seconda copertina brasiliana condivide, con l’altra, un materiale

<sup>5</sup> La prima copertina fa parte dell’archivio della Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin di São Paulo, la fotografia è mia; la seconda è disponibile in: <http://profmaryestevoblogspot.it/>. Accesso effettuato il 20 agosto 2013.

interessante, lo sfondo su cui sono disegnate le figure sembra una pelle secca, riarsa, su cui è inciso profondamente il dolore dell'esistenza a cui sono destinati Fabiano e la sua famiglia. Sebbene in entrambi i casi venga presentato un palcoscenico di vita che richiama la mancanza di tutto, tranne dell'unica cosa che riempie lo spazio, un sole feroce non disegnato direttamente, ma presente nelle ombre che disegna sul terreno, il tessuto sembra dominare sulla figura. È il tessuto 'asciutto' e solcato dal pennino, in un caso, a comunicare, spietatamente, la mancanza reale di prospettive di miglioramento, la fissità sociale legata alla ciclicità di un'esistenza in continuo cammino per sfuggire alla *seca*, a un sole feroce e spietato che non risparmia niente e nessuno. Queste due copertine possono sembrare un'eco di quello che Carpeaux (apud LEBENSZTAYN, 2012) dice per definire lo stile con cui Ramos ha scritto i suoi romanzi: “[I] ha scritti nello stesso modo in cui si disegnano cerchi sulla sabbia: nella sabbia volatile della sua terra, tanto secca”<sup>6</sup>.

Vediamo cosa accade con la traduzione italiana<sup>7</sup>, se anche in questo caso si riesce a conservare questo approccio sensoriale (Figura 4):

**Figura 4 – E in Italia?**



Fonte: RAMOS (1961, cofanetto e sovraccoperta; 1963 copertina; 1993 copertina e sovraccoperta; 2001, copertina)

6 “Escreveu-os como quem faz círculos na areia: na areia movediça de sua terra, tão seca”. Le traduzioni dal portoghese e dall'inglese sono mie.

7 Le copertine sono quasi tutte di mia proprietà, soltanto la copertina dell'edizione del 2001 è stata resa disponibile dalla Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze; le fotografie sono mie.

L'unica costante che può sortire un effetto simile a quello delle copertine brasiliane può essere il colore, marrone, della terra, come un tatuaggio che rimanda immediatamente, attraverso un processo che potremmo definire sinestesico, all'odore della terra riarsa dal sole, alla secchezza che essa offre al tatto, al gusto persino, visto che la terra molto arida spesso è assai volatile e può arrivare in bocca, all'udito, già che produce un tipo di suono ben preciso, quando la si calpesta, o quando è spostata dal vento e, per le stesse ragioni, all'odore, anch'esso caratteristico di questo tipo di paesaggio. Mi vengono in mente ancora le parole di Carpeaux, quella "sabbia volatile della sua terra, tanto secca" di cui ho già detto. Tutto questo però non riesce, secondo me, a raggiungere l'efficacia dell'esempio brasiliano. L'unico marchio che riesce a caratterizzare, come un vero e proprio segno distintivo, il libro-corpo italiano che traduce l'opera di Ramos, è il titolo scelto per le ultime tre edizioni: *Vite secche*. Il titolo ha un valore semantico più ampio, si parla di *Vite secche* appunto, le vite che conducono i personaggi. È la vita stessa ad essere arida e non solo il clima o il paesaggio, quasi come se l'elemento climatico permeasse, nello stesso modo, la terra e la vita di chi la abita; si potrebbe definire un 'titolo parlante', che svolge una funzione esplicativa e richiama la pelle-cartapecora delle copertine brasiliane.

### **Terza sezione. Quando il tatuaggio è un marcatore culturale.**

L'ultimo esempio riguarda il terzo autore indicato all'inizio, José Lins do Rego. La questione ora, con Lins do Rego, è la traduzione di una parola presente nel suo romanzo *Menino de Engenho* (1932), o meglio le scelte fatte dal traduttore italiano, Antonio Tabucchi, in relazione a tale parola, scelte che hanno segnato il libro-corpo tradotto *Il treno di Recife* (LINS DO REGO, 1974). Si tratta di una riflessione su quello che accade quando il tatuaggio è un autentico marcatore culturale, *bagaceira*, termine carico di una forza semantica importante. La parola evoca il mondo in cui si muove Carlos, il *menino de engenho* dello scrittore nordestino e porta con sé quella "profonda risonanza inconscia e preconsocia di sinestesie, di rappresentazioni di suoni, odori, gusti, colori che derivano dalle precedenti esperienze senso-percettive delle tante 'cose' che abbiamo incontrato e degli affetti che si sono associati a quella parola" di cui parla Simona Argentieri (BORUTTI e HEIDMANN, 2012, p.9<sup>8</sup>), che in questo caso si traducono in un odore dolciastro molto intenso e in un'immagine di scorie lacerate e ammicchiate, quel che resta della canna macinata e spremuta, probabilmente emananti un odore forte di umido e di sostanze residue che marciscono. Sensazioni dunque, olfattive, visive, tattili, uditive, ma anche legate al gusto, visto che spesso chi gravita attorno alla lavorazione della canna da zucchero ne succhia e mastica, senza inghiottirle, le fibre; sono ricordi, richiami, che un lettore italiano non può avere in quanto non ha esperienza diretta della coltivazione e tanto meno della macinatura della canna da zucchero, si tratta di una realtà che non può esperire.

È un tatuaggio profondamente legato al corpo sul quale è disegnato, che richiama momenti cruciali vissuti e sperimentati da quel corpo, basti pensare ai vari momenti di passaggio che

---

8 Citazione relativa alla prefazione di Simona Argentieri.

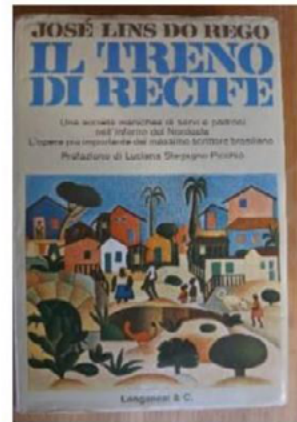
Carlos ha dovuto vivere, dall'elaborazione del lutto per la morte della madre, alla dislocazione geografica e al contempo culturale verso l'*Engenho*, al continuo andirivieni tra la *Casa grande* e la *senzala*, autentico diaframma umano, culturale, sociale, alla scoperta del sesso. Tutto questo è caratterizzato dalla presenza visiva, olfattiva, tattile della *bagaceira* sullo sfondo, legato a quel "camino annerito dell'engenho dove la canna geme il suo vischioso liquido bruno" (LINS DO REGO, 1974, p. 11) di cui parla Luciana Stegagno Picchio nella preziosa introduzione alla traduzione italiana. La studiosa, sempre nell'introduzione, riporta un aneddoto interessante, quello per cui Paulo Prado, grande signore paulista che, dagli anni Venti, ha svolto un ruolo di mediazione tra la cultura brasiliana e quella europea, avrebbe presentato *Menino de Engenho* a Blaise Cendrars (che lo avrebbe poi tradotto) dicendogli: "[e]cco il nostro Proust" e commenta "[c]on un'audace sinestesia in favore della madeleine rusticana di José Lins: del suo effluvio di allappante succo di canna, del suo aroma antico di dolce di cocco" (p. 11). Questo universo sinestetico lega indissolubilmente il romanzo al contesto geografico, culturale, letterario che lo ha prodotto, al suo autore, segnandone l'appartenenza anche emotiva, potremmo arrivare ad affermare.

Tutto questo nella traduzione italiana si sfalda e si disgrega, disperdendo così la propria carica semantica in piccole particole, particelle sfumate, che non riescono a rendere l'universo, si potrebbe dire antropologico nel senso più ampio del termine, che il marcatore culturale *bagaceira* racchiude in sé (Figura 5)<sup>9</sup>:

**Figura 5 – A bagaceira**

• traduzioni di *bagaceira*:

- piantagione
- distilleria
- zuccherificio
- *engenho*
- cisterne dei residui
- depositi della melassa
- stanze di distillazione



Fonte: LINS DO REGO (1974)

9 Il libro e la sua sovraccoperta sono di mia proprietà, mia la fotografia.

Tatuaggi sbiaditi che prendono il posto di quello che potremmo definire un “segno particolare” netto e riconoscibile inciso sulla pelle, e frammenti slegati di una storia e di un’immagine con un altissimo valore evocativo.

In questo caso è sicuramente difficile non marchiare profondamente il libro-corpo provocando una ‘sofferenza semantica’ importante se, come dice Benjamin:

[l]a fedeltà nel tradurre la parola singola non può quasi mai riprodurre pienamente il senso che essa ha nell’originale. Perché il senso, nella sua portata poetica per l’originale, non si esaurisce nell’inteso, ma riceve quella portata proprio dalla modalità in cui l’inteso è legato al modo d’intendere in una parola ben determinata. Si usa esprimere questo con la formula: le parole recano con sé una tonalità affettiva. (2009, pp. 231-232)

Il filosofo tedesco utilizza l’espressione “tonalità affettiva”, che rimanda immediatamente a tutte quelle sensazioni, emozioni, significati altri che contribuiscono ad arricchire la carica semantica di un termine<sup>10</sup>, che nel *Menino de engenho* italiano si è frantumata in tante piccole particelle che conservano comunque parti del suo significato, ma non il senso nella sua pienezza. Come ho già detto, il mondo che il termine *bagaceira* racchiude in sé non è qualcosa di cui un lettore italiano abbia modo di fare esperienza in prima persona e non può quindi essere trasposto nella traduzione italiana senza che si spezzi il legame tra il modo di intendere e l’inteso: di qui un proliferare di possibili traducenti, tutti sicuramente pertinenti, ma nessuno capace di contenere in sé la ricchezza semantica di cui dispone il termine portoghese. L’assenza del termine *bagaceira* provoca lo ‘scolorire’ del legame indissolubile della stessa con l’*engenho*, pur riconosciuto da Tabucchi, che, a p. 60, traduce, facendo ricorso alla metonimia, un termine con l’altro, *bagaceira* con *engenho* appunto; la realtà che ruota attorno a una materia prima, la canna da zucchero, rimane visibile mentalmente, ma inevitabilmente meno ‘appiccicosa, dolciastra, profumata ma anche umida, maleodorante’ in italiano. Forse l’intervento meno doloroso in un caso come questo potrebbe essere conservare il termine portoghese e fornirne spiegazione in un glossario, che Tabucchi ha pur inserito nella traduzione italiana, o in una nota; una spiegazione in un paratesto, insomma, che comporterebbe un arricchimento culturale e, al contempo, linguistico.

## Considerazioni finali

Vorrei terminare con le parole di Caldas che, riferendosi ad Amado, spiega come il segno possa diventare uno stigma:

---

<sup>10</sup> Benjamin esprime questo concetto con l’esempio delle parole *Brot* e *pain* e sottolineando la necessità di distinguere “il modo di intendere dall’inteso” (BENJAMIN, 2009, p. 227.); mentre nelle due lingue infatti l’inteso è identico, è il modo di intendere a essere diverso, perché le due parole significano qualcosa di diverso per un tedesco e per un francese, frutto di un diverso vissuto fatto di differenti esperienze, contesti culturali, abitudini. Si veda anche *Pane e “bread”*, in CAPRONI (2012, pp. 381-384).

[i]l testo modificato dalle traduzioni e interpretazioni metaforiche usate nelle illustrazioni delle copertine, potrà contribuire al mantenimento dell'immagine di Bahia, del Brasile e del popolo brasiliano che il lettore straniero conosceva già, rendendo difficile la percezione dello 'sguardo' di Amado<sup>11</sup>. (CALDAS, 2009, p. 75)

Per comprendere a pieno il pensiero della studiosa credo sia sufficiente osservare le copertine di traduzioni italiane<sup>12</sup> dello scrittore brasiliano (Figura 6), che ritengo esserne una dimostrazione:

**Figura 6 – Il segno come stigma: il Nordest esotico di Jorge Amado**



Fonte: AMADO (1952, 2002, 1958, 1999, 2001, 1992, 1999, 1998, copertina)

Per tradurre Amado in maniera iconografica, si è passati da Gauguin, *Tre tahitiani*, a un artista greco, Zographos, *Marina* (entrambi per *Jubiabá* del 1952 e del 1992), a due messicani, Diego Rivera (*Maternidad* e *Festival de las flores* o *Día de las flores* -1925) e Rufino Tamayo (*Donne di Tehuantepec* -1939), a un'illustrazione di Christian Clayton, americano, per *Mare*

11 “O texto modificado pelas traduções e interpretações metafóricas, usadas nas ilustrações das capas, poderá contribuir para a manutenção da imagem da Bahia, do Brasil e do povo brasileiro que o leitor estrangeiro já conhecia, dificultando a percepção do ‘olhar’ de Amado”.

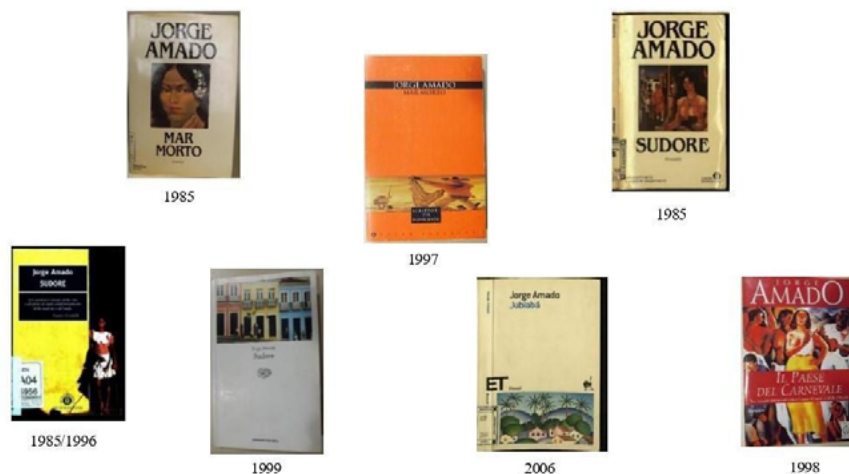
12 Delle copertine della Figura 6 soltanto una, *Mare di morte* (1958) è di proprietà, le altre provengono da diversi istituti. La Fundação Casa de Jorge Amado ospita: *Jubiabá* (1952) *Il Paese del Carnevale* (2002), *Mar morto* (1999), *Sudore* (1999); nella Biblioteca Nazionale Centrale di Roma sono conservate: *Mar morto* (2001) *Jubiabá* (1992), *Cacao* (1998). Le fotografie sono mie.

*di morte* (1958) e *Mar morto* (1999, 2001), per arrivare a Amedeo Modigliani, con *Nudo sul divano (Almaisa)* – 1916) per *Sudore* (1999), a Henri Rousseau, con *Natura morta con frutti tropicali* -1908, francese per *Cacao* (1998) e a Elfo (pseudonimo usato come autore di fumetti da Giancarlo Ascari, italiano, illustratore di copertine, per *Il Paese del Carnevale* (2002). Un coacervo di riferimenti culturali che abbracciano diverse zone e culture del mondo, con tratti iconografici ben marcati, che rimandano all'esotico in vario modo. L'idea è, credo, quella di un contenitore che può contenere tutto quello che l'immaginario collettivo cui il lettore italiano può attingere individua come 'esotico', quindi lontano, altro, da un punto di vista geografico ma, più ancora culturale. Sconosciuto e difficile da inquadrare e quindi più facile da rappresentare tramite il richiamo ad artisti conosciuti o la conferma di stereotipi sul Brasile già consolidati a livello immaginativo, che possono anche tradursi in stimolo alla lettura, importante elemento per le case editrici. Chi condivide una cultura ne condivide simboli e quindi significati, il messaggio costruito nella copertina deve essere riconosciuto dalla comunità cui il libro è destinato; tutti gli elementi presenti nella copertina possono entrare in relazione ed essere letti, interpretati, in maniera diversa. Sulle copertine si instaura un dialogo tra tutti gli elementi che la compongono, per cui si potrebbe fare riferimento al discorso che crea la realtà di Foucault e trattare i discorsi come:

pratiche che formano sistematicamente gli oggetti di cui parlano. Indubbiamente i discorsi sono fatti di segni; ma fanno molto *di più* che utilizzare questi segni per designare delle cose. È questo di più che li rende irriducibili alla *langue* e alla *parole*. È questo di più che bisogna mettere in risalto e bisogna descrivere. (FOUCAULT, 2013, p. 67)

Come cambia allora il discorso, inteso in tal senso, che si instaura nella copertina del libro-corpo tradotto quando l'immagine rimanda immediatamente e adeguatamente alla realtà che ha dato i natali al romanzo di partenza! È possibile cogliere la differenza (Figura 7), confrontando altre traduzioni italiane con quelle presentate nella Figura 6:

**Figura 7** – Il Nordest brasiliano di Jorge Amado



Fonte: AMADO (1985, 1997, 1985, 1985/1996, 1999, 2006, 1998, copertina)

Queste immagini, che si tratti di tele o di fotografie, parlano portoghese, segnano il libro-corpo tradotto in maniera netta, sono *piercing* che ne penetrano la pelle e che, dialogando nel discorso foucaultiano con gli altri eventuali paratesti, possono stabilire un patto onesto con il lettore: troverà un romanzo che probabilmente non deluderà in maniera significativa il suo orizzonte di aspettative. Le copertine del 1985 (*Mar morto*, *Sudore*) e del 1998 (*Il Paese del Carnevale*), riportano opere dell'artista brasiliano modernista Di Cavalcanti (Emiliano Augusto Cavalcanti de Albuquerque Melo)<sup>13</sup>, amico di Amado con cui condivide, tra altro, il desiderio di rappresentare la realtà brasiliana. Nella copertina del 1997 per *Mar morto* compare l'opera *Pescatori*, del 1943, di Tomás Santa Rosa Júnior, figura di riferimento assoluto per quanto riguarda le copertine brasiliane degli anni Trenta. La sua caratteristica era quella di dare, attraverso la copertina, un'autentica lettura dell'opera, una vera e propria traduzione intersemiotica del romanzo che ospitava, cosa che si ripropone in questo caso, visto che *Mar morto* narra di pescatori, di *saveiros*. Per quanto riguarda *Sudore*, nell'edizione del 1985/1996, è stata scelta una foto scattata da Miguel Rio Branco, fotografo *freelance* e membro, dal 1980, dell'agenzia *Magnum Photos*<sup>14</sup>; di lui si legge, nel sito dell'agenzia, che:

13 Per *Mar morto* si tratta di un particolare di un'opera utilizzata anche per copertine brasiliane, per *Sudore* di un particolare di *Mulatta con gatto nero* del 1966 e per *Il Paese del Carnevale* di un particolare di *Samba* del 1925. La Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze ha reso disponibili le copertine di: *Mar morto* (1985), *Sudore* (1985/1996), *Jubiabá* (2006); la Biblioteca Nazionale Centrale di Roma: *Sudore* (1985); la Fundação Casa de Jorge Amado: *Mar morto* (1997), *Sudore* (1999), *Il Paese del Carnevale* (1998). Le fotografie sono mie.

14 Cooperativa gestita direttamente ed esclusivamente dai suoi fotografi, liberi di scegliere quanto ai *reportage*

[...] ha tracciato un parallelo tra la parte vitale, sensuale di Salvador di Bahia e la parte storica della città, che, al tempo (1979) era abitata da prostitute e dagli elementi marginali della società. È un saggio sulla vita e la morte, sulle cicatrici lasciate dal tempo e dalla vita. La fascinazione che questi luoghi di forte contrasto esercitano sul fotografo sono da ricercare essenzialmente nella forza dei colori e della luce tropicali, che trasmette attraverso la sua sensibilità pittorica<sup>15</sup>.

Non a caso si parla di “cicatrici lasciate dal tempo e dalla vita” quelle che recano su di sé i personaggi del romanzo di Amado. Nell’edizione del 1999<sup>16</sup> compare invece la foto di una strada di Bahia (di Geoffrey Hiller/© Grazia Neri), che presenta le tipiche case con le facciate colorate del Pelourinho, abbastanza riconoscibili, la proposta è piuttosto chiara, come nel caso delle opere di Santa Rosa e di Di Cavalcanti, che contestualizzano in maniera precisa il romanzo che presentano. Anche con l’ultima copertina, e qui siamo già nel 2006 (*Jubiabá*), sulla quale campeggia una tela di Tarsila do Amaral, il lettore è portato in Brasile, sebbene il titolo dell’opera, *Paesaggio esotico* (del 1925 circa) possa aprire una discussione molto interessante ma troppo ampia per poterla sviluppare in questa sede: questo titolo è un tatuaggio che stimola curiosità o una cicatrice che alimenta un pregiudizio, o quanto meno un equivoco?

I segni marcati sul libro-corpo tradotto possono rivelare qualcosa di interessante e inaspettato, le scelte compiute in tal senso possono portare a esiti a volte curiosi, ma è possibile anche che assumano connotazioni negative e diventino inadeguati, poiché, così come cambiano le traduzioni, cambiano le situazioni che hanno originato questi segni, le emozioni da cui sono scaturiti, possono diventare segni di riconoscimento che non corrispondono più all’idea che li ha generati e ai corpi che ne sono portatori, o addirittura vere e proprie cicatrici, che li feriscono profondamente e non vanno più via.

## Riferimenti

AMADO, J. *Cacao*. Trad. D. Ferioli. Torino: Einaudi, 1998.

AMADO, J. *Capitães da Areia*. Rio de Janeiro: Editora Record, 1994.

AMADO, J. *Capitani della spiaggia*. Trad. E. Grechi. Milano: Garzanti, 1988.

AMADO, J. *Capitani della spiaggia*. Trad. E. Grechi. Milano: Garzanti Elefanti, 1997.

AMADO J. *Capitani della spiaggia*. Trad. E. Grechi. Milano: Garzanti Elefanti, 1999.

---

ge. L’agenzia è stata creata nel 1947 da Robert Capa, Henri Cartier-Bresson, George Rodger e David ‘Chim’ Seymour e dispone di un numero elevato di soci nonché di un ricchissimo archivio a partire dagli anni Trenta.

15 “[...] he drew a parallel between the sensual, vital side of Salvador da Bahia and the historical side of the city, which, at the time (1979) was inhabited by prostitutes and the fringe elements of society. It is an essay on life and death, on the scars left behind by time and by living. The photographer’s fascination for these places of strong contrast essentially resides in the power of the tropical colors and light, which he conveys by means of his pictorial sensibility”. Testo disponibile in <https://www.magnumphotos.com/photographer/miguel-rio-branco/>. Accesso effettuato il 28 novembre 2017.

16 Tale edizione, della casa editrice Einaudi, presenta una nuova traduzione, a opera di Daniela Ferioli.

- AMADO J. *Capitani della spiaggia*. Trad. E. Grechi. Milano: Nuova Biblioteca Garzanti, 2007.
- AMADO, J. *I banditi del porto*. Trad. D. Puccini. Roma: Edizioni di cultura sociale, 1952.
- AMADO, J. *Il paese del Carnevale*. Trad. E. Grechi. Milano: TEA, 1998.
- AMADO, J. *Il Paese del Carnevale*. Trad. E. Grechi. Milano: Garzanti Elefanti 2002.
- AMADO, J. *Jubiabá*. Trad. D. Puccini e E. Califano. Torino: Einaudi, 1952.
- AMADO, J. *Jubiabá*. Trad. D. Puccini e E. Califano. Torino: Einaudi, 1992.
- AMADO, J. *Jubiabá*. Trad. D. Puccini e E. Califano. Torino: Einaudi, 2006.
- AMADO, J. *Mare di morte*. Trad. L. Bonacini. Roma: Editori Riuniti, 1958.
- AMADO, J. *Mar morto*. Trad. L. Bonacini Seppilli. Milano: Mondadori, 1985.
- AMADO, J. *Mar morto*. Trad. L. Bonacini Seppilli. Milano: Mondadori, 1997.
- AMADO, J. *Mar morto*. Trad. L. Bonacini Seppilli. Milano: Mondadori, 1999.
- AMADO, J. *Mar morto*. Trad. L. Bonacini Seppilli. Milano: Mondadori, 2001.
- AMADO, J. *Sudore*. Trad. C. M. Valentinetti. Milano: Mondadori, 1985.
- AMADO, J. *Sudore*. Trad. C. M. Valentinetti. Milano: Mondadori, 1999.
- AMADO, J. *Sudore*. Trad. D. Ferioli. Torino: Einaudi, 1999.
- BENJAMIN, W. Il compito del traduttore (1920). Trad. G. Bonola. In: NERGAARD, S. (a cura di) *La teoria della traduzione nella storia*. Milano: Strumenti Bompiani, 2009, pp. 221- 236.
- BORUTTI, S. HEIDMANN, U. *La Babele in cui viviamo. Traduzioni, riscritture, culture*. Torino: Bollati Boringhieri, 2012.
- CAPRONI, G. *Prose critiche*, volume primo 1934-1957. SCARPA, R. (a cura di). Torino: Nino Aragno Editore, 2012.
- DE ARAÚJO CALDAS, S. R. *Gabriela, Baiana de Todas as Cores. As imagens das capas e suas influências culturais*. Salvador: EDUFBA, 2009.
- DERRIDA, J. *Mal d'archivio. Un'impressione freudiana*. Napoli: Filema edizioni, 2005.
- FOUCAULT, M. *L'archeologia del sapere. Una metodologia per la storia della cultura*. Milano: BUR Rizzoli saggi, 2013.
- GENETTE, G. *Soglie. I dintorni del testo*. CEDERNA, C. M. (a cura di). Torino, Einaudi, 1989.
- LEBENSZTAYN, I. "Graciliano Ramos, por Otto Maria Carpeaux:120 anos, homenagem em dobro". In *Estudos avançados*, vol. 26 no. 76 São Paulo, set./dez. 2012, pp. 237-242. Disponibile in: <http://dx.doi.org/10.1590/S0103-40142012000300023>. Accesso effettuato il 29 mar. 2017.
- LEFEVERE, A. *Traduzione e riscrittura. La manipolazione della fama letteraria*. Trad. S. Campanini. Torino: UTET, 1998.
- MAGNUM PHOTOS. Disponibile in: <https://www.magnumphotos.com/photographer/miguel-ri-o-branco/>. Accesso effettuato il 28 nov. 2017.
- LINS DO REGO, J. *Il treno di Recife*. Trad. A. Tabucchi. Milano: Longanesi & C., 1974.
- LINS DO REGO, J. *Menino de engenho*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 82° edizione, 2001.
- RAMOS, G. *Siccià*. Trad. E. Bizzarri. Milano: Nuova Accademia, 1963.
- RAMOS, G. *Terra bruciata*. Trad. E. Bizzarri. Milano: Nuova Accademia, 1961.
- RAMOS G. *Vidas secas*. Brasilia: Confraria dos Bibliófilos do Brasil, 2000.
- RAMOS G. *Vidas secas*. Disponibile in: <http://profmaryestevo.blogspot.it/>. Accesso effettuato il 20 ago. 2013.
- RAMOS, G. *Vite secche*. Trad. E. Bizzarri. CIACCHI A. (a cura di). Roma: Biblioteca del Vascello, 1993.

RAMOS, G. *Vite secche*. Trad. E. Bizzarri. CIACCHI A. (a cura di). Roma: Robin Edizioni, Biblioteca del Vascello, 2001.

REMOTTI, F. *Prima lezione di Antropologia*. Roma Bari: Laterza, 2000.

Recebido em: 25/04/2022 (versão atualizada: 29/09/2022)

Aprovado em: 13/12/2022

# “ECLIPSE DA PALAVRA”: TRAVESSIAS NO “CANTO DE ULISSES” DE PRIMO LEVI

“Eclisse della parola”: traversie nel “Canto di Ulisse”  
di Primo Levi

“Eclipse of the Word”: Passages in “Canto of Ulysses”  
of Primo Levi

HELENA BRESSAN CARMINATI\*

PATRICIA PETERLE\*\*

**RESUMO:** “Hoje é Primo quem vai comigo buscar a sopa” (LEVI, 1988, p. 163). A frase, aparentemente simples, simboliza o convite para uma troca pouco possível. O espaço concentracionário, onde a linguagem sofre aquilo que, sabiamente, o escritor italiano Primo Levi (1919-1987) define como “eclipse da palavra”, abre-se nesse momento, mais especificamente no capítulo “O canto de Ulisses” de *É isto um homem?* (1947), para uma outra possibilidade. A palavra que pouco a pouco vai perdendo vida encontra no diálogo entre os dois personagens, Primo Levi e Pikolo, um reencontro com suas subjetividades e não só. É pensando nesse capítulo, e sobretudo, no gesto tradutório como um ato de amorosidade, que este ensaio se inscreve. Nesse sentido, enquanto encontro, a tradução será parte de movimentos que não necessariamente precisam ser binários, isto é, uma cisão entre um dentro e um fora, entre o eu e o outro. De fato, em *Tradução como cultura*, Gayatri Spivak se refere à tradução como um ato não apenas de leitura íntima, mas também como ato amoroso, de entrega e solidariedade. É a escuta de Pikolo que torna possível o ato tradutório de Levi que recita os versos da *Divina Comédia*. E se “Nenhuma fala é fala enquanto não é ouvida” (SPIVAK, 2015, p. 58), pretende-se pensar de que forma a tradução acontece em “O canto de Ulisses” e quais caminhos ela torna possíveis dentro de um ambiente tão cerceado quanto o Campo.

**PALAVRAS-CHAVE:** Literatura italiana; Tradução; Primo Levi; “O canto de Ulisses”.

\*Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Literatura (PPGLit) da  
Universidade Federal de Santa Catarina

helenabcaminati@gmail.com (ORCID: 0000-0003-0137-6344)

\*\*Docente da Universidade Federal de Santa Catarina

patriciapeterle@gmail.com (ORCID: 0000-0002-8990-3702)

DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2238-8281.v0i45p24-36>



**ABSTRACT:** “Oggi è Primo che viene con me a prendere la zuppa” (LEVI, 1988, p. 163). La frase, apparentemente semplice, esprime l’invito a uno scambio poco possibile. Lo spazio concentrazionario, dove il linguaggio subisce quella che, saggiamente, lo scrittore italiano Primo Levi (1919-1987) definisce “l’eclissi della parola”, si apre in quel momento ad un’altra possibilità, più precisamente nel capitolo “Il canto di Ulisse” di *Se questo è un uomo* (1947). La parola che pian piano perde la vita trova nel dialogo tra i due personaggi, Primo Levi e Pikolo, un incontro con le loro soggettività e non solo. Soffermarsi su questo capitolo, e soprattutto sul gesto della traduzione in quanto atto d’amore, è la proposta di questo saggio. In questo senso, come incontro, la traduzione sarà parte di movimenti che non devono necessariamente essere binari, cioè, una rottura tra un dentro e un fuori, tra l’io e l’altro. Infatti, in *Translation as culture*, Gayatri Spivak si riferisce alla traduzione non soltanto come un atto di lettura intima, ma anche come un atto d’amore, di resa e solidarietà. È l’ascolto di Pikolo che rende possibile l’atto traduttore di Levi che recita i versi della *Divina Commedia*. E se “Nessuna parola è parola finché non viene ascoltata” (SPIVAK, 2015, p. 58), si intende pensare su come avviene la traduzione in “Il canto de Ulisse” e quali percorsi essa rende possibili all’interno di un ambiente ridotto come il Campo.

**PAROLE CHIAVE:** Letteratura italiana; Traduzione; Primo Levi; “Il canto di Ulisse”.

**ABSTRACT:** “Today Primo is the one who goes with me to get the soup” (LEVI, 1988, p. 163). The phrase, apparently simple, symbolizes the invitation to an exchange that is barely possible. The concentrationary space, where language undergoes what, wisely, the Italian writer Primo Levi (1919-1987) defines as the “eclipse of the word”, at that moment opens itself, more specifically in the chapter “The canto of Ulysses” of *If this is a man?* (1947), for another possibility. The word that little by little is losing life finds in the dialogue between the two characters, Primo Levi and Pikolo, a re-encounter with their subjectivities but not only. It is thinking about this chapter, and above all, about the translation gesture as an act of love, that this essay is inscribed. In this sense, as an encounter, the translation will be part of movements that do not necessarily need to be binary, that is, a split between an inside and an outside, between the self and the other. In fact, in *Translation as culture*, Gayatri Spivak refers to translation as not only an act of intimate reading but also an act of love, surrender, and solidarity. It is by listening to Pikolo that the translating act of Levi who recites the verses of the *Divine Comedy* is made possible. And if “No speech is a speech until it is heard” (SPIVAK, 2015, p. 58), it is intended to reflect how translation takes place in “The canto of Ulysses” and what paths it makes possible within an environment as bordered as the Camp.

**KEYWORDS:** Italian literature; Translation; Primo Levi; “The canto of Ulysses.”

## “Eclipse da palavra”

Circunscrita ao ambiente concentracionário, a língua, sua confusão e sua ausência, também acentuadas pela extrema fadiga física, foram usadas, naquele espaço, como um dos grandes dispositivos para que os homens perdessem suas subjetividades e, mais tarde, finalmente, fossem mortos. A linguagem sofre aquilo que, sabiamente, o escritor italiano Primo Levi define como “eclipse da palavra”, ao relacionar o fenômeno natural em que há o ofuscamento de uma superfície, causado pela projeção da sombra de um corpo sobre ela, aproximando, assim, a ciência do *Lager*. É como se a palavra fosse pouco a pouco perdendo vida e espaço, sendo sombreada por algo maior, levando a uma experiência de atrofia da língua tanto em termos de comunicação, devido à grande diversidade linguística encontrada num mesmo espaço (a imagem da Torre de Babel tão evocada em *É isto um homem?*), quanto como expressão própria do ser humano, que lhe permite expressar-se como um sujeito em sua plena singularidade.

A língua, como uma das primeiras manifestações do ser humano *no* e *com* o mundo, é aquilo que nos permite criar relações e, por consequência, afetos. A criança, ainda que sem efetivamente conseguir se articular por meio da linguagem, começa, já em seus primeiros meses de vida, a criar relações com o mundo a partir da linguagem que a envolve, enunciada pelos pais ou cuidadores. Suas primeiras palavras são uma tentativa de se expressar linguisticamente e nomear o mundo ao seu redor:

Dentre os signos culturais e sociais que são internalizados pelo sujeito, a linguagem assume papel fundamental. É por meio dela que o pensamento se constrói e também a constrói. [...] Considerando o que diz Bakhtin, uma hipótese que se pode levantar é a de que a linguagem exerce um papel fundamental na constituição dos afetos e perceptos. [...] É a linguagem que oferece o conjunto de categorias concretas para que o sujeito defina o seu modo de ser e agir. Essas categorias não chegam puras e transparentes. Ao contrário, são opacas e, conforme já dito, carregadas de valor. A palavra que toca, que faz pensar e agir é uma palavra valorada, afetiva. (BARBOSA, 2011, p. 20-21)

O espaço assumido pela linguagem no desenvolvimento do sujeito torna-se central, daí a importância da palavra que se dá no momento da enunciação, seguindo Benveniste, para que o pensamento tome forma e o sujeito se dê a ver como um ser complexo. Nesse processo, então, se voltarmos ao início da vida, antes mesmo do passar de seus primeiros dias, ainda na barriga, o bebê recebe um nome, que será usado para distingui-lo dos outros seres. O nome, a identificação do sujeito, é um dos primeiros signos que fazem a criança ser quem ela é no mundo, traz um aspecto referente à sua unicidade. Por isso, se pensarmos nos campos nazistas, é bastante compreensível, em termos lógicos, um dos primeiros procedimentos instaurados quando da tatuagem feita no antebraço dos prisioneiros: agora não mais nomes, mas símbolos da “macabra ciência dos números de Auschwitz” (LEVI, 1988, [1947], p. 34), como nomina Levi.

No entanto, apesar da insistência desse processo de apagamento dos sujeitos, a língua, por estar diretamente relacionada às afetividades e, portanto, às memórias, pôde, ainda que em um

terreno pouco fértil, reencontrar um húmus fértil de resistência. Então, na narrativa de Levi, em um de seus capítulos mais comentados e estudados pela crítica, deparamo-nos com uma língua que não segue a normatização do Campo; não é usada somente para dar ordens e fazer obedecer, para lembrarmos de Deleuze. É uma língua de afeto, plena de significados, que sobrevive e se concretiza num espaço de memórias bastante lacunar, mas que ainda assim é capaz de proporcionar aos sujeitos envolvidos por ela breves momentos de partilha e escuta. Trata-se de “*Il canto di Ulisse*” (O canto de Ulisses), um dos últimos capítulos de *É isto um homem?*, que pode ser considerado como um respiro em meio à narrativa e sobre o qual nos debruçaremos neste ensaio, percebendo de que forma a tradução acontece e quais caminhos ela torna possíveis dentro de um ambiente tão cerceado quanto o Campo.

## **A língua como espaço para o afeto e a cultura**

As páginas de “O canto de Ulisses” se iniciam em um espaço e em uma situação bastante comuns: o trabalho forçado do Campo. Levi, junto de mais cinco prisioneiros, está raspando e pintando o interior de uma cisterna enterrada no chão, quando Jean, personagem nunca antes citado na narrativa, aparece para os leitores. O autor faz uma descrição bastante detalhada do personagem, que ganha o apelido de “Pikolo” por estar “[...] um degrau elevado na hierarquia dos ‘proeminentes’ [...]” (LEVI, 1988, p. 161). Ainda que tivesse certo privilégio em relação aos outros prisioneiros, não deixou de se preocupar com seus companheiros, fato que não era muito comum no *Lager*, visto que a sobrevivência individual era quase sempre colocada em primeiro lugar. Pikolo, “[...] embora levando, tenaz e valente, a sua secreta luta individual contra o Campo e a morte, não deixava de entreter relações humanas com os companheiros menos afortunados [...]” (LEVI, 1988, p. 161). É nesse momento que temos alguns indícios para pensar no encontro e no diálogo estabelecidos entre Levi e Pikolo, pois ambos, mesmo em uma condição cruel e pouco fértil às relações e interações, conseguem mantê-las.

Apesar de Pikolo não ter aparecido nos capítulos anteriores, Levi relata que ambos se conheceram havia uma semana, “[...] na ocasião excepcional de um alarme aéreo; logo, porém, apanhados pelo ritmo feroz do Campo, só tínhamos trocado algum aceno apressado, no banheiro ou no lavatório” (LEVI, 1988, p. 162). E, nessa passagem, mais uma vez, o tempo – ou a falta dele – surge como elemento central da vida dos prisioneiros. Um tempo controlado, restrito, cujo ritmo aprisiona e demanda uma urgência no contato e nas relações ali criadas.

Ao convidar Levi para buscar a sopa do dia: “Hoje é Primo quem vai comigo buscar a sopa” (LEVI, 1988, p. 163), mantém-se aberta aquela brecha criada no momento da apresentação de Jean. E, assim, ambos iniciam o trajeto – fundamental passagem – que os levaria aos panelões de sopa do Campo, com um aviso de Jean, logo quando de seus primeiros passos: deveriam caminhar devagar: “Estás louco ao andar com essa pressa. Temos tempo.” (LEVI, 1988, p. 163). A caminhada do trajeto de ida para buscar a sopa é marcada pelo afastamento da cisterna, de um lado, e pela visão das árvores altas, da vegetação ao redor que os acompanha e que de

algum modo, proporciona a interação e diálogo entre os dois personagens, que, por sua vez, só podem ser estabelecidos num momento de suspensão daquele mesmo espaço opressor, que é marcado pelo painelão ainda vazio:

Encurtamos o passo. Pikolo, esperto, escolhera o trajeto de maneira a darmos uma larga volta, caminhando, ao menos uma hora, sem despertar suspeitas. Falávamos de nossas casas, de Estrasburgo e de Turim, de nossas leituras, de nossos estudos. [...] Jean pode pensar em qualquer das duas línguas. Esteve um mês na Ligúria, gostou, gostaria de aprender italiano. Eu bem poderia lhe ensinar. Quer? Por que não? Vamos começar agora mesmo, qualquer coisa serve, o importante é não perder tempo, não desperdiçarmos esta hora. (LEVI, 1988, p. 164)

O caminhar dos prisioneiros, livre e despreocupado, sem despertar suspeitas, é um gesto que dá continuidade à narrativa e, ao mesmo tempo, inicia um dos diálogos mais longos do livro. Jean, estudante alsaciano, falava bem tanto sua língua materna, o francês, quanto o alemão, e ao conversar com Levi, demonstra certa curiosidade e apreço pela Itália e seu idioma. Levi, por sua vez, em um fluxo de pensamento, como se estivesse apressado, empolgado – apesar do tempo limitado à disposição –, diz: “Eu bem poderia lhe ensinar. Quer? Por que não?”. E assim, com o consentimento de Jean, Levi toma para si a tarefa de ensinar sua língua materna a Pikolo (um ensinamento que reverbera nele próprio).

Há nesse momento um aspecto significativo, que toca, de certa forma, nosso discurso a respeito da linguagem nos primeiros anos de vida. Jean, ao escutar seu companheiro falando algumas palavras, começa a repeti-las – “Pikolo cuida, pega alguma palavra do nosso diálogo, repete-a rindo: Zupp-pa, cam-po, ac-qua” (LEVI, 1988, p. 164) –, revelando o instinto de quem se aventura no desconhecido, como a criança que repete aquilo que vê e escuta à sua volta – a criança que desvê o mundo, para lembrar o poeta brasileiro Manoel de Barros.

O gesto de passar a língua ao outro levanta por si só o questionamento de como concretizar esse processo, essa passagem. Levi, então, se indaga sobre como ensinar a língua italiana, e a resposta que encontra lhe vem justamente de um espaço muito íntimo e pessoal, concretizado nos versos d’*A Divina Comédia*, mais especificamente os do canto XXVI do *Inferno*: “[...] O canto de Ulisses. Quem sabe como e por que me veio à memória, mas não temos tempo para escolher, esta hora já não é mais uma hora” (LEVI, 1988, p. 165). E o que poderia e parecia ser simples, a tarefa de ensinar italiano ao companheiro, mostra-se um grande desafio (linguístico, sobretudo, mas não só) para a sua própria subjetividade. Levi, aos poucos, percebe a dificuldade em explicar o que seria *A Divina Comédia* ou quem fora Dante Alighieri:

[...] O canto de Ulisses. Quem sabe como e por que me veio à memória, mas não temos tempo para escolher, esta hora já não é mais uma hora. Se Jean é inteligente, vai compreender. Vai: hoje sinto-me capaz disso. Quem é Dante? Que é *A Divina Comédia*? Que sensação estranha, nova, a gente experimenta ao tentar esclarecer, em poucas palavras, o que é *A Divina Comédia*. (LEVI, 1988, p. 165)

Esse trecho nos mostra, em suas primeiras linhas, a urgente e confusa relação com o tempo dentro do Campo. O tempo estava cronometrado na distância e nos passos que não deixavam de dar o ritmo da conversa. A exigência de rapidez demandada por aquele momento acelera o que poderia e precisaria ser pensado e amadurecido, quem sabe, por horas e horas a fio. Mas não há tempo. Contudo, por outro lado, há um tempo aqui que é da esfera do incomensurável. O momento é agora, e Levi passa a se questionar sobre *A Divina Comédia*, ao perceber uma sensação de deslocamento em relação ao poema que lhe é tão próximo e fresco em suas recordações carcomidas, como se fosse uma abertura de um tempo dentro de outro. É como se revisitasse algo que estivesse guardado há anos, mas que precisaria de mais tempo (um tempo sem pressa) para que a memória, guardada no mais íntimo, aos poucos, fosse clarificada. Sem demora, reflete também sobre a necessidade de esclarecer, em poucas palavras, o que seria a obra-prima de Dante. Há um desejo por entendimento, por partilha, que no *Lager* não pertencia a todos os sujeitos.

Esse lembrar dos versos dantescos caminha para além de uma conexão entre Levi e Pikolo, pois é capaz de abrir trilhas interiores que correm paralelas àquelas do caminho para pegar a sopa, um despertar de memórias, de sentimentos e entendimentos que a todo momento eram minados, silenciados naquele ambiente cercado pelo horror. Contudo, tais entendimentos precisam passar antes pelos desvios memoriais, pelas faltas que constituem a matéria das lembranças: “E depois de ‘quando’? Nada. Um buraco na memória. ‘Antes que a houvesse Eneias esquecido’. Mais um buraco. Vem à tona algum fragmento inaproveitável: [...] (Será que está certo?)” (LEVI, 1988, p. 166). Buracos, espaços em branco, lacunas, que se misturam aos versos de Dante; talvez, para retomar Herald Weinrich em *Lete: arte e crítica do esquecimento*, “[...] o esquecimento também seja apenas, dito de forma mais trivial, um *buraco na memória*, dentro do qual algo cai, ou *do qual* algo cai” (WEINRICH, 2001, [1997], p. 21, grifos do autor).

O canto, portanto, chega a Jean de maneira apressada, entrecortada, com lacunas irrecuperáveis, tais como a própria tarefa do testemunho. No entanto, o que de fato importa é a reação de Pikolo, que adere àquele momento e entrega-se à escuta da voz cheia de afetividade de Levi, mesmo sendo ela conduzida por lacunas, por rimas que lhe escapam. É a escuta de Pikolo que torna possível o ato tradutório de Levi. Para lembrarmos daquilo que nos diz Gayatri Spivak: “Nenhuma fala é fala enquanto não é ouvida. É esse ato de ouvir-para-responder que se pode chamar de o imperativo para traduzir” (SPIVAK, 2015, p. 58). E continua: “Mas a tradução fundadora entre as pessoas é um ouvir atentamente, com afeto e paciência, a partir da normalidade do outro, o suficiente para perceber que o outro, silenciosamente, já fez esse esforço” (SPIVAK, 2015, p. 58). O tradutor, que nesse contexto é assumido por Levi, para além do ato tradutório, precisa fazer da escuta da fala do outro seu objeto de tradução. Não se trata tanto do que deve ser traduzido, mas de como o fazer.

A memória de Levi não lhe permite recitar os versos de modo organizado, inteiro. A fidelidade é encontrada no ponto da infidelidade. São versos-vestígios, então, que vão sendo lembrados aos poucos, numa dança conjunta entre memória e esquecimento, e também entre

Levi e Pikolo, aquele que traduz e aquele que escuta. Nesse processo, há a recuperação, ainda que fragmentária, da língua e do afeto entre os sujeitos que partilham daquela língua inventada:

A linguagem do cotidiano do campo é, segundo Levi, um tecido mole que se deforma, uma erupção da miséria, um fel, uma bile de palavras; a poesia, diante de tudo isto, restitui às palavras todo o seu valor, e a lembrança de uma obra poética como a *Divina Commedia* devolve à linguagem a capacidade de comunicação. Recitar o poema, então, torna-se um ato político e humano, uma afirmação dos valores que o campo de concentração deveria destruir. (MAURO, 2011, p. 7)

O contato com as palavras de Dante (que, vale lembrar, escreveu sua obra-prima a partir do e no exílio) é um convite para uma sutileza que parece não ser possível no *Lager*, isto é, a sutileza da poesia, a “[...] suspensão e exposição da língua” (AGAMBEN, 2018, p. 73). Há, como numa reconquista, um gesto cauteloso e também urgente de reaproximar-se da poesia, esta “[...] operação da linguagem, que desativa e torna inoperantes funções comunicativas e informativas desta, abrindo-as para um possível novo uso” (AGAMBEN, 2018, p. 80). O poema, portanto, permite a Levi um reencontrar-se em sua própria língua, que se contrapõe à linguagem deformada e eclipsada no Campo.

Levi, ao lembrar-se dos versos de Dante, permite que a língua, tão violentada naquele espaço, seja, por poucos minutos (que, paradoxalmente, possuem certa eternidade), o objeto de suspensão de toda aquela realidade, abrindo assim um momento de reflexão, que se dá por meio da poesia, sobre a própria condição concentracionária. A língua é portadora de afeto, mas também de cultura, de conhecimento, sobretudo, de subjetividades. É desse modo que a linguagem é suspensa e torna-se meio de relações com o passado, com a língua materna, com uma tradição literária, com prisioneiros, que agora retornam aos seus estados naturais de indivíduos.

## Travessias e viagens

A viagem do personagem Ulisses pelas Colunas de Hércules simboliza uma busca por ultrapassar a montanha, a fim de ver o que está atrás dela. Ao contrário da versão homérica, em *A Divina Comédia*, Ulisses deixa de ser o grande herói que luta e deseja voltar para casa e é castigado, posto no inferno. Dante o encontra no oitavo círculo infernal, onde estão aqueles que cometeram fraude. Ali está também Diomedes, que participou com Ulisses de algumas batalhas durante a Guerra de Troia. Dante, ao ser interpelado por seu guia, Virgílio, afirma seu desejo de falar com as almas. Ulisses, então, apresenta-se e diz: “nem doçura de filho, ou que se apieda / do velho pai, nem o devido amor / que Penélope então fizera leda, / vencer puderam dentro em mim o ardor / que eu tive em me tornar do mundo experto” (DANTE, 2015, [1472], p. 239).

Há um encontro no desafio de ir além das Colunas de Hércules e no fato de ir além daquele contexto desumano. Daí o fato de as palavras de Ulisses aos seus companheiros servirem como

uma forma de Levi reafirmar certos valores esquecidos e lembrar a si mesmo e a Pikolo o valor de suas vidas. Levi continua:

E até a viagem, a viagem temerária além das Colunas de Hércules, que pena, tenho que contá-la em prosa: um sacrilégio. Só consegui salvar um verso, mas vale a pena demorar-nos um pouco nele: *Acciò che l'uom più oltre non si metta*. Para que além o homem não me meta. *Si metta*: precisei entrar no Campo de Concentração para me dar conta de que é a mesma expressão de antes: *e misi me*. [...] Quantas coisas mais haveria que dizer, e o sol já está alto, já é quase meio-dia. Estou com pressa, com uma pressa danada. Cuidado, Pikolo, abre os ouvidos e a mente, eu preciso que compreendas. (LEVI, 1988, p. 167)

Mais uma vez, Levi insiste para que Pikolo preste atenção e compreenda o que está prestes a dizer, e recita os versos com que Ulisses se dirige aos companheiros: “E que a vossa semente agora vença: / não fostes feitos a viver quais brutos, / mas a seguir virtude e conheçença” (DANTE, 2015, p. 241). Ao dirigir tais palavras a seus companheiros, Ulisses é visto como alguém que ousa desafiar os limites da natureza, e por isso é colocado no inferno, uma vez que “[...] incentiva seus companheiros a almejar mais da vida, mas também desafia imprudentemente os limites permitidos aos humanos” (ARTUSO, 2016, p. 479). Há, aqui, certa coincidência: enquanto Ulisses desafia a natureza e os limites que lhe são impostos, Levi, na busca da sopa junto de Jean, ao traduzir e recitar os versos de Dante, contraria todo um sistema que impossibilitava aos sujeitos situações como essa. É como se Levi tentasse ultrapassar as Colunas de Hércules naquele momento, como o faria também por toda sua vida, mas, diferentemente do inferno dantesco, as Colunas para ele são de arame farpado.

Pikolo, ao escutá-lo, pede para ouvir mais uma vez, e Levi diz:

Como ele é bom: compreendeu que está me ajudando. Ou talvez seja algo mais: talvez (apesar da tradução pobre e do comentário banal e apressado) tenha recebido a mensagem, percebido que se refere a ele também, refere-se a todos os homens que sofrem e, especialmente, a nós: a nós dois, nós que ousamos discutir sobre estas coisas, enquanto levamos nos ombros as alças do rancho. (LEVI, 1988, p. 167-168)

Esse trecho é bastante significativo, pois revela consciência em relação aos versos de *A Divina Comédia* e da potência que eles carregam. Levi continua: “Nessas lembranças a gente pode pensar; falar, não” (LEVI, 1988, p. 169). O ato de falar, de se expressar com palavras estaria sujeito, no *Lager*, a punições e castigos – o limite da própria língua –, enquanto o pensamento, que estava igualmente atrofiado por aquele sistema biopolítico, no breve momento da busca da sopa, tinha encontrado uma pequena brecha de resistência. Contudo, o trajeto vai terminando:

Seguro Pikolo, é absolutamente necessário e urgente que escute, que compreenda o que significa esse “*come altrui piacque*”, antes que seja tarde demais: amanhã, ou ele

ou eu poderemos estar mortos ou não nos rever nunca mais, devo falar-lhe, explicar-lhe o que era a Idade Média, esse anacronismo tão humano e necessário e no entanto inesperado, e algo mais, algo grandioso que acabo de ver, agora mesmo, na intuição de um instante, talvez o porquê do nosso destino, do nosso estar aqui, hoje... (LEVI, 1988, p. 169-170)

O paralelo criado entre Ulisses, desafiador da natureza, do conhecimento, e Levi e Pikolo, prisioneiros de Auschwitz, faz-se por meios não tão claros de início, mas que aos poucos vão tomando forma. Levi, em uma entrevista, anos depois, quando questionado sobre a razão de evocar Ulisses em seus versos, responde:

Eu queria dizer algo um pouco diferente, não um pouco, muito diferente. Isto é, [...] que Auschwitz fosse a punição dos bárbaros, da Alemanha bárbara, do nazismo bárbaro, contra a civilização judia; isto é, fosse a punição da audácia, assim como o naufrágio de Ulisses é a punição de um Deus Bárbaro pela audácia do homem. (LEVI, 2018, p. 866, tradução nossa)

Fica claro, então, o paralelo existente entre o atrevimento de Ulisses de ir além das montanhas de Hércules, e o de Levi e Pikolo ao estarem presos ali, mas refletindo, de alguma forma, sobre aquele sistema. O capítulo se encerra quando o trajeto trilhado pela língua de Dante precisa ser concluído, pois já estão “[...] na fila da sopa, no meio da multidão sórdida e esfarpada dos carregadores de sopa dos outros *Kommandos*” (LEVI, 1988, p. 170). É a lógica concentracionária que volta a se fazer presente e que parece engolir os prisioneiros de volta para o mar de Ulisses, que, nesse caso, vem a ser o próprio *Lager* “(Até que o mar fechou-se sobre nós)” (LEVI, 1988, p. 170).

O herói grego,<sup>1</sup> que faz parte do imaginário coletivo – existem muitas apropriações e releituras do mito –, é colocado por Dante como a figura do homem que carrega um sedento e forte desejo de conhecimento e curiosidade. Contudo, a leitura trazida por ele não é a mesma do poema épico de Homero. Em sua primeira obra, *Iliada*, Ulisses aparece como o guerreiro que tem a ideia de construir o cavalo de madeira que seria dado aos gregos, não como forma de presente, mas como estratégia para a invasão do território inimigo. Terminada a batalha, na qual os troianos foram vencidos, temos a segunda épica de Homero, *Odisséia*, que dedica seus versos ao astuto Ulisses. Narrando sua viagem de volta à Ítaca, onde Penélope, sua esposa, e Telêmaco, seu filho, o esperavam, o poema mostra as grandes aventuras do herói grego, que acabam durando dez anos: “Musa, reconta-me os feitos do herói astucioso que muito / peregrinou, dêz que desfez as muralhas sagradas de Troia; / muitas cidades dos homens viajou, conheceu seus costumes / como no mar padeceu sofrimentos inúmeros na alma” (HOMERO, 2015, p. 29).

---

1 Notável o poema do escritor italiano Fabio Franzin chamado *Nessun Ulisse* (Nenhum Ulisses). Nos versos, o poeta usa da figura criada por Homero para pensar o contexto pandêmico vivido em tempos de coronavírus. Já não há mais espaço para o herói grego, estamos todos vivendo um naufrágio, presenciando o desastre e a fragilidade dos seres humanos. Disponível em: <https://bit.ly/3fquLwd>.

Na versão homérica, Ulisses é coroado e honrado não por suas virtudes de herói pleno, no sentido fantasioso e imponente da palavra, mas como um mortal – antítese dos deuses – que toma seu lugar de humano e assume o que lhe é inerente. O “herói”, com o uso de aspas, é um homem que deseja voltar à sua terra natal, mas que não é dotado de grandes características ou poderes extraordinários, é justamente o seu contrário: alguém ordinário, que, por sua vez, enfrenta com muita astúcia e esperteza as situações da vida. Há algo essencialmente humano nele, que talvez o faça ser ainda hoje estudado e repensado por muitos, como é o caso do professor e estudioso argentino José Emilio Burucúa. Burucúa, em seu livro chamado *El mito de Ulises en el mundo moderno*, um cauteloso e exaustivo estudo das representações literárias, teatrais, pictóricas, entre outras, do mito de Ulisses ao longo dos séculos.

Se voltarmos ao Ulisses evocado no capítulo de Primo Levi, podemos tecer ainda outras relações. A figura grega, que, na *Divina Comédia*, incorpora o “[...] desenfreado ato de se nutrir e a falta de moderação na busca pelo conhecimento” (BRITO, 2011, p. 91), releva certas aproximações com o próprio Levi. Se a inquietação e a curiosidade de Ulisses o levaram a ser condenado por Deus a espiar no inferno, essas mesmas inquietação e curiosidade guiaram o escritor piemontês durante e após a experiência concentracionária. Ao lembrar dos versos de Dante, Levi retoma ligações com uma língua que não lhe pertencia mais. Retoma uma literatura antiga e canônica, mas que transborda com toda sua força “desnaturalizada”, colocando em evidência sua carga materna e afetiva, seu lado mais escondido e mais íntimo. Além disso, poderíamos dizer que a inquietude de Ulisses para com o mundo em muito se assemelha às percepções de Levi ao sair do Campo, ao desejo que o guiou em seus escritos, desde sua primeira obra, que se originou da atenta observação do Campo e da autêntica curiosidade por compreender aquele mundo:

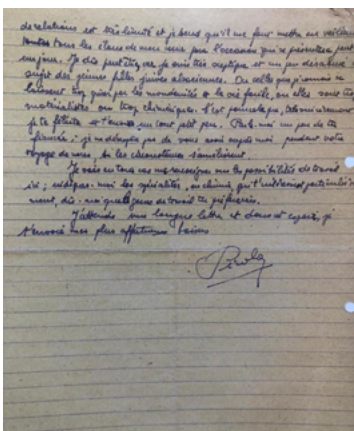
O desejo de conhecer levado ao extremo, que na tradição antiga era uma característica positiva do herói homérico, se torna, em Dante, pecado por desdenhar os limites da natureza humana. Também mostra a fraqueza do homem, abandonado à sua própria força, sem a orientação teológica da Graça, afinal Ulisses não está atrás de um conhecimento para se aproximar de Deus, sua busca não está alinhada com a fê, tanto que ele nem mesmo reconhece a montanha que avista. Nessa perspectiva, a perseguição desenfreada de Ulisses por um conhecimento que lhe é proibido é comparável ao Pecado Original. (ARTUSO, 2016, p. 484)

Há aqui relações que, apesar das diferentes circunstâncias, podem, mais uma vez, ser pensadas em cotejo. Levi e Pikolo estão situados geograficamente em um lugar que não apenas lhes tolhe a possibilidade e o direito de liberdade física, mas lhes restringe o pensamento, a expressão, a comunicação e a individualidade. Tais restrições fazem com que aquilo que o sujeito pode buscar e se apoderar, isto é, seu conhecimento, ou sua bagagem histórico-social – como indivíduo –, seja apagado, anulado e perdido aos poucos naquele espaço. Dentro do *Lager*, a língua, como já colocado, era um dos dispositivos que mais contribuía para que esse apagamento ocorresse, e, por uma espécie de ironia do destino, é por ela que uma consciência em relação

ao mundo e à própria existência é recuperada em *O canto de Ulisses*.

Quando Levi e Pikolo se apercebem da atmosfera concentracionária, em um momento de suspensão quase total, surge, principalmente por parte do jovem italiano, um desejo de alcançar algo que ali lhes fora negado. É o desejo de Ulisses por atravessar as Colunas, que se transveste no desejo dos prisioneiros em ultrapassar o limite físico e existencial colocado pelo arame farpado. É quando Levi afirma não lembrar mais de quem é nem de onde está que o sentido buscado nos versos dantescos se faz presente. É quando diz “dançam-me pela cabeça outros versos” (LEVI, 1988, p. 169) que a poesia assume o lugar da música que dançava na mente dos prisioneiros durante o trabalho, mas que agora lhes desperta para sensações agradáveis. As palavras se apropriam do que um dia lhes fora tirado: é o novo mundo que aparece, e já não se trata mais de montanhas. Longe dos olhares fiscalizadores dos SS e da urgência do cotidiano imposta pelo Campo, a urgência física torna-se temporal e vital. E a ideia de ensinar italiano a Jean se transforma em muito mais que uma tarefa prática, pois escancara o desejo por relações, por laços. Em 23 de março de 1946, já de volta à Itália, Levi escreve a primeira carta a Jean,<sup>2</sup> que seria o início de uma longa amizade epistolar entre ambos.<sup>3</sup>

**Figura 1** – Trecho de carta enviada por Jean Samuel a Primo Levi, em que aparece sua assinatura com o apelido recebido no Campo, “Pikolo”



Fonte: *Album Primo Levi*, obra organizada por Roberta Mori e Domenico Scarpa

2 Recentemente, em 2007, Jean Samuel publicou, juntamente de Jean-Marc Dreyfus, o livro *Mi chiamava Pikolo*, traduzido em 2008 para o italiano por C. Lionetti. A obra parte do encontro entre Jean e Levi durante a prisão em Auschwitz, além de apresentar 15 cartas inéditas trocadas entre eles.

3 Para maior aprofundamento sobre essa relação, recomenda-se o vídeo em que Levi visita Jean Samuel em Estrasburgo: LEVI, Primo. **Il veleno di Auschwitz: il volto e la voce: testimonianze** in TV 1963-1986. A cura di Frediano Sessi e Stas' Gawronski. Venezia: Marsilio Editori, 2016.

Num espaço como Auschwitz, o episódio ímpar de Ulisses, que se torna objeto do diálogo dos dois prisioneiros durante a busca da sopa, pode nos dizer muito. E não só nessa passagem, mas Dante, por fazer parte da vivência de Levi como aluno no Liceu, inspira outros trechos de *É isto um homem?*. É oportuno lembrar de uma crítica recebida por Levi em 1964, quando da publicação de seu segundo livro, *A trégua*, no Reino Unido. Ian Thomson, um dos biógrafos do escritor italiano nos lembra do parecer entusiasmado dado pelo jornal *The Herald*, que dizia “Como Dante antes dele, o senhor Levi transformou o inferno em ouro” (THOMSON, 2017, p. 423, tradução nossa). Aqui, é a própria crítica a traçar o paralelo entre Levi e Dante, ao ressaltar o inferno como elemento de aproximação entre ambos, sugerindo e explicitando a beleza do capítulo que proporciona aos prisioneiros outra melodia no *Lager*.

Dante tem o privilégio, negado aos mortais, de visitar o mundo dos mortos. Com o apoio e a guia de Virgílio, que o acompanha até certo ponto da viagem *oltretomba*, passa pelo Inferno, depois pelo Purgatório, até finalmente chegar ao Paraíso. O primeiro capítulo de *É isto um homem?*, *No fundo*, logo após o capítulo *A viagem*, adicionado por Levi somente para a publicação do livro pela Einaudi, em 1958, antecipa a relação com o inferno dantesco. Na *Divina Comédia*, o inferno assume uma estrutura afunilada, cujo fundo é reservado os pecados mais fortes. Assim, o primeiro capítulo conta a viagem para Auschwitz como a viagem feita por Dante: “isto é o inferno” (LEVI, 1988, p. 25), diz Levi ao chegar ao Campo. É nesse mesmo momento que os prisioneiros se deparam com o portão, símbolo conhecido de Auschwitz, cujo letreiro diz *Arbeit macht frei* (o trabalho liberta), que lembra o verso de Dante na entrada do inferno “Deixai toda a esperança, vós que entraís” (DANTE, 2015, p. 47). Antes, porém, da chegada ao *Lager*, os prisioneiros são levados em um caminhão até o portão; como o Caronte de Dante, que leva os mortos ao submundo, em Levi esta figura está mais para uma criatura humana, tão humana que se confunde com Caronte: é o soldado alemão. “Não se tratava de uma ordem nem de um regulamento, mas visivelmente de uma pequena iniciativa pessoal do nosso Caronte” (LEVI, 1988, p. 24).

Levi, em 1980, quando questionado se as referências dantescas tinham sido colocadas em sua obra de estreia com total consciência, revela: “Então... em parte sim, e são citações lúcidas, e em parte percebi por conta própria, com o livro escrito, talvez vinte anos depois de ter usado alguns fragmentos de Dante. Dei-me conta, sobretudo, revisando as traduções” (LEVI, 2018, p. 868, tradução nossa). Isso se deve ao fato, já comentado, de *A Divina Comédia*<sup>4</sup> fazer parte da bagagem literária de quase todo italiano – e não só – que teve contato com ela em algum momento da vida, como o caso de Levi quando estudante. Desse modo, há, por todo o seu livro, alusões ou referências explícitas à obra, e *O canto de Ulisses* é mais do que representativo para as trilhas abertas e as análises aqui propostas. E o gesto tradutório de Levi torna, então, possível uma relação de afeto em um espaço pouco propício a ele. O gesto amoroso inaugura a relação entre os prisioneiros, abrindo também lugar para que esses sujeitos se relacionem com a sua própria subjetividade. A fala de Levi e a escuta de Pikolo tornam essas dinâmicas possíveis.

4 Levi não seria o único escritor a recuperar Dante no século XX. Há releituras bastante significativas da obra do autor nos escritos de T. S. Eliot e Óssip Mandelstam.

## Referências

- AGAMBEN, G. *O fogo e o relato: ensaios sobre criação, escrita, arte e livros*. Trad. A. Santurbano e P. Peterle. São Paulo: Boitempo, 2018.
- ARTUSO, A. R. Ulisses no inferno da Divina Comédia – uma comparação do herói em Dante, Homero e Virgílio. *Cadernos de Letras da UFF*, Dossiê: A crise da leitura e a formação do leitor, Rio de Janeiro, v. 26, n° 52, p. 461- 492, 2016. Disponível em: <https://bit.ly/3ul8Me8>. Acesso em: 20 set. 2020.
- BARBOSA, M. V. Sujeito, linguagem e emoção a partir do diálogo entre e com Bakhtin e Vigotski. In: SMOLKA, Ana Luiza Bustamante; NOGUEIRA, HORTA, A. L. (org.). *Emoção, memória, imaginação: a constituição do desenvolvimento humano na história e na cultura*. Campinas, SP: Mercado de Letras, 2011. p. 11- 33.
- BRITO, E. F. de. Diferentes sedes – Convívio e Commedia em análise. *Serafino – Cadernos de pós-graduação em língua, literatura e cultura italianas*, São Paulo, n. 4, 2011, p. 91-97. Disponível em: <https://bit.ly/2SyTw08>. Acesso em: 20 set. 2020.
- DANTE, A. *A Divina Comédia*. Trad., notas e intro. V. G. Moura. Lisboa: Quetzal, 2015.
- HOMERO. *Odisseia*. C. A. Nunes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.
- LEVI, P. *É isto um homem?* Trad. L. del Re. Rio de Janeiro: Rocco, 1988.
- LEVI, P. *Il veleno di Auschwitz: il volto e la voce: testimonianze in TV 1963-1986*. A cura di Frediano Sessi e Stas' Gawronski. Venezia: Marsilio Editori, 2016.
- LEVI, P. *Opere complete III: conversazioni, interviste, dichiarazioni*. BELPOLITI, M. (Org). Torino: Einaudi, 2018.
- MAURO, C. F. C. Ulisses em Auschwitz: a releitura de um mito. *Anais do SILEL*, Uberlândia, v. 2, n. 2, p. 1-8, 2011. Disponível em: <https://bit.ly/3hWxmiR>. Acesso em: 20 jun. 2020.
- SPIVAK, G. C. Tradução como cultura. Trad. E. Ávila e L. Schneider. *Ilha do desterro*, Florianópolis, n. 48, p. 41-64, jan./jun. 2015. Disponível em: <https://bit.ly/3wIhtkt>. Acesso em: 20 nov. 2020.
- THOMSON, I. *Primo Levi una vita*. Trad. E. Gallitelli. Torino: ETET, 2017.
- WEINRICH, H. *Lete: arte e crítica do esquecimento*. Trad. L. Luft. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

Recebido em: 04/04/2022 (versão atualizada: 25/10/2022)

Aprovado em: 08/12/2022

**A ESCUTA SILENCIOSA DA LÍNGUA DE NEVE  
QUE RESSOA EM “ARGÉMAN”  
— ACENOS, ESTRELAS POR VIR**

**L’ascolto silenzioso della lingua di neve che risuona in  
“Argéman”  
— cenni, stelle a venire**

**The silent listening of the snow language that  
resounds in “Argéman”  
— nods, stars to come**

**JÚLIA BELLEI XAVIER\*  
ELENA SANTI\*\***

**RESUMO:** Este artigo tem por objetivo evidenciar não somente as características do poema “Argéman”, composto pelo poeta suíço de língua italiana Fabio Pusterla, mas, também, o produto dialógico correspondente à sua tradução pela poeta Prisca Agustoni. Nesse sentido, visamos investigar não só a tarefa heurística desempenhada pelo autor, em sua busca incessante pelos resquícios vitais intrínsecos a diferentes eras e formas de ser, mas, também, o trabalho desenvolvido pela tradutora, que, perscrutando as palavras em sua esfera de partida, procura sondar suas reverberações na esfera de chegada. Assim sendo, tencionamos enfatizar os caminhos pelos quais Agustoni enveredou a fim de “recomeçar a luta da escritura para transformá-la novamente em dança” (PERRO-NE-MOISÉS, 2013, p. 32), caminhos esses que apostam na escuta dos fragmentos de natureza evocados pelo poema em análise, bem como na irrefutável sensibilidade que o atravessa. Dessa maneira, pretendemos salientar também os efeitos gerados pelo encontro de díspares lentes poéticas e languageiras, ecoando os silêncios, as entregas e os inúmeros atos de fé àquelas inerentes.

**PALAVRAS-CHAVE:** Argéman; Pusterla; Agustoni; Poesia em língua italiana; Prática tradutória.

\*Graduanda da Licenciatura Português-Italiano em Estudos da  
Tradução – Universidade Federal de Juiz de Fora  
juliabellei39@gmail.com (ORCID: 0000-0001-7211-9623)

\*\*Docente de Língua e Literatura Italiana na Universidade Federal de  
Juiz de Fora

es.elenasanti@gmail.com (ORCID: 0000-0002-6734-6896)

DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2238-8281.v0i45p37-51>



**ABSTRACT:** Questo articolo ha come obiettivo quello di evidenziare non soltanto le caratteristiche della poesia “Argéman”, composta dal poeta svizzero di lingua italiana Fabio Pusterla, ma anche il prodotto dialogico corrispondente alla sua traduzione realizzata dalla poetessa Prisca Agustoni. In questo senso, ci proponiamo di analizzare sia il compito euristico svolto dall’autore nella sua ricerca incessante dei resti vitali intrinseci a diverse ere e forme dell’essere, sia il lavoro svolto dalla traduttrice che, scrutando le parole nella loro sfera di partenza, cerca di sondare le loro riverberazioni nella sfera di arrivo. Pertanto, cercheremo di analizzare i sentieri percorsi da Agustoni con l’obiettivo di “ricominciare la lotta della scrittura e trasformarla nuovamente in danza”<sup>1</sup> (PERRONE-MOISÉS, 2013, p. 32), i quali vanno in direzione dell’ascolto di frammenti della natura evocati dalla poesia in analisi, così come dell’irrefutabile sensibilità che la attraversa. In questo modo ci proponiamo di sottolineare anche gli effetti generati dall’incontro di dispari lenti poetiche e di linguaggio, facendo echeggiare i silenzi, i depositi e gli innumerevoli atti di fede a loro inerenti.

**PAROLE CHIAVE:** Argéman; Pusterla; Agustoni; Poesia in lingua italiana; Pratica traduttiva.

**ABSTRACT:** This article aims to evidence not only the characteristics of the poem “Argéman” composed by the Italian-speaking Swiss poet Fabio Pusterla but also the dialogic product corresponding to its translation by the poet Prisca Agustoni. In this regard, it is intended to investigate the archeological task performed by the author, by his relentless pursuit of vital remnants intrinsic to different eras and ways of being, as well the task performed by the translator, who, peering into the words in their starting sphere, tries to probe its reverberations in the sphere of arrival. Therefore, the paths on which Agustoni has embarked will be emphasized to “restart the struggle of writing to turn it back into dance” (PERRONE-MOISÉS, 2013, p. 32), paths that bet on the listening of nature fragments evoked by the poem in analysis, as well on the irrefutable sensitivity that runs through it. Thereby, there is the purpose of stressing the effects generated by the meeting of different poetic and language lenses, echoing the silences, the renditions, and the numerous faith acts to those inherent.

**KEYWORDS:** Argéman; Pusterla; Agustoni; Poetry in Italian Language; Translation Practice.

---

1 “recomeçar a luta da escritura para transformá-la novamente em dança”. Todas as traduções, salvo quando for diversamente indicado, são de nossa autoria.

*Argéman: antologia poética* (2018) consiste na primeira antologia brasileira dedicada ao poeta suíço de língua italiana Fabio Pusterla (1957)<sup>2</sup> e foi não só organizada, mas, também, traduzida pela poeta suíça Prisca Agustoni (1975).

Orientada pelo autor mendrisiense ao longo de seu Pós-Doutorado em Literatura Italiana Contemporânea pela Università della Svizzera Italiana (USI, 2019), a escritora atua, hoje, como professora de literatura italiana e comparada na Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF). Em uma entrevista<sup>3</sup> voltada para o trabalho que desenvolve como tradutora, especialmente de Pusterla e dos poemas disponibilizados na antologia mencionada, Agustoni enfatiza a influência que sobre ela, bem como sobre toda a sua geração de poetas suíços de língua italiana, exerceu o literato.

Esse, por sua vez, vinculado à tradição da assim chamada “linea lombarda”<sup>4</sup>, preserva, seja uma determinada tendência ao antilirismo do sujeito, seja um olhar politicamente engajado sobre o cotidiano, olhar que, adquirindo peculiares contornos em suas composições, desperta o interesse da tradutora helvética. Dessa maneira, em 2018, deparando-se com a possibilidade de abordar o universo poético de Pusterla na Festa Literária Internacional de Paraty (FLIP), Agustoni opta por traduzir, para essa ocasião, poemas dos livros *Argéman* (2014) e *Corpo Stellare* (2010), selecionando-os com base na temática – centrada no meio natural – e no seu julgamento de quais textos produziram melhor ressonância na língua portuguesa. Nesse sentido, destacamos o olhar criterioso e acurado da tradutora e ressaltamos o fato de que, no contexto em pauta, as composições priorizadas foram exibidas de modo contrário à linearidade temporal correspondente à publicação dos exemplares, justificando-se tal inclinação pelo constante movimento “às avessas” sugestionado pela obra do autor.

Compete-nos, afinal, individuar o que seria o movimento “às avessas” (AGUSTONI apud BELLEI, 2021, s/p.) alavancado pela ótica pusterliana. Antes de mais nada, faz-se oportuno,

---

2 Um poema de Fabio Pusterla foi publicado, em tradução para o português, na revista *Poesia e sempre*, ano 3, n.6, out. 1995. A seleção é de Gianluca Manzi e a tradução do poema é de Ivo Barroso, p. 121. Além disso, outras traduções estão disponíveis na antologia organizada por Franco Buffoni, *Un'altra voce. Antologia di poesia italiana contemporanea*. Tradução de Giulia Lanciani, edição bilingue. Milão: Marcos e Marcos, 2003, p. 133. Pusterla é também um dos 33 poetas que compõem a antologia *Vozes: cinco décadas de poesia italiana*, organizada por Patricia Peterle e Elena Santi. Rio de Janeiro: Editora Comunità, 2017. Enfim, a entrevista a Pusterla publicada em *Vozes*, acompanhada de um texto introdutório e um poema do autor suíço podem ser encontrados na revista *Mosaico italiano*, v. 144, p. 4-7, 2016. Trechos dessa entrevista podem ser encontrados na revista *Literatura italiana traduzida*, vol. 1, n. 4, abril de 2020. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/209881>. Último acesso 02/04/2022.

3 BELLEI, Júlia. “Épocas, cosmogonias, perfeições precárias: os deslizamentos da obra de Fabio Pusterla em *Argéman: antologia poética*”, v. 2, n. 11, nov. 2021. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/230108>. Acesso em 13/03/2022.

4 A expressão “linea lombarda” refere-se à célebre antologia organizada por Luciano Anceschi *Linea lombarda: sei poeti* (ANCESCHI, Luciano (org.). Varese: Magenta, 1952). Nessa antologia, Anceschi reúne poetas que, em sua opinião, estavam abrindo um caminho diferente daquele da vanguarda (hermetismo e neorrealismo), procurando reelaborar, cada um de sua maneira, a experiência de T.S. Eliot e do correlativo objetivo de Eugenio Montale, com o intuito de refletir sobre a relação entre objetos e realidade. A definição teve muita circulação e foi retomada em várias antologias e no campo crítico, embora, de certa forma, acabe por nivelar algumas diferenças e por criar uma espécie de *koiné* lombarda que, segundo muitos críticos, não seria identificável.

sublinhar o prisma de que a poesia de Pusterla é tida, muitas vezes, como uma poesia geológica, que “escava nas dobras da linguagem, provocando desmoronamentos na língua, questionando-a e problematizando a própria existência” (PETERLE; SANTI, 2017, p. 320), e, nesse ângulo, cabe trazer à tona a perspectiva que Walter Benjamin assinala nos parágrafos de “Escavando e Recordando”.

Segundo essa perspectiva, “quem pretende se aproximar do próprio passado soterrado deve agir como um homem que escava” (BENJAMIN, 1987b, p. 239), revolvendo as camadas da memória e melhor usufruindo desse processo quando mapeando no terreno de hoje o lugar em que o velho é preservado. Não necessariamente visando a uma aproximação com o pretérito, mas, inevitavelmente, acercando-se dele ao empreender um percurso de escavação do subsolo, da palavra e da experiência, a poética de Pusterla nos mostra que as camadas atravessadas em sua perfuração arqueológica se mesclam como nuances de uma única terra, cujos tecidos se embrenham e dificilmente se segmentam. Os tempos, do mesmo modo, coincidem, de maneira que escavar, na obra do escritor, seja, sim, revolver os feixes da memória, mas de forma muito particular, adquirindo o “passado soterrado” cuja aproximação é visada uma extensão que transcende a mera cronologia.

Dessa maneira, embora assumir a organização de *Argéman* como um exemplo do “movimento às avessas” (AGUSTONI apud BELLEI, 2021, s/p.) usualmente explorado pudesse nos levar a compreendê-lo como fonte de um trabalho que parte do mais atual rumo ao mais antigo, isto é, do presente para o pretérito, o contato com a obra do autor convida-nos a um entendimento de que, na verdade, revirar os feixes do presente significa, ao mesmo tempo, resvalar os estratos de épocas pregressas e os do que, não obstante ainda esteja por vir, já se move em nossa direção. Não se trata, portanto, de um movimento linear que regride ou avança na cronologia, mas de uma mobilização que nos orienta para uma zona de convergência; nessa lógica, interessa-nos exibir a visão que Giorgio Agamben arquiteta em seu célebre ensaio *O que é o contemporâneo?*, consoante a qual:

a via de acesso ao presente tem necessariamente a forma de uma arqueologia que não regride, no entanto, a um passado remoto, mas a tudo aquilo que no presente não podemos em nenhum caso viver e, restando não vivido, é incessantemente relançado para a origem, sem jamais poder alcançá-la. (AGAMBEN, 2009, p. 70)

Assim sendo, um olhar comprometido com o próprio tempo, como o olhar pusterliano, tenderia a uma arqueologia de contínuo retorno à origem, a qual, segundo Agamben, “não está situada apenas num passado cronológico: ela é contemporânea ao devir histórico e não cessa de operar neste [...]” (AGAMBEN, 2009, p. 69). Sob essa conjectura, podemos argumentar que o processo escavatório de Pusterla, às avessas, nos impeliria, então, a um mecanismo incessante, que pulsa, concomitantemente, nos diversos lapsos temporais e que nos redireciona a um lugar comum. E, nas palavras do escritor, parece ser exatamente esse o projeto da poesia, o de uma sondagem que, tangendo à *arké*, nos possibilita um encontro com o nosso ser também em sua

dimensão intrapessoal; enuncia: “os poetas de hoje continuam a escavar nos jazigos das palavras, procurando as raízes do nosso ser, individual e coletivo, no tempo” (PUSTERLA apud PETERLE; SANTI, 2017, p. 320). Em diferentes ocasiões, o autor afirma “seu interesse pelas trilhas mais cinzas e mais cotidianas da experiência individual e por um fazer poético que se esforce em trabalhar os dons do real, aspirando a uma voz comum” (PETERLE; SANTI, 2017, p. 319), mostrando como esse movimento de escavação, se, por um lado, parte de um ponto de vista individual, por outro, persegue um objetivo ético, alcançando uma poesia por vezes engajada que procura no hoje as marcas e os rastros daquilo que foi apagado e removido da história.

Nesse sentido, seguindo os caminhos éticos e estéticos apontados por Pusterla e continuando a aderir à linha de raciocínio desdobrada por Agamben, podemos, inclusive, conceber a exequibilidade da sondagem feita pelo escritor em direção à origem, ao ser e ao outro a partir de uma associação entre o compromisso da poesia e o compromisso do contemporâneo, estando ambos a implicar a percepção de um presente com as vértebras quebradas. Em consonância com o pensador:

O nosso tempo, o presente, não é, de fato, apenas o mais distante: não pode em nenhum caso nos alcançar. O seu dorso está fraturado, e nós nos mantemos exatamente no ponto da fratura. (AGAMBEN, 2009, p. 65)

Daí a constante necessidade de escavar. Não só para “se aproximar do próprio passado soterrado” (BENJAMIN, 1987b, p. 239), mas para cumprir uma exigência desse ponto de fratura em que nos situamos, onde o encontro de tempos e gerações é viabilizado e onde não mais faz sentido a lógica de tempos estanques e subsequentes. E é exatamente esse encontro que Pusterla escancara em sua poética, demarcando um compromisso que “não tem lugar simplesmente no tempo cronológico”, mas que “urge dentro deste e que o transforma” (AGAMBEN, 2009, p. 65), de maneira intempestiva<sup>5</sup>. Ainda conforme Agamben, seria a intempestividade essa urgência no tempo, um anacronismo que nos permite apreendê-lo sempre por meio de um deslocamento que, a seu turno, se traduz “na forma de um ‘muito cedo’ que é, também, um ‘muito tarde’ [...]” (AGAMBEN, 2009, p. 66).

Na obra do escritor mendrisiense, esse deslocamento revela-se, justamente, uma das formas pelas quais o tempo do eu poético é captado, a partir de uma postura verdadeiramente “contemporânea”, sob o ângulo do conceito agambeniano. Por sua vez, tal apreensão pode ser experienciada na leitura de “Argéman”, em que os deslizamentos envolvidos na perspectiva poética do autor se materializam nos deslizamentos da paisagem<sup>6</sup>, frágil como o presente de vértebras estilhaçadas.

5 Cfr NIETZSCHE, F. *Segunda consideração intempestiva*. Da utilidade e desvantagem da história para vida. Tradução de Marco Antônio Casanova. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003.

6 Nesse sentido, gostaríamos de lembrar a importância da figura do poeta Andrea Zanzotto (1921-2011) para Fabio Pusterla. As primeiras três coletâneas de Zanzotto se encontram disponíveis no Brasil, por meio da tradução de Patricia Peterle, reunidas no volume *Primeiras Paisagens* (ZANZOTTO, A. *Primeiras paisagens*. Tradução e organização de Patricia Peterle. Rio de Janeiro: 7Letras, Rafael Copetti Editor, 2021). A paisagem é um dos temas centrais da obra de Zanzotto, investigada na sua complexidade e nas suas interseções com a experiência humana e com as relíquias da história.

Na tentativa de traçar uma reflexão sobre os liames entre a “escuta silenciosa” e a “língua de neve”, elementos centrais no poema em análise (que dá título à inteira antologia), propomos, em seguida, o texto e a sua tradução, assinada por Agustoni:

ARGÉMAN

Di valanga in valanga, scoscendendo  
sul nerofumo dei prati: massi, tronchi  
e tronchi portati verso il basso.  
Dopo, sopra ogni cosa,  
un silenzio, la luce raggelata.  
Acqua che scroscia nei vuoti delle rocce,  
respiro agro del tempo passato.

\*

Forcola, e se qualcuno sia montato  
e da che pista, lassù. L'altro versante abrupto:  
è sempre stato così? Quello che c'era prima o che poteva  
eventualmente esistere, un progetto o una speranza  
ora inimmaginabili. La perdita  
di ciò che non sai più di avere perso.

\*

Magra, una lepre sta immobile e guarda.  
Poi, scompare in un buco. Ogni parola  
adesso sembra concava, implosa, una bolla  
di freddo, incapace di dire. Bocca sorda,  
mano senza sentire.

\*

Gli strati, privi di logica, ordine. Ghiaccio  
su fuoco rappreso, terriccio, poi quarzi, pietraie.  
Epoche, cosmogonie, perfezioni precarie. Nel mucchio,  
anche loro. Slogate.

\*

Impercettibili fruscii, minimi insetti, licheni che si insinuano.  
Negli interstizi, nei resti, ci sono prime vite marginali,  
cenni, stelle a venire.

\*

Chi passa a valle fissa alto l'argéman, la sua lingua  
di neve incomprendibile, vampa.

\*

Ciò che risplende e acceca. L'onda d'urto dei mondi.  
(PUSTERLA, 2018, p. 28,30)

#### ARGÉMAN

De avalanche em avalanche, descendo  
sobre a fuligem das relvas: maciços, troncos  
e troncos levados para baixo.  
Logo, sobre cada coisa,  
um silêncio, a luz gelada.  
Água que marulha nos vazios das rochas,  
respiro azedo do tempo passado.

\*

Forcola, e se alguém tivesse subido  
e por qual pista, até lá. O outro declive abrupto:  
sempre foi assim? O que havia antes ou que poderia  
por um acaso existir, um projeto ou uma esperança  
hoje inimagináveis. A perda  
do que já não sabes que perdeste.

\*

Magra, uma lebre fica imóvel e espreita.  
Logo some num buraco. Cada palavra  
parece já côncava, implodida, uma bolha  
de frio, incapaz de dizer. Boca surda,  
mão sem sentir.

\*

As camadas, sem lógica, sem ordem. Gelo  
sobre fogo coalhado, bolor, e quartzos, cascalhos, cascalhos.  
Épocas, cosmogonias, perfeições precárias. No monturo,  
elas também. Deslocadas.

\*

Imperceptíveis ruídos, mínimos insetos, líquens que se insinuem.  
Nos interstícios, nos resíduos, primeiras vidas marginais,  
acenos, estrelas por vir.

\*

Quem anda no vale fita no alto o argéman, sua língua  
de neve incompreensível, labareda.

\*

Aquilo que resplandece e cega. A onda de choque dos mundos.  
(PUSTERLA, 2018, p. 29,31)

Diante do texto, começamos por salientar o feito enigmático de “Argéman”, o qual, desde a sua designação, reflete o mistério de um cenário que não pode ser delineado de imediato e nem mesmo por completo. O próprio nome da composição é raro, tendo origem em um dialeto alpino pouco conhecido e curiosamente sinalizando tanto a candura das línguas de neve quanto “o movimento desmoronadiço que as produziu” (PUSTERLA apud PETERLE; SANTI, 2017, p. 325). Desse modo, suscita mais impressões do que significados, introduzindo um fluxo de pensamentos que, por meio de apelos sensoriais e lacunas de sentido, se desenvolve ao longo de todo o poema e que, em oposição a um ingurgitamento semântico, caminha em direção ao silêncio, mais sugerindo do que dizendo.

A língua de neve, por exemplo, não parece ser apreendida pela mente do leitor com base em uma concepção clara e bem definida, corroborando, assim, o caráter escorregadio da obra. Essa língua nebulosa, muito provavelmente, é conjecturada abstratamente pela sua associação com a neve dos Alpes Suíços, associação que se dá não só por um aspecto geográfico, mas também por um princípio analógico: ambas, perenes, descem certos vales insistentemente e se deixam misturar com os detritos que escorrem por sobre as encostas. Contaminam-se, portanto; amalgamam os fragmentos da paisagem e remontam à instável dinâmica de um lugar onde, apesar das avalanches e dos desmoronamentos, perseveram.

Dessa maneira, a palavra “argéman” evoca uma atmosfera em que a beleza do cenário provém, justamente, de sua fragilidade e de sua impureza, como se a espera de um colapso iminente não constituísse uma real ameaça à sua afirmação e como se, ao contrário, ele se afirmasse e se robustecesse a partir da própria vulnerabilidade. Nesse ângulo, “argéman” é, de fato, “conjuntamente esperança e temor” (PUSTERLA apud PETERLE; SANTI, 2017, p. 325), tocando a esfera do sublime também pelo mistério que envolve e que potencialmente gera um natural assombro em face ao desconhecido. Reunindo todas essas imagens e sensações, Agustoni transpõe o vocábulo para a capa da antologia, intencionando, com esse procedimento, a reverberação do ar intrigante que emerge do fascínio despertado, no imaginário brasileiro, pela

neve e pelo contato com a poética de Pusterla, “no que ela tem de ‘revelado’ e de ‘escondido’” (AGUSTONI apud BELLEI, 2021, s/p.). Essa característica enfatizada por Agustoni faz-se presente no poema lido, em cujo universo partículas da natureza afloram de maneira intempestiva<sup>7</sup> – como uma urgência que não cessa de irromper – e compõem uma conjuntura que, demonstrando a vitalidade do ambiente, desnuda camadas geológicas e temporais escondendo outras, obscurecidas pelos enigmas da língua e do espaço. Nesse contexto, o passado, junto às “perfeições precárias” (PUSTERLA, 2018, p. 31) das rochas, dos insetos e dos líquens, eclode tal qual a lebre que se deixa ver e que nos mira, sumindo de repente. Revela-se, pois, fugidio, como se surpreendido pela escavação que chega a tangenciá-lo e que o faz, por um instante, dispersar suas ruínas acumuladas a nossos pés, exibindo uma espécie de “catástrofe única” (BENJAMIN, 1987a, p. 226) que coloca diante de nós evidências do tempo e da vida que nele opera.

Dessa forma, no texto do escritor suíço, temos a impressão de épocas arcaicas dispostas em estratos terrestres, subterrâneos, que, por vezes, se mostram na superfície enquanto “uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo” (BENJAMIN, 1987a, p. 224). Vale dizer, porém, que, dimensionando esses estratos como camadas que se mesclam em um mesmo solo, conforme proposto anteriormente, admitimos também o relampejo de tempos heterogêneos, que poderíamos entrever a partir dos “acenos, estrelas por vir” (PUSTERLA, 2018, p. 31), sombras do meio que corresponderiam a uma “luz que, sem nunca poder nos alcançar, está perenemente em viagem até nós” (AGAMBEN, 2009, p. 66). Assim, a emergência dos diferentes tempos e das várias frações paisagísticas combina a imprevisibilidade desses elementos à da língua de neve.

Essa, como um flash luminoso, nos causa espanto, uma espécie de choque narcótico e, de modo similar à paisagem, confunde os cinco sentidos humanos, anestesia nossos corpos e abre frestas para o silêncio que nos invade perante o desconhecido. Sob essa perspectiva, cabe destacar a existência de uma ligação entre língua e cena (lembrando que o termo “língua” pode ser entendido, no texto pusterliano, tanto como sinônimo de idioma, como também em sua acepção geográfica), já que ambas, além de imprevisíveis, afetam a sensorialidade dos indivíduos a partir de relances inesperados.<sup>8</sup> Essa ligação, embora evidenciada de formas distintas no universo

---

7 Entendemos o termo sempre na esteira de Friedrich Nietzsche e Giorgio Agamben, como explanado anteriormente.

8 Emblemático e, nesse sentido, o dístico, ou “falso haikai”, da coletânea *Meteo* (1996), que Andrea Zanzotto (figura que muito contribui na formação poética de Pusterla) declama no filme de Carlo Mazzaurati e Marco Paolini *Ritratti: Andrea Zanzotto* (2007): “Mai mancante neve di metà maggio / chi vuoi salvare? / Chi ti ostini a salvare?” [em tradução livre “nunca minguante neve de meados de maio / quem queres salvar? / Quem teimas em salvar?”] (ZANZOTTO, 2019, p. 828) e que Franco Marcoaldi, na introdução, comenta dessa forma: “Si tratta, dice il poeta di Pieve di Soligo, della semplice lettura del profilo delle Prealpi per come lui le vede dalla cucina di casa. E in effetti la visione delle montagne, appaiata alla lettura delle parole poetiche, restituisce l’idea di un matrimonio indissolubile: ‘Mai MaNcaNte Neve di Metà Maggio, una serie di linee che rende, anche iconicamente, la possibilità di questi suoni e fa scattare questo tipo di pensieri’” [“Trata-se, diz o poeta de Pieve di Soligo, da simples leitura do perfil dos pré-Alpes como ele as vê pela cozinha de casa. E, de fato, a visão das montanhas, emparelhada à leitura das palavras poéticas, entrega a ideia de um casamento indissolúvel: ‘Nunca MiNguaNte Neve de Meados de Maio, uma série de linhas que

criado pelo poeta, mostra-se nele recorrente, sendo a sua importância acentuada no trecho do livro *Quando Chiasso era in Irlanda* em que o narrador enuncia:

As paisagens outra coisa não são senão palavras, as palavras de sempre [...]; e as palavras encontradas se dispõem lentamente em um discurso que é o próprio caminhar, a rítmica elevação e colocação dos pés que atravessa as extensões da linguagem e lhes dá vida, voz, pronúncia.<sup>9</sup> (PUSTERLA, 2012, p. 37)

Ainda nesse livro, aborda-se a transitoriedade do espaço natural, onde, amiúde, basta “uma cavidade inesperada, uma fileira de choupos, para mudar o cenário e para jogar de volta no disforme, para cancelar”<sup>10</sup> (PUSTERLA, 2012, p. 33), como observamos na esfera poemática em análise. Quanto a essa volatilidade (que evidencia a fragilidade do presente), importa enfatizar sua associação com o que já esboçamos sobre o impacto das avalanches e de outros fenômenos naturais, capazes de esfacelar partes do ambiente e de gerar, assim, os restos com os quais a neve se mistura. Considerando esses destroços, interessa-nos a tradução de “mucchio” como “monturo”, que, diferentemente de “monte” ou “pilha”, remete ao acúmulo não de qualquer elemento, mas, em especial, de sobras, chamando atenção para aquela vulnerabilidade que resulta da potência natural e que, ao mesmo tempo, serve-lhe de combustível.

Igualmente, a volatilidade a que se fez menção se atrela à também comentada intempestividade do meio, onde elementos desabrocham, deixam-se à mostra por átimos e, dessa forma, garantem uma conjuntura de surpresa contínua. Sob esse prisma, a tradução da palavra “dopo”, contida na primeira estrofe, como “logo”, e não como “depois”, parece corroborar o caráter repentino das manifestações paisagísticas. Da mesma forma, o uso dos vocábulos “fica” e “logo”, na terceira estrofe – em correspondência aos vocábulos “sta” e “poi” – consegue se alinhar à noção de algo súbito, que não seria veiculada caso fossem utilizados os termos “está” e “depois”. Por motivo análogo parece ter sido escolhida, para “scompare” (terceira estrofe), a palavra “some”, em detrimento de “desaparece”, pois, apesar de “desparece” poder sinalizar a ideia de algo abrupto, a pronúncia mais rápida de “some” aparenta melhor condizente com a proposta do poema.

Nesse sentido, todas essas escolhas acabam substanciando o mistério que permeia a esfera de “Argéman”, cujos constituintes, rebentando de forma inesperada, acabam por testemunhar certo desconhecimento do que pode acontecer ou aparecer em determinado trajeto. A impressão é, portanto, de um lugar que se percorre sem que dele haja pleno controle, e, sob essa conjectura, a figura da lebre volta a despertar nossa curiosidade. Talvez seja essa uma das figuras mais

---

expressa, iconicamente também, a possibilidade desses sons e ativa esse tipo de pensamentos’] (MARCOALDI apud MAZZACURATI; PAOLINI, 2007, p. 5-6). Algo semelhante poderia ser pensado para a língua de neve de Pusterla, em que palavra e paisagem são intimamente e indissolúvelmente ligadas.

9 “I paesaggi, altro non sono che parole, le parole di sempre [...]; e le parole ritrovate si dispongono lentamente in un discorso che è il camminare sé stesso, il ritmico alzarsi e posarsi dei piedi che attraversa le estensioni del linguaggio e da loro vita, voce, pronúncia”.

10 “un avvallamento inatteso, un filare di pioppi, a cambiare scenario e a rigettare nell’informe, a cancellare”.

intrigantes do poema, pois, embora desponte, por acaso, como vários outros elementos, representa o único ser do texto que nos olha explicitamente. Na verdade, por uma opção da tradutora, a lebre não nos olha, mas nos espreita, e a própria utilização desse vocábulo em referência a “guarda”, na terceira estrofe, sugestiona uma ação sigilosa, feita às escondidas, fortificando os enigmas do texto e produzindo um efeito que não seria atingido pelo uso do verbo “olhar” (o qual, ademais, soaria ligeiramente estranho para o leitor brasileiro caso apresentado sem complemento). Espreitando-nos, portanto, o animal favorece uma imersão no universo poemático, incitando-nos, inclusive, a um gesto semelhante ao que realiza, isto é, a uma acurada observação de nós mesmos.

No que concerne à imersão sugerida, não apenas essa passagem a estimula, mas também uma série de aspectos, principalmente sonoros. Logo na primeira estrofe sentimo-nos envolvidos pelo cenário criado devido, por exemplo, à aliteração de sons sibilantes – perceptível em “*sco-scendendo*”, “*sul*”, “*massi*”, “*verso*”, “*basso*”, “*sopra*”, “*cosa*”, “*silenzio*”, “*scroscia*”, “*respiro*”, “*passato*” – e à assonância do fonema [i] – que se faz nítida em “*prati*”, “*massi*”, “*tronchi*” e “*portati*”. Nesse contexto, essas figuras de linguagem geram uma harmonia imitativa, caracterizada pelo fato de que os sons sibilantes lembram ruídos da natureza, ao passo que a repetição do fonema [i] nos faz pensar em, dentre outras coisas pequenas e agudas, no chiado que se relaciona às gotas da chuva e nos entulhos que se juntam ao longo do aclive.

No tocante a essas figuras e, mais especificamente, à aliteração evidenciada, vale destacar, ainda, um dos primeiros elementos que nos chamaram a atenção, do ponto de vista tradutório: a palavra “maciços”. Não obstante, essa palavra possa funcionar como substantivo – designando seja um conjunto compacto de algo, seja, no campo geológico, “uma cadeia de montanhas agrupadas em torno de um ponto culminante” ou “uma formação eruptiva de grandes dimensões”<sup>11</sup> –, é mais frequentemente empregada como adjetivo – qualificando elementos densos, sólidos e consistentes. Na tradução de “*massi*”, contudo, optou-se por empregar o termo “maciços”, como substantivo, embora pudessem ter sido empregados vocábulos como “pedras” e “rochas”, que exercem, necessariamente, a função morfológica citada e os quais são mais diretos quanto aos significados que insinuam. Embora não possamos precisar a ótica subjacente a essa escolha, podemos vislumbrar as consequências dessa no campo gráfico – dada a maior semelhança entre a palavra selecionada e o seu correspondente na língua de partida – e no âmbito sonoro – uma vez que a seleção do vocábulo “maciços” faculta a preservação dos sons sibilantes atinentes à pronúncia da palavra italiana.

Assim, parece ter ocorrido um esforço voltado para a preservação dos efeitos sonoros, os quais, na estrofe inicial, também se manifestam pelas rimas toantes “*vuoti*”/“*rocce*” e “*agro*”/“*passato*”, bem como pela finalização em [o] de todos os substantivos e adjetivos situados no sétimo verso. Centradas na vogal semiaberta [ɔ] e na vogal baixa [a], as rimas toantes

---

11 MACIÇO. In: AULETE. Lexikon editora digital, 2021. Disponível em: <https://www.google.com/url?q=https://www.aulete.com.br/macio%25C3%25A7o&sa=D&source=docs&ust=1648752568551466&u-sg=AOvVaw3-nmu2iYuSATlXXfHI-Xlw>. Acesso em: 27/07/2020.

criam uma espécie de caixa de ressonância para os sons da paisagem, à medida que a recorrência da vogal [u] final atribui a esses sons uma repercussão harmônica.

Nesse sentido, também colaboram para um processo de harmonização sonora as rimas imperfeitas “magra”/“guarda” (terceira estrofe) e “pietraic”/“precaric”, na quarta estrofe, bem como o uso de “resíduos”, e não de “restos”, na estrofe seguinte, perante o termo “resti”. Nesse caso, essa harmonização acontece pelo fato de que a palavra elencada se compatibiliza com a fonética da palavra “interstícios”, que a precede, já que ambos os vocábulos se alicerçam na vogal tônica [i].

Ainda abordando a configuração de um arranjo acústico, sobrelevamos os aspectos que denotam um provável cuidado com a manutenção de uma leitura fluida. Dentro dessa perspectiva, importa-nos acentuar que a tradução de “ora” como “hoje”, e não como “agora”, na segunda estrofe, assim como a tradução de “adesso” como “já”, e, mais uma vez, não como “agora”, na estrofe subsequente, poderia se justificar pela consolidação de um fluxo de leitura mais contínuo a partir da ausência da consoante oclusiva [g].

De igual modo, contribuem para a fluência do texto as escolhas de (I) “fogo coalhado”, em detrimento de “fogo coagulado”, na quarta estrofe; (II) de “anda”, em detrimento de “passa”, na sexta estrofe, e (III) de “gelada”, em detrimento de “congelada”, na primeira estrofe. Nessas três situações, acaba-se evitando o emprego de consoantes oclusivas, que, em alguma medida, obstruem o curso da leitura: deixam de ser aplicadas, portanto, as consoantes [g] – de coagulado –, [p] – não só de “passar”, mas também da preposição “por”, que esse verbo exige – e [k] – de “congelada”.

Quanto à última situação, vale dizer ainda que a escolha permite melhor ressonância na língua portuguesa também porque o som [ʒ], de “gelado”, além de ser vozeado como o som final de luz ([z]), pode assimilar o modo de articulação desse, de forma que “luz gelada” soe mais harmônico do que “luz congelada”.

Todas as nuances acústicas que, até agora, ressaltamos proporcionam a imersão dos interlocutores no lugar traçado, sendo tal imersão robustecida pela tradução de “scroscia” como “marulha” (termo que, mais do que “cai” ou “espalha-se”, alude à sonoridade da água em movimento) e pelo ativar, sinestésico, tanto do olfato e do paladar, com o termo “respiro azedo” (PUSTERLA, 2018, p. 29), quanto da visão e do tato, com “luz gelada” (PUSTERLA, 2018, p. 29).

Ainda no que diz respeito a esse envolvimento do leitor, cumpre notabilizar as contribuições da sintaxe, que, fragmentada e lacunosa, intensifica a atenção dirigida aos itens do léxico e sugere um certo acúmulo desses itens, remetendo-nos, por conseguinte, ao acúmulo que se verifica na própria paisagem. A fim de elucidar a fragmentação sintática observada, sublinhamos o anacoluto que inicia a segunda estrofe (pela topicalização da palavra “Forcola” sem uma continuidade sintática concreta), e os sintagmas interrogativos que se sucedem ao decorrer dessa mesma estrofe, aparentemente interrompendo um determinado fluxo de pensamento.

Tais sintagmas, por sua vez, são, em sua maioria, introduzidos pela conjunção “e”, cuja repetição – assim como o polissíndeto tocante ao uso reiterado da conjunção “o” para introduzir

hipóteses ligadas ao que havia e ao poderia ter existido<sup>12</sup> – também reforça uma ideia de acumulação. Do mesmo modo, essa ideia é fortalecida pela repetição dos vocábulos “valanga” e “tronchi” – que sugere um amontoamento similar ao dos restos orgânicos e inorgânicos despontados no cenário – e pelas elipses de alguns verbos. Convém explicar o fato de que, propiciando o caráter predominantemente nominal do texto, essas elipses corroborariam uma noção de ajuntamento, visto que, ao instanciarem lacunas no campo da morfologia que mais reúne predicadores, enfatizam a importância dos substantivos presentes na composição, os quais, dadas as lacunas referidas, são vistos de forma mais sequenciada, “conglomerando-se”, para usar um termo zanzottiano<sup>13</sup>.

Além de todos esses aspectos fonéticos e morfossintáticos, outros elementos adquirem relevo no poema, sendo pertinente realçar as noções suscitadas pelos conceitos de uma “palavra incapaz de dizer” e de uma “mão sem sentir” (PUSTERLA, 2018, p. 29,31). Frequentemente, Pusterla se serve de combinações ossimóricas ou sinestésicas, ocasionando uma pluralidade de sensações e de percepções e corporificando uma maneira de fazer poesia em que experiências peculiares do sentir nos exortam a uma plenitude de consciência, a uma escavação do meio que se projeta na verticalidade do eu. Também digno de nota, nesse seguimento, faz-se o termo “boca surda” (PUSTERLA, 2018, p. 29), que indica, novamente, uma sinestesia, uma mescla de sentidos, físicos e semânticos, que parecem ressoar, diante do mistério, uma incapacidade de dizer e de ouvir; silêncios. Ademais, compete-nos salientar o fato de que a expressão “Gelo sobre fogo coalhado” (PUSTERLA, 2018, p. 31) retoma a perspectiva anteriormente sugerida pela expressão “luz gelada” (PUSTERLA, 2018, p. 29), corroborando a natureza enigmática da neve pela compatibilização de elementos, que, contrastivos, aqui se mostram, mais uma vez, complementares.

Igualmente intrigante é a enumeração “épocas, cosmogonias, perfeições precárias” (PUSTERLA, 2018, p. 31), haja vista a alusão que faz à temporalidade em camadas, como que amontoada de modo similar aos resíduos da natureza.

Por fim, julgamos significativo ressaltar outras harmonias imitativas, que, distribuídas ao longo do poema, potencializam o impacto de seus efeitos na subjetividade de seus interlocutores. Nesse seguimento, frisamos a aliteração do som [p] – que, notória em “priui”, “rappreso”, “poi”, “pietraie”, “epoche”, “perfezioni” e “precarie”, remete, na quarta estrofe, às pedras e aos cascalhos que descem por sobre a encosta – e a assonância do som [i] – que, patente em “im-

---

12 O uso da expressão “por um acaso” em meio à elucubração dessas hipóteses, no décimo primeiro verso, também despertou nossa atenção, uma vez que poderíamos, facilmente, questionar o seu emprego em detrimento do de “eventualmente”, como no original, – haja vista a existência dessa palavra em nossa língua. Refletindo sobre o assunto, cogitamos a alternativa de que a expressão utilizada seria mais fiel à suposta mensagem textual, restringindo o campo semântico de “eventualmente” – que, além de incerteza, também pode indicar ocasionalidade – e demarcando uma espécie de insegurança em relação ao passado.

13 *Conglomerati* é o título de uma coletânea de Andrea Zanzotto de 2009: ZANZOTTO, A. *Conglomerati*. Milano: Mondadori, 2009. Em geologia, o termo indica um tipo de pedra sedimentária constituída de fragmentos de outras pedras preexistentes.

percettibili”, “frusci”, “minimi”, “insetti”, “licheni”, “insinuano”, “negli”, interstizi”, “nei”, “resti”, “ci”, “prime”, “vite”, “marginali”, “cenni” e “venire”, nos leva, na estrofe seguinte, a ponderar as minúcias da paisagem; minúcias que eclodem, acenam e desvelam suas vidas como se anunciassem germens de um futuro inimaginável (sendo, nesse sentido, metaforizadas pela excerto “estrelas por vir” (PUSTERLA, 2018, p. 31)). Frisamos também a aliteração do som sibilante [s] (notável em “passa”, “fissa”, “sua” e “incomprendibile”), que retornando, na sexta estrofe, nela insinua, mais do que os ruídos da natureza, os incógnitos ruídos da língua, murmúrios indecifráveis que somente falam aos ouvidos, mas não à racionalidade dos leitores.

Essa língua, dita “incomprendível” e “de neve”, traz consigo uma força misteriosa, que se reflete em seu brilho e em seu potencial de cegar. Tanto esse fulgor quanto esse potencial – que recuperam, na sétima e última estrofe, as imagens da luz, do fogo e da labareda<sup>14</sup> – têm sua pujança tonificada pela frase derradeira – “onda de choque dos mundos” (PUSTERLA, 2018, p. 30) –, que propõe, enfim, a colisão inerente à surpresa do desconhecido. Esse, oculto e movediço, acerca-se de nós, espregueia-nos e convida-nos a um olhar compenetrado, o qual, na sexta estrofe, é sugestionado pelo termo “fissa”. Sua tradução como “fita”, e não como “fixa”, melhor especifica essa ideia de *fixação* em algo por meio do *olhar*, e, mais uma vez, notamos a relevância de uma observação atenta e de um certo apelo sensorial na construção da poética de Pusterla.

Inevitável, portanto, é deixar-se envolver pela atmosfera criada e pelos elementos que nela se desnudam, aderindo à contaminação intrínseca à própria beleza da neve de “Argéman”. Dessa neve, uma luz gelada se projeta, e, com ela, o silêncio de palavras que, incapazes de dizer, abrem margem para um fluxo de sentidos apto a transcender os supostos limites da composição. E assim reiteramos o ponto de vista de que o texto menos fala do que sugere, propondo um cenário em que esse mesmo silêncio de palavras implodidas leva à escuta daquilo que talvez não fosse captado em meio ao barulho do dizer: escuta dos tempos que se mesclam em camadas sem ordem, dos imperceptíveis ruídos e das perfeições precárias que se insinuem.

Disponível a essa escuta, bem como à paciência, ao amor e ao desespero (PUSTERLA, 2012, p. 127) que constituiriam os alicerces da tradução, Agustoni recomeça a luta da escritura pusterliana a fim de transformá-la novamente em dança (PERRONE-MOISÉS, 2004, p. 32). Nesse recomeço, como vimos, desvela um compromisso tanto com a esfera poemática – respeitando, dentre outros elementos, a pontuação, a extensão dos versos e as pausas entre as estrofes (efetuadas como no texto original) – quanto com a esfera linguística de recepção, haja vista sua insistente escolha pelo que melhor reverbera no português brasileiro.

---

14 A palavra “labareda” pode ter sido escolhida para traduzir “vampa” não só por ser mais forte do que “chama” – haja vista a nasalidade que caracteriza a vogal tônica desta em contraposição à oralidade que caracteriza a vogal tônica daquela, facultando-lhe maior ressonância –, mas, também, por ser mais restrita, atuando apenas como substantivo.

## Referências

- AGAMBEN, G. *O que é o contemporâneo?* e outros ensaios. TV. N. Honesko. Chapecó: Argos, 2009
- ANCESCHI, L. (a cura di). *Linea lombarda: Sei poeti*. (Editi e inediti di Vittorio Sereni, Roberto Rebora, Giorgio Orelli, Nelo Risi, Renzo Modesti, Luciano Erba). Varese: Magenta, 1952.
- BELLEI, J. “Épocas, cosmogonias, perfeições precárias: os deslizamentos da obra de Fabio Pusterla em Argéman: antologia poética”, v. 2, n. 11, nov. 2021. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/230108>. Acesso em 13/03/2022.
- BENJAMIN, W. Teses sobre o conceito de história. In: Walter Benjamin – *Obras escolhidas. Vol. 1. Magia e técnica, arte e política*. Ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987a, p. 222-232.
- BENJAMIN, W. Escavando e recordando. In: Walter Benjamin – *Obras escolhidas. Vol. 2*. Rua de mão única. Trad. R. R. T. Filho e J. C. M. Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1987b, p. 239-240.
- MAZZACURATI, C.; PAOLINI, M. *Andrea Zanzotto: Ritratti e dialoghi*. Roma: Fandango libri, 2007.
- PERRONE-MOISÉS, L. Lição de Casa. In: BARTHES, R. *Aula*. Trad. L. Perrone-Moisés. PERRONE-MOISÉS, L. (Org.). São Paulo: Cultrix, 2004.
- PETERLE, P.; SANTI, E. *Vozes: cinco décadas de poesia italiana*. Rio de Janeiro: Editora Comunità, 2017.
- PUSTERLA, F. *Argéman: antologia poética*. Trad. P. Agustoni. AGUSTONI, P. (Org.). Juiz de Fora: Edições Macondo, 2018.
- PUSTERLA, F. *Quando Chiasso era in Irlanda*. Bellinzona: Edizioni Casagrande s.a., 2012.
- ZANZOTTO, A. *Le poesie e prose scelte*. Milão: Mondadori, 2019.
- ZANZOTTO, A. *Primeiras paisagens*. Trad. P. Peterle. PETERLE, P. (Org.). Rio de Janeiro: 7Letras, Rafael Copetti Editor, 2021.

Recebido em: 03/04/2022 (versão atualizada: 18/10/2022)  
Aprovado em: 28/11/2022

# ENTRE POEMAS E POESIAS: REFLEXÕES SOBRE A TRADUÇÃO DE *MEUS POEMAS NÃO MUDARÃO O MUNDO*

**Fra poemi e poesie: riflessioni sulla traduzione  
di *Meus poemas não mudarão o mundo***

**Between Poems and Poetry: Considerations on the  
Translation  
of *Meus poemas não mudarão o mundo***

CLÁUDIA TAVARES ALVES\*

**RESUMO:** Considerando que o ato de traduzir é um exercício de escolhas que implicam aspectos positivos e negativos, este artigo pretende refletir sobre a experiência de tradução, para o português brasileiro, de *Le mie poesie non cambieranno il mondo* (Einaudi, 1974), *Meus poemas não mudarão o mundo* (Edições Jaboticaba, 2021), de Patrizia Cavalli. As sutilezas e ironias das ambientações cavallianas – verbalizadas através da oralidade dos convívios rotineiros – precisaram ser recriadas na tradução para serem recebidas em outro tempo-espço, buscando assim estabelecer por vezes um novo sentido para seus jogos lexicais, mas conservando tanto quanto possível seu efeito estético-poético original. Nesse sentido, desenhou-se uma travessia entre a poesia italiana e a tradução brasileira, sustentada, entre outros fatores, pela identificação de sensações compartilhadas, mas também por processos de diferenciação, que revelavam bagagens culturais muito próprias de cada país. A experiência aqui relatada se alinha a uma perspectiva que entende a tradução poética como um conjunto de escolhas que visam constituir uma atmosfera de trocas entre a voz do eu-lírico dos poemas e a voz desse eu-outro da língua de chegada, confiando na hipótese de que essa é uma troca possível e praticável, apesar das dificuldades e subjetividades intrínsecas ao processo.

**PALAVRAS-CHAVE:** Patrizia Cavalli; Poesia Italiana Contemporânea; Tradução de Poesia.

\*Docente no Departamento de Língua e Literatura Estrangeiras –  
Universidade Federal de Santa Catarina

clautalves@gmail.com (ORCID: 0000-0002-9297-4499)

DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2238-8281.v0i45p52-63>



**ABSTRACT:** Considerando che l'atto di tradurre è un esercizio di scelte che implicano sia aspetti positivi che negativi, quest'articolo ha l'intenzione di riflettere sull'esperienza di tradurre, in portoghese brasiliano, *Le mie poesie non cambieranno il mondo* (Einaudi, 1974), *Meus poemas não mudarão o mundo* (Edições Jabuticaba, 2021), di Patrizia Cavalli. Le sottigliezze e le ironie presenti negli ambienti di Cavalli – verbalizzate attraverso l'oralità delle interazioni quotidiane – dovevano essere ricreate durante la traduzione per essere così recepite in un altro spazio-tempo, cercandosi di stabilire a volte un nuovo significato per i giochi lessicali e preservandone l'effetto estetico-poetico originale. In questo senso è stato disegnato un incrocio tra la poesia italiana e la traduzione brasiliana, sostenuto dall'identificazione delle sensazioni condivise, ma anche dai processi di differenziazione, che hanno rivelato un bagaglio culturale molto specifico di ciascun paese. L'esperienza qui riportata è allineata a una prospettiva che intende la traduzione poetica come un insieme di scelte che mirano a costituire un'atmosfera di scambio tra la voce delle poesie e la voce di questo sé-altro della lingua di arrivo, fiduciosa dell'ipotesi che questo sia uno scambio possibile e praticabile, nonostante le difficoltà e le soggettività intrinseche a questo processo.

**PAROLE CHIAVE:** Patrizia Cavalli; Poesia Italiana Contemporanea; Traduzione di poesia.

**ABSTRACT:** Considering that the act of translating is an exercise of choices that imply positive and negative aspects, this article intends to reflect on the experience of translating, into Brazilian Portuguese, Patrizia Cavalli's *Le mie poesie non cambieranno il mondo* (Einaudi, 1974), *Meus poemas não mudarão o mundo* (Edições Jabuticaba, 2021). The subtleties and ironies of Cavalli's ambiances – verbalized through the orality of routine interactions – needed to be recreated in the translation to be received in another time-space, seeking to establish a new meaning for their lexical games, while preserving their original aesthetic-poetic effect. In this sense, a passage was designed between the Italian poetry and the Brazilian translation, supported by the identification of shared sensations, but also by processes of differentiation, which revealed very specific cultural baggage from each country. The experience reported here is aligned with a perspective that understands poetic translation as a set of choices that aim to constitute an atmosphere of exchange between the voice of the lyrical self of the poems and the voice of this self-other of the target language, trusting in the hypothesis that this is a possible and practicable exchange, despite the difficulties and subjectivities intrinsic to this process.

**KEYWORDS:** Patrizia Cavalli; Contemporary Italian Poetry; Poetry's Translation.

## Introdução

Neste artigo, apresento algumas reflexões, e algumas digressões também, a partir da experiência de traduzir o livro *Le mie poesie non cambieranno il mondo*, *Meus poemas não mudarão o mundo*, da poeta italiana contemporânea Patrizia Cavalli. Este, que é seu primeiro livro, lançado na Itália em 1974 pela conhecida coleção de poesia da editora Giulio Einaudi, a *collana bianca*, passa a integrar posteriormente a coletânea *Poesie (1974-1992)*, que reúne, além do *Le mie poesie non cambieranno il mondo*, os volumes *Il cielo* e *L'io singolare proprio mio*. No Brasil, *Meus poemas não mudarão o mundo* foi publicado, em edição bilíngue, em maio de 2021, pelas Edições Jaboticaba, depois de quase dois anos de trabalho com a sua tradução. O volume apresenta, em alguma medida, a poeta italiana ao público brasileiro.

Esse envolvimento, um período de trabalho longo e breve ao mesmo tempo, foi se estendendo à medida que o exercício de tradução se mostrava cada vez mais repleto de particularidades. Não se tratava, obviamente, de passar, transpor, transferir, versar os poemas de uma língua para outra. Tratava-se, pelo contrário, de um mergulho profundo na obra de Cavalli (que nunca é só a obra de Cavalli) e em todas as reverberações que se desdobravam a partir dessa experiência. Pela leitura detida e contínua dos poemas de *Le mie poesie non cambieranno il mondo*, fui percebendo que a aparente simplicidade de sua poesia, uma poesia, poderíamos dizer, da banalidade, dos dias despreziosos, essa simplicidade acabava por desvelar, na realidade, um complexo atrelamento entre som e imagem, entre construção estética e efeito temático e dramático. Minha impressão era a de que, quanto mais eu me debruçava em seus poemas, mais eu me dava conta de novos detalhes, de novos jogos internos, dos diálogos com a tradição literária italiana que estavam por trás desses poemas, em suma, de uma série de artifícios poéticos bastante sofisticados que estavam ali presentes, mas encobertos por uma névoa densa e ao mesmo tempo natural.

Em grande parte desses poemas, o que vemos são cenas cotidianas, circunscritas a espaços domésticos e a vivências urbanas: caminhar até a cozinha, descer as escadas, dar as mãos para cumprimentar uma pessoa conhecida, atravessar uma praça. Assistimos, assim, a uma sucessão de pequenas encenações teatrais, supostamente desconexas entre si, mas que ao final se agrupam em um todo contínuo, cujo início remonta a esse primeiro livro de Cavalli, mas cuja continuidade persiste ao longo das décadas seguintes, podendo ser encontrada até em sua mais recente publicação, a coletânea *Vita meravigliosa*, de 2020, também publicada pela Einaudi.

A experiência de leitura desses versos antecedeu, portanto, a experiência de traduzi-los – o que parece óbvio, em certo sentido, mas sabemos que muitas vezes o processo tradutório não se realiza dessa forma, por exemplo, em traduções técnicas ou consecutivas. No entanto, dessa vez, a minha leitura se daria em outro nível, afinal não seria possível passar por cima de detalhes que, só como leitora, eu poderia ignorar, confiando na leitura do todo. Dessa vez, meu olhar deveria ser o mais curioso possível, o menos apaziguador ou neutralizador possível, desconfiando de tudo aquilo que compunha os poemas para além dos próprios textos, para além daquelas palavras impressas no papel.

Acreditando, enfim, que um relato sobre tal experiência possa despertar diálogos sobre tradução de poesia, bem como sobre a poesia italiana contemporânea e sua circulação em contexto brasileiro, passemos então a alguns pormenores relacionados a aspectos envolvidos nesse processo.

## Notas de uma tradutora

A escritora Natalia Ginzburg, para além de sua notável produção literária, envolveu-se, no ano de 1983, com a tradução do clássico francês *Madame Bovary*, de Gustave Flaubert, recriando-o em italiano com o título de *La signora Bovary*. O volume traduzido por Ginzburg faria parte de uma coleção, idealizada pelo editor Giulio Einaudi, chamada “Scrittori tradotti da scrittori”, seguindo a proposta de que obras literárias importantes da literatura mundial chegassem à Itália pelas mãos e traduções de escritoras e escritores literários italianos. Foi então, na sequência de tal experiência tradutória, que a escritora-tradutora escreveu a nota, “La signora Bovary – nota del traduttore”, publicada pelo *Il Manifesto* no mesmo ano de 1983 e recolhida posteriormente no volume de ensaios *Non possiamo saperlo: saggi 1973-1990*.

Nesse relato como tradutora, a escritora descreve um pouco da sensação de se estar diante de um texto a ser traduzido. Segundo Ginzburg (2001, s/p), quando alguém:

decide traduzir um texto amado, logo se dá conta de que está se preparando para fazer algo que não lhe é habitual. Tem diante de si algumas páginas escritas por outra pessoa e numa língua estrangeira e precisa questionar o significado exato de cada palavra. Ama tais páginas e tem um enorme medo de destruí-las, aliás, sabe certamente que, tocando-as, as destruirá<sup>1</sup>.

Mesmo ciente de que o ofício de tradutora também não me era habitual, como sugere Ginzburg, quando começo a levar a sério a tradução de *Meus poemas não mudarão o mundo*, eu já sabia que estava diante de algo que eu amava e tinha, por consequência, “um enorme medo de destruir” aquelas páginas. Sabia, também, da responsabilidade subjacente de apresentar ao público brasileiro a poesia daquela poeta italiana até então praticamente inédita por aqui. Além disso, eu tinha consciência da importância desse “questionar o significado exato de cada palavra” e era a própria Ginzburg quem ressoava na minha cabeça, ao relatar, em certa ocasião, sua experiência de tradução de *O caminho de Swan*, primeiro volume de *Em busca do tempo perdido*, do escritor francês Marcel Proust. Fora um período em que ela buscava absolutamente todas as palavras no dicionário, inclusive aquelas cujo significado ela já conhecia ou achava que conhecia. Era seu gesto de não confiar na própria memória, na lembrança do que uma pala-

---

1 “(...) decide di tradurre un testo amato, subito si rende conto di apprestarsi a far qualcosa a cui non è avvezzo. Ha davanti a sé delle pagine scritte da un altro e in una lingua straniera, e deve indagare di ogni parola il significato preciso. Ama quelle pagine ed ha una gran paura di sciuparle, anzi, sa con sicurezza che, toccandole, le sciuperà.” A tradução da citação aqui utilizada é de Davi Pessoa (2018) e foi publicada em seu blog *Traduzir Passagens*.

vra significaria para ela, pois, escrita em francês, por outro escritor, aquela palavra poderia ser outra, ser outras. Por isso, finalmente, sim, eu também sentia esse medo de desconhecer e destruir os versos que eu tanto amava, mas só me dei conta no meio do processo de que de fato os estava destruindo e que os destruir seria parte intrínseca da tarefa de recriá-los na minha língua. Reconheci essa angústia quando era tarde demais, não os destruir já não era uma alternativa. O que fazer então dali por diante?

Marcos Siscar (2000), em seu artigo “Jacques Derrida, o intraduzível”, faz uma ponderação interessante a partir das ideias do filósofo francês e de seu conceito expandido de tradução:

Assim, se a língua do outro é sempre, inevitavelmente, de uma forma ou de outra, traduzida, é sua estranheza que solicita a tradução, a leitura, a produção de significados e de saberes. O intraduzível da língua alheia, ao se manifestar, ou seja, ao ser colocado em situação de tradução, é aquilo que provoca o conhecimento, instaurando sua tensão. É a diferença, não a identidade, que torna a tradução necessária. Fimda a situação pré-babélica da língua adâmica, a situação mítica do entendimento universal, só nos resta a tradução. O evento babélico é o momento da instauração das diferenças, da disseminação das línguas, e, conseqüentemente, da tradução. O outro, que não entendemos, se define como aquele que precisa de tradução, aquele em função do qual existe tradução; e o tradutor, como aquele que se reconhece “endividado” pela existência do original, por seu “pedido de sobrevivência”. (SISCAR, 2000, p. 67)

A beleza dessa colocação está, segundo minha leitura, em definir a tradução justamente por aquilo que ela tensiona, e não por aquilo que ela apazigua. A tradução precisaria, assim, da diferença para existir, não se sustentando pela identificação, pela identidade compartilhada. E seria por meio dessa tensão que a produção de significados e o conhecimento poderiam se fazer presentes. É, portanto, o que não conheço e que me assusta que me impele a conhecê-lo e traduzi-lo, em direção oposta à ideia de que só me aproximo e me aproprio do que me é conhecido e confortável.

Nesse sentido, diante da angústia e da autoconscientização sobre a angústia que a tradução imporia a mim mesma nesse processo, diante daquela pergunta sobre o que fazer afinal, escolhi me colocar, como questionamento e provocação, outras dimensões do fazer tradutório. Como traduzir o intraduzível da língua alheia? Como tentar conhecer ao máximo aquilo que não conheço, e nem poderia conhecer, enquanto é esse mesmo desconhecido que me impele a traduzi-lo?

## **Algumas angústias éticas e estéticas**

Desde o título, a tradução do livro de Patrizia Cavalli me apresentava desafios até então inimagináveis, a ponto de, em determinado momento, eu passar a desconhecer minha própria língua materna. Eu pensava: *Le mie poesie non cambieranno il mondo*, sim, mas em português, dizemos poemas ou poesias? Quais são as sutilezas que estão implícitas nessa diferença, seja

em português, seja em italiano? E devo manter ou não o artigo definido antes do pronome possessivo? Os meus poemas, meus poemas, as minhas poesias, minhas poesias? De que maneira essa construção tão corriqueira poderia soar o mais natural possível em português? E o verbo no futuro simples, *cambieranno*, utilizo a forma composta, *vão mudar*, de caráter mais oral em português, ou opto pela forma simples, *mudarão*? Como decidir o que fazer em português, com duas opções, com aquilo que em italiano só se oferece, teoricamente, como uma única opção?

Nada, absolutamente nada poderia ser tranquilo e pretensamente transparente durante essa tradução poética. Cada palavra, cada construção sintática, cada tônica, cada mudança de linha implicava uma escolha – e escolher é, dialeticamente, maravilhoso e assustador ao mesmo tempo. Conheci assim angústias que foram tomando rumos próprios e se multiplicando, tornando-se angústias com as quais precisei conviver, ou melhor, precisei aprender a conviver. Mas duas em especial acolhi, agrupei, e as nomeei: a angústia ética e a angústia estética. Sobre a primeira, gostaria de analisar brevemente três exemplos, citando os poemas em que elas apareceram.

Exemplo 1: *suppli*.

Dá para sentar e esperar  
até que as ruas se esvaziem.  
Daí caminhar entre os outros  
estudando um motivo para isso.  
Ontem foi porque precisava comer,  
pizza **croquete** e uma mesa de canto  
um espelho discreto adiante.  
Usei todos os guardanapos  
usei todos me precipitei  
na gordura. Protelando as necessidades  
roubava cinco minutos com um cigarro (CAVALLI, 2021, p. 70; grifo meu)<sup>2</sup>

É possível reconhecer a cidade de Roma em diversos detalhes da poesia de Cavalli, cidade que a acolheu ainda muito jovem e onde a poeta vive até os dias de hoje. O *suppli*, essa iguaria culinária, é, sem dúvida, mais um desses sinais romanos disseminados ao longo de seus poemas. Durante a tradução, ocorreu-me que eu poderia, obviamente, deixar a palavra na forma original e confiar que leitores e leitoras procurassem, caso desconhecessem, o seu significado. Dessa maneira, o sabor da tradução, digamos assim, permaneceria mais próximo àquele italiano. Mas eu poderia também, como optei por fazer, procurar uma equivalência em português

---

2 “Si può sedere ed aspettare / che le strade si sgonfino. / Poi camminare tra gli altri / studiando un motivo per farlo. / Ieri fu quello di dover mangiare, / pizza supplì e un tavolo a muro / uno specchio discreto davanti. / Consumai tutti i salviettini / li consumai tutti precipita / nell’unto. Protraendo le necessità / rubavo cinque minuti con una sigaretta” (CAVALLI, 2021, p. 71). As traduções dos poemas são, naturalmente, de minha autoria. As transcrições dos poemas em italiano, presentes na publicação brasileira bilíngue, seguem a edição de *Poesie (1974-1992)* (CAVALLI, 1992).

para a palavra, não correndo o risco de que o fluxo da leitura do poema traduzido pudesse ser interrompido por uma palavra em italiano. Croquete, então, foi a opção brasileira escolhida. Sei que aqui *perdi* alguma coisa da ambientação geográfica e cultural do poema com a palavra traduzida para o português, mas acredito que o poema também *ganhou* alguma outra coisa com essa escolha, tanto em relação à atmosfera do poema, isto é, uma cena engordurada em um restaurante romano, quanto à métrica e ao ritmo, que puderam ser de alguma forma recriados.

Exemplo 2: *un paio di mutande*.

Antes quando ia embora sempre esquecia  
seu perfume, o lenço mais bonito,  
as calças novas, os presentes para os amigos,  
as luvas, as botas e o guarda-chuva.  
Dessa vez você deixou  
**um par de calcinhas**  
amarelo porto-rico (CAVALLI, 2021, p. 38; grifo meu)<sup>3</sup>

Traduzir *un paio di mutande* não deveria ser, a princípio, uma escolha excessivamente angustiante. Ou, pelo menos, não tão angustiante quanto foi para mim ao me dedicar à tradução desse poema. Como entender esses, essas *mutande*, calcinhas, cuecas? Em italiano, a palavra pode remeter às roupas íntimas tanto masculinas, quanto femininas. Olhando os detalhes da cena descrita no poema, vemos os elementos do vestuário sendo gradativamente anunciados: perfume, lenço, calças, botas. Apesar de esses objetos pertencerem, em uma leitura datada e obsoleta, a um universo masculino, nada ali me fazia identificar, com absoluta certeza, qual seria a identidade de gênero daquela pessoa ironicamente avoada e esquecida, que deixava seus pertences na casa de uma parceira ou um parceiro afetivo em potencial. Por outro lado, não encontrei nenhuma palavra ou expressão neutra o bastante em português que não soasse artificial ou que não quebrasse o ritmo do poema devido à sua extensão, como roupas de baixo. Mobilizei, então, dicionários (inclusive, dicionários dos anos 1970, contemporâneos à escrita do poema e mais próximos ao imaginário popular italiano daquela época), enciclopédias, bases de dados, bem como diversas pessoas, no Brasil e na Itália, mas nada me trouxe uma resposta definitiva para a questão que muita gente, inclusive, nem identificava como uma questão. Naturalmente, seria uma cueca, não é? Trata-se de Patrizia, a poeta, uma mulher, o eu-lírico do poema, narrando uma cena relacionada ao seu amante, um homem, é claro. Decidi correr o risco e acabei preferindo a opção menos óbvia, mais transgressora, menos apaziguadora de possíveis conflitos que pudessem surgir entre a concepção do texto e uma leitura atual. Traduzi *mutande* por calcinhas, mesmo sabendo que provavelmente a única maneira de sanar essa

3 “Prima quando partivi dimenticavi sempre / il tuo profumo, il fazzoletto piú bello, / i pantaloni nuovi, i regali per gli amici, / i guanti, gli stivali e l’ombrello. / Questa volta hai lasciato / un paio di mutande / giallo portorico” (CAVALLI, 2021, p. 39).

dúvida seria perguntando à poeta, autoria que, por uma série de razões, não ousei perturbar. A escolha, contudo, não está isenta de críticas e revisões e ressalta exatamente o que ela teve de ser: uma escolha.

Exemplo 3: *ciao bella*.

Vai me dar a mão vai me dizer:

“**até mais querida** a gente se vê” (CAVALLI, 2021, p. 62; grifo meu)<sup>4</sup>

A primeira tradução imaginada para o segundo verso desse poema foi “tchau querida a gente se vê”, mantendo assim o *ciao* italiano, no sentido de uma despedida, e o *querida*, como um vocativo afetivo potencialmente irônico, similar ao uso de *bella* eventualmente em italiano. Porém, imediatamente em seguida, o bordão ressoou para mim uma questão ética incontornável. Esse “tchau querida” recuperava, no imaginário de uma tradutora brasileira, o golpe político e misógino ocorrido em seu país em 2016, quando a primeira, e única, presidente mulher do Brasil fora deposta injustamente. Diante do impasse, por não querer corroborar um discurso que eu abominava, procurei alternativas, dificultadas pela rima interna existente no poema, e acabei optando por uma equivalência semântica que me permitisse a rima no final da sentença. Os versos, na tradução, alongaram-se (o *ciao* se transformou em duas palavras e *bella*, palavra dissílaba, ganhou mais uma sílaba), mas confiei, nesse caso, na sonoridade e na minha escolha ética, acreditando que o poema poderia funcionar em português dessa maneira.

Esses versos adiantam ainda um pouco do que chamei de angústia estética. Refiro-me, sobretudo, aos efeitos e às características formais constitutivas dos poemas de Cavalli, os quais, mesmo tendo reconhecida sua importância para a experiência estética, impuseram-se como uma limitação na passagem de uma língua à outra. Diversos seriam os exemplos em que precisei reconhecer minhas limitações criativas e simplesmente dei por concluído o que eu seria incapaz de recriar em português, como foi o caso da perda da assonância entre *mano* e *vediamo* no poema em questão.

Vale ressaltar também que, para além da minha própria percepção durante a leitura e releitura constante desses versos e do reconhecimento de suas características poéticas formais, foi também uma intensiva pesquisa sobre a obra cavalliana que reforçava, ao longo de todo esse processo, a importância da dimensão sonora desses poemas. Recuperemos, para ilustrar a centralidade atribuída pela poeta ao som das palavras, uma entrevista recente a Annalena Benini (2017, s/p), na qual Cavalli declara:

Não é um raciocínio, um pensamento que me inspira, mas uma forma de percepção física do som das palavras e da sensação que acompanha essas palavras, como elas se encarnam. Um poema meu nunca nasce de um raciocínio, mesmo que meus poemas raciocinem muito. Seu nascimento parte de um forte estímulo psíquico, nervoso, quase

4 “Mi darà la mano mi dirà: “ciao bella ci vediamo” (CAVALLI, 2021, p. 63).

material, e dali se move a língua e ela vai fisicamente aonde é conduzida. Essa é a inspiração. Nem todos têm essa mesma fonte, essa é a minha e não é abstrata: é física, existem as pessoas, o amor, o ódio, o desprezo, o jogo, minha casa. Aí então, graças à língua, a inspiração toma um corpo, uma evidência.<sup>5</sup>

E na sequência, durante a mesma entrevista, a poeta confessa:

Para mim, todas as palavras são bonitas, todas. Se conseguem existir e vibrar. A língua é uma coisa maravilhosa, um milagre humano, é tudo muito bonito, se for possível chegar ao ponto em que a palavra se disponha em um corpo evidente, necessário e surpreendente. Não existem palavras feias e não existem sinônimos. A palavra é essa. É uma ideia ridícula que possam existir sinônimos. As palavras podem apenas se assemelhar parcialmente. Cada palavra tem sua propriedade; quando você diz uma palavra e é exatamente aquela palavra, você sabe, você sente.<sup>6</sup>

Cavalli ressalta que sua inspiração poética, muito particular de seu próprio processo criativo, provém não de uma racionalidade extrema, ainda que os jogos de palavras, as combinações, a seleção dos versos transpareçam um cálculo preciso na orquestração de seus poemas. Mais do que o equilíbrio entre inspiração e transpiração, a poeta elege a “percepção física do som das palavras” como o aspecto fundamental de sua criação poética, admitindo que cada palavra é *uma* palavra, singular justamente porque traz em si um significante e um significado únicos. Não se trata, por isso, de uma inspiração imaterial e mágica atribuída à musa da poesia, mas sim do choque físico, da percepção sensorial que emana do contato corpóreo entre a poeta e as palavras. Elas seriam, de tal modo, elementos não intercambiáveis por sinônimos, os quais poderiam apenas se assemelhar entre si, mas nunca estabelecer uma relação de plena equivalência. Cavalli admite, pois, que *sente* cada palavra, pois a *sabe* em toda a sua completude e materialidade, e nada na encenação do jogo poético poderia estar ali por acaso, por mais fluído e banal que pudesse parecer.

A impressão de Alfonso Berardinelli (2013), amigo e leitor assíduo de Cavalli desde os anos 1970, é a de que:

---

5 “Non mi ispira un ragionamento, un pensiero, ma mi ispira una forma di percezione fisica del suono delle parole e della sensazione che accompagna queste parole, come si incarnano. Non nasce mai una mia poesia da un ragionamento, anche se le mie poesie ragionano molto. La nascita viene da un forte stimolo psichico, nervoso, quasi materiale, e da qui si muove la lingua e va fisicamente dove viene condotta. Questa è l’ispirazione. Non tutti hanno la stessa scaturigine, io ho questa e non è astratta: è fisica, ci sono le persone, l’amore, l’odio, il disprezzo, il gioco, casa mia. Poi grazie alla lingua l’ispirazione prende un corpo, un’evidenza.” A tradução desta e das citações seguintes são de minha autoria.

6 “Le parole per me sono tutte belle, tutte. Se riescono ad esistere, e a vibrare, la lingua è una cosa meravigliosa, un miracolo dell’umano, è tutto bellissimo se riesce a stare nel punto in cui la parola si dispone in un corpo evidente, necessario e sorprendente. Non ci sono parole brutte e non esistono sinonimi. La parola è quella. È un’idea ridicola che esistano i sinonimi. Le parole possono solo assomigliarsi parzialmente. Ogni parola ha la sua proprietà, quando hai detto la parola che è proprio quella tu lo sai, lo senti.”

Apesar da velocidade e da improvisação de seus *incipits*, vêm logo, se não imediatamente, os hendecassílabos, as rimas por acaso ou por equilíbrio fônico, rimas quase sempre fora dos esquemas, anárquicas, fisiológicas, que parecem se autoproduzir a partir da língua de uso, além da memória instintiva de uma ordem clássica remota que vem como socorro no momento exato para dar forma ao disforme. Não há nenhuma coerência estilística intencional. Não há nem mesmo uma ideia preconcebida de poesia. Tudo nasce de uma vontade teimosa de prender aquilo que escapa; não a verdade, mas a coisa como ela é, enquanto se forma e se transforma<sup>7</sup>.

Segundo o crítico, o traço mais marcante da poesia de Cavalli seria esse equilíbrio desequilibrado entre a tradição e a anarquia de sua poesia contemporânea. Versos que parecem ser assim concebidos de ouvido, como afirma a própria poeta, mas um ouvido extremamente treinado e perspicaz, que conseguiria captar dessa “língua de uso” suas rimas fisiológicas, fora de esquemas, que se comportam conforme seu próprio ímpeto sonoro.

Por isso, consciente da importância dessa componente sonora e deliberadamente distanciada da equivalência entre as palavras na poesia de Cavalli, meu questionamento teria de ser reformulado mais uma vez: como, afinal, uma tradução poderia conter em si mesma essa língua e essa astúcia poética, sem destruí-las?

## Considerações finais

Chegando quase ao fim do processo de tradução de *Meus poemas não mudarão o mundo*, lembrei-me de que Cavalli se dedicou, ela mesma, a traduzir algumas peças de Molière e William Shakespeare. Quando posteriormente comentou essas traduções, a poeta reforçou a importância que teve, em seu trabalho, o exercício de recriar esses textos para serem encenados, isto é, para estarem concretamente presentes, em voz alta, diante de um público, por meio de atores e atrizes, também eles vivos e presentes. Em outras palavras, sua tradução de textos dramáticos seria uma espécie de *ginástica mental e física*<sup>8</sup>, o que permitiria ao texto traduzido existir realmente, por meio de uma existência que fosse verbal e acústica, e não apenas retida em um pedaço de papel.

Coincidentemente, foi mais ou menos por esse caminho que decidi guiar minha tradução desses poemas: tentando mapear a língua cavalliana, a qual, segundo Giorgio Agamben, talvez

---

7 “Nonostante la velocità e l’improvvisazione dei suoi incipit, arrivano presto, se non subito, gli endecasillabi, le rime per caso o per equilibrio fonico, rime quasi sempre fuori schema, anarchiche, fisiologiche, che sembrano autoprodursi dalla lingua d’uso, oltre che dalla memoria istintiva di un ordine classico remoto che arriva in soccorso al momento giusto a dare forma all’informe. Non c’è nessuna coerenza stilistica intenzionale. Non c’è neppure un’idea preconcepita di poesia. Tutto nasce dalla testarda volontà di afferrare ciò che sfugge, non la verità ma la cosa come è, mentre si forma e si trasforma.”

8 Como consta nos paratextos que acompanham o volume *Shakespeare in scena: quattro traduzioni* (Milão: Nottetempo, 2016).

seja a mais “fluída, contínua e cotidiana da poesia italiana do século XX”<sup>9</sup>; reconhecendo sua voz, suas vozes, tanto quanto me foi possível reconhecer; imaginando os poemas vivos, sonoros, sinestésicos, autônomos e insubordinados à sua própria língua. Pude assim me apropriar de suas intraduzibilidades, ou melhor, destruir suas traduzibilidades para recriá-las em outro tempo e espaço. Escutando esses versos, como me era exigido escutar:

Se de mim não falo  
e não me escuto  
acontece então  
que me confundo (CAVALLI, 2021, p. 32)<sup>10</sup>

Fui aos poucos concebendo essa tradução como um exercício de escuta desses poemas, uma escuta em duas direções, para que fosse possível me aproximar tanto das temáticas e das subjetividades dessa poesia, quanto da sua forma, repleta de forças intrínsecas e, às vezes, mais intensas do que a própria concepção semântica dessas palavras. Nesse processo, no entanto, eu não poderia emudecer a escuta de mim mesma, correndo o risco de me confundir e calar a minha própria voz. Se fiz as melhores escolhas? Nunca saberei, mas foram as escolhas possíveis e isso me basta.

## Referências

- AGAMBEN, G. L'antilegia di Patrizia Cavalli. In: *Categorie italiane: studi di poeta e di letteratura*. Bari: Editori Laterza, 2010.
- ALVES, C. T. A poesia de Patrizia Cavalli em tradução. *Literatura Italiana Traduzida*, v. 1, n. 9, set. 2020.
- BENINI, A. Le mie poesie sono respiri e io respiro per trovare le parole. Entrevista a Patrizia Cavalli. *Il Foglio*, 21 ago. 2017, s/p. Disponível em: <https://www.ilfoglio.it/magazine/2017/08/21/news/le-mie-poesie-sono-respiri-e-io-respiro-per-trovare-le-parole-149129/>. Acesso em: 02 abr. 2022.
- BERARDINELLI, A. Canto di amore e di musica. Le poesie di Patrizia Cavalli. *Il Foglio*, 07 dez. 2013. Disponível em: <https://lapresenzadierato.com/2013/12/10/alfonso-berardinelli-canto-di-amore-e-di-musica-le-poesie-di-patrizia-cavalli/>. Acesso em: 02 abr. 2022.
- CAVALLI, P. Le mie poesie non cambieranno il mondo. In: *Poesie (1974-1992)*. Turim: Einaudi, 1992.
- CAVALLI, P. *Meus poemas não mudarão o mundo*. Trad. C. T. Alves. São Paulo: Edições Jabuticaba, 2021.
- GINZBURG, N. La signora Bovary – Nota del traduttore. In: *Non possiamo saperlo: saggi 1973-1990*. Torino: Einaudi, 2001.
- JUNQUEIRA, I. A poesia é traduzível? *Revista Estudos Avançados*, v. 26, n. 76, 2012, p. 9-14.
- PESSOA, D. Trad. N. Ginzburg. *Blog Traduzir Passagens*, 15 jun. 2018, s/p. Disponível em: <https://traduzirpassagens.wordpress.com/2018/06/15/natalia-ginzburg-tradutora>. Acesso em: 02 abr. 2022.

9 “(...) la lingua forse più fluida, continua e quotidiana della poesia italiana del Novecento.”

10 “Se di me non parlo / e non mi ascolto / mi succede poi / che mi confondo” (CAVALLI, 2021, p. 33).

SISCAR, M. Jacques Derrida, o intraduzível. *Revista Alfa*, v. 44, 2000. p. 59-69.

Recebido em: 02/04/2022 (versão atualizada: 10/10/2022)

Aprovado em: 27/11/2022

# O CORPO DO POEMA, FENDAS NA POESIA DE ALDA MERINI

## Il corpo del poema, fessure nella poetica di Alda Merini

## The Body of the Poem, Fissures in Alda Merini's Poetics

AGNES GHISI\*

PATRICIA PETERLE\*\*

**RESUMO:** A poética de Alda Merini (1931-2009) é marcada pela íntima relação que estabelece com o vivido, podendo ser encarada até mesmo como uma escrita autobiográfica, uma escrita de si (FOUCAULT, 2004). O poeta e crítico literário Giovanni Raboni sugere (2005) que a trajetória poética de Merini se divide em dois momentos, marcados por um evento biográfico: o internamento manicomial, que durou de 1965 a 1979. Nesse sentido, se delinea uma poética pré- e outra pós-manicomial. No presente artigo, a partir da leitura da fortuna crítica da autora e de seus poemas de antes e depois do manicômio, buscamos investigar essa divisão por meio da leitura de alguns poemas selecionados da primeira edição de *La Terra Santa* (1984), considerada a obra mais importante desse período (CORTI, 1998). A partir disso, propomos um percurso em que a análise de elementos estéticos e poéticos enfatiza e privilegia o deslocamento do verso na página.

**PALAVRAS-CHAVE:** Alda Merini; Literatura italiana; Manicômio; Poesia italiana do século XX.

**ABSTRACT:** La poetica di Alda Merini (1931-2009) è segnata dall'intima relazione che stabilisce con il vissuto, e può essere anche intesa come una scrittura autobiografica, una scrittura di sé (FOUCAULT, 2004). Il poeta e critico letterario Giovanni Raboni suggerisce (2005) che la traiettoria poetica di Merini si divide in due momenti, segnati da un evento biografico: l'internamento manicomiale, che va dal 1965 al 1979. In tal senso, si fa vedere una poetica pre- e una post-manicomiale. Nel presente testo,

\*Mestranda em literatura no Programa de Pós-Graduação em Literatura (PPGLIT) pela Universidade Federal de Santa Catarina  
ghisiagnes91@gmail.com (ORCID: 0000-0002-6899-6014)

\*\*Docente da Universidade Federal de Santa Catarina  
patriciapeterle@gmail.com (ORCID: 0000-0002-8990-3702)  
DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2238-8281.v0i45p64-75>



a partire dalla lettura della fortuna critica della scrittrice e di poesie di prima e dopo il manicomio, si cerca di investigare questa divisione tramite la lettura di alcune poesie scelte dalla prima edizione de *La Terra Santa* (1984), considerata l'opera più importante di questo periodo (CORTI, 1998). Con questo, si intende un percorso nel quale l'analisi di elementi estetici e poetici enfatizzi e favorisca lo spostamento del verso sulla pagina.

**PAROLE CHIAVE:** Alda Merini; Letteratura italiana; Manicomio; Poesia italiana contemporanea.

**ABSTRACT:** Alda Merini's (1931-2009) poetic work is characterized by an intimate relationship with what was lived, and it can be seen as autobiographical writing, as self-writing (FOUCAULT, 2004). Giovanni Raboni, Italian poet and literary critic, suggests (2005) that Merini's poetic course is divided into two different moments, marked by a biographic event: the hospitalization in asylums, which went from 1965 until 1979. In this regard, there is a pre- and post-asylum poetic works. In the following paper, based on Merini's critical fortune and poems from both moments, we try to investigate this separation, especially regarding poems from the first edition of *La Terra Santa* (1984), considered to be the most important one from that period (CORTI, 1998). From there, we intend to follow a path in which the analysis of aesthetic and poetic elements highlights and favors the displacement of the verse on the page.

**KEYWORDS:** Alda Merini; Italian literature; Asylum; Contemporary Italian poetry.

## Habitar a página: Alda Merini

Um corpo traz as marcas de suas experiências e, nelas, formam-se caminhos de leitura. Assim, configura-se uma brecha para algo que permanece, um resquício do vivido, do inapreensível da vida, que se faz ver. O corpo de um poema – isto é, sua estrutura, disposição de versos, sintaxe – tem também suas marcas, que podem redirecionar o olhar para aquilo que é intangível, mas deixa rastros, ecos, brechas, e até uma fenda. A poética de Alda Merini (1931-2009), poeta milanesa, publicada por Giacinto Spagnoletti na *Antologia della poesia italiana contemporanea 1909-1949*, é dividida e decididamente marcada pela experiência manicomial, cujo internamento mais longo dura de 1965 até 1979. Para Giovanni Raboni (RABONI, 2005, p. 368-369) e Andrea Cortellessa (CORTELLESA, 2006, p. 159), esse ínterim estabelece o ponto de divisão entre um primeiro e um segundo momento de sua poética, isto é, uma escrita pré- e pós-manicomial<sup>1</sup>.

Mas, para além do evento biográfico, o que há de trabalho estético que corrobora essa leitura que divide em, pelo menos, dois momentos a trajetória poética de Alda Merini? Como o corpo do poema pode sugerir um percurso de leitura para além das palavras? Essas são algumas das perguntas que o presente ensaio quer indagar. Das obras que se dedicam a tratar da experiência manicomial, é *La Terra Santa* (1984) a que oferece um leque de possibilidades que nos interessam – é também sua obra mais estudada pela crítica. É com essa obra que Merini ganha, em 1993, o Prêmio Librex Montale. Editada por Vanni Scheiwiller, a primeira edição de *La Terra Santa* é composta por quarenta poemas<sup>2</sup>, cuja escolha passou pelo crivo de Maria Corti, a mesma estudiosa que desde cedo assinalou a indiferença e a obtusidade da crítica em relação à poética meriniana. Como já apontava Giacinto Spagnoletti (1985, p. 837), a natureza da poesia de Alda Merini está no fato de ela conseguir levar a sua própria escrita no caminho de uma função “arqueológica”. Se seguirmos essa pista de Spagnoletti, a quem Merini dedica um significativo poema, é possível chegar nas indagações colocadas acima. De fato, o caráter arqueológico traz inevitavelmente para o primeiro plano o gesto da escavação, da remoção e, também, da conservação de algo que está relacionado, pela sua própria natureza, com o deslocamento. O corpo do poema, mesmo mudando e variando seu modo de habitar a página, parece eleger como um dos elementos principais o hendecassílabo, o verso por excelência da lírica italiana, que em *La Terra Santa* passa a conviver com os de cinco, sete e nove sílabas. Medidas que respeitam uma linha clássica da poesia italiana e, ao mesmo tempo, com os deslocamentos merinianos, parecem, de alguma forma, cortejar a prosa, como apontou Niva Lorenzini (1991).

### A fenda do manicômio

1 Um poema interessante para considerar a fase pré-manicomial é “Colori”, que data de 1949 e foi publicado em *La presenza di Orfeo* (1953), obra de exórdio de Merini. A respeito desse poema, cf. GHISI, 2020.

2 Os manuscritos e datiloscritos do corpus que depois deu vida a *La Terra Santa* estão conservados no Fondo Manoscritti di Autori Moderni e Contemporanei dell’Università di Pavia.

A chamada primeira fase poética de Alda Merini é composta por quatro coletâneas, publicadas entre 1953 e 1962. Em “Merini: per vocazione e per destino”, Raboni comenta que essa primeira fase “riflette una ‘normale’ attività creativa che l’autrice, allora giovanissima, consegnò a un piccolo numero di piccoli ma memorabili libri” (RABONI, 2005, p. 369). Se esse primeiro momento da escrita meriniana é marcada por certa ‘normalidade’ – termo problemático, especialmente no caso de Merini, que passou quase duas décadas em hospitais psiquiátricos, além de levantar o questionamento: qual é a norma? –, o segundo momento, que se inicia nos anos 1980, e cuja obra central é *La Terra Santa*, é caracterizado por “una produzione tumultuosamente abbondante e potentemente ‘impura’, dove esiti d’abbagliante perfezione convivono con ingorghi ripetitivi o ingombri puramente testimoniali” (RABONI, 2005, p. 370). Quer dizer, se a primeira fase, que dura menos de uma década e é composta por quatro coletâneas, é marcada por certa organização e restrição, a segunda, por sua vez, é marcada por uma profusão de poemas e coletâneas. De um lado, são 96 poemas ao longo de quatro obras e nove anos, de outro, só *La Terra Santa* (All’insegna del pesce d’oro, 1984) soma 40 poemas, já *La Terra Santa e altre poesie* (Lacaita, 1984) soma outros 53, além dos 40 de *La Terra Santa*. *La Terra Santa*, publicada pela All’insegna del pesce d’oro, a histórica coleção de poesia editada por Vanni Scheiwiller, conta com introdução e organização de Maria Corti. Dos 40 poemas que compõem a obra, 30 haviam sido publicados na revista *Il cavallo di Troia*, dirigida por Paolo Mauri, entre 1982 e 1983. Já *La Terra Santa e altre poesie* conta com introdução de Giacinto Spagnoletti e é esteticamente diferente de *La Terra Santa*, com poemas de métrica livre e que não retomam o deslocamento do verso na página.

Em *La Terra Santa e altre poesie*, temos um poema que trata da profusão poética que marca a trajetória de Merini a partir de 1984, explicitada pelos versos: “Mi hanno detto che la mia poesia non ha un centro [...] / Ma io sono il Nilo che a volte straripa” (MERINI, 2018, p. 300). O Nilo é o rio mais extenso do mundo, é também considerado sagrado e está presente em muitas histórias bíblicas<sup>3</sup>, então, podemos considerar que a escolha dessa metáfora proporcione leituras diversas. Naquela que se propõe aqui, podemos perceber que a ideia de profusão é levada a um ponto alto, em que a extensão do Nilo e todos os seus afluentes é equiparada à produção poética da autora. Há, ainda, um liame entre escrita e vida (FOUCAULT, 2004), uma coincidência entre voz do poema e o poema em si, porque, para justificar a ausência de centro na poesia, algo que é colocado nos versos como uma acusação da qual a autora precisa se defender, os versos seguintes colocam o eu do poema como causador dessa profusão, desse rio que transborda. Quer dizer, de um lado temos “la mia poesia non ha un centro”, de outro, do lado da justificativa, temos “ma io sono il Nilo”. Qual seria, então, a relação entre o sujeito do poema e a poeta? A esse respeito, a crítica se divide entre uma ligação fortemente autobiográfica, uma escrita que documenta a própria vida, e uma biografia que é encarada enquanto mecanismo para

---

3 A religião católica é um tema importante e constante, talvez o mais recorrente, na poética meriniana. A esse tema se dedicam algumas estudosas da autora. Cf. BAIONI, 2008; CALISTA, 2010; GUBERT, 1999.

a escrita poética, isto é, não enquanto documentação, mas criação<sup>4</sup>. Com uma trajetória poética tão vasta, talvez seja difícil fechar essas perspectivas e dizer que apenas uma delas define toda a poética meriniana, isto é, as questões que se abrem a partir desses poemas nem sempre têm uma resposta definitiva. Mesmo a relação com o mercado editorial é encarada de pontos de vista diversos, em diferentes momentos de sua escrita: em *Fogli bianchi. 23 inediti* (1987), os versos “Non sono una macchina / che scrive solo poesie” (MERINI, 2018, p. 322) parece apontar para certa relação de exploração; mais tarde, na obra de aforismos, *Aforismi e magie* (2003), os versos “Sono il jukebox / dei miei editori” (MERINI, 2009, p. 152), por sua vez, sugerem certo humor e ironia, uma profanação dessa mesma relação. O grande elemento, ou melhor dizendo, a experiência-fenda que marca a divisão apontada é, justamente, o elemento manicomial, a presença do manicômio que se torna vida.

## Corpos e ressonâncias

O tema do manicômio, chave de leitura para o mundo e para o eu dos poemas merinianos, talvez seja o argumento mais recorrente dos estudos de sua poética, e é um ponto que a própria poeta retoma continuamente, a partir dos anos 1980, isto é, depois do período de internamento, num gesto de reelaboração, rememoração. Esse evento biográfico que marca sua trajetória literária sugere que algo permanece velado no ínterim que separa esses dois momentos. Mas como isso se concretiza no poema? Que marcas podem ser identificadas que sugerem uma nova relação com a poesia e, de certo modo, com a vida?

Se um corpo é algo que ocupa um espaço, ao considerarmos a página em branco – ou melhor, borrada de branco – um espaço, poderíamos dizer que o corpo-poema é caracterizado pelo modo que ocupa a página, com seus versos e quebras, sua sintaxe e seus deslocamentos. Um dado que é facilmente reconhecível visualmente é que na primeira fase da escrita de Alda Merini, o corpo do poema respeita o que poderia ser chamado de padrões tipográficos, sendo colocado tradicionalmente à margem esquerda da página, sem maiores deslocamentos, e com um uso muito frequente do hendecassílabo.<sup>5</sup> O que acontece na segunda fase? Percebe-se uma maior fluidez, uma maleabilidade e um movimento dentro da estrutura estática do poema; ou seja, o corpo-poema é perturbado, oferecendo outros contornos. Um exemplo desse movimento encontra-se no poema de abertura de *La Terra Santa*. Numa primeira leitura, dois aspectos chamam a atenção, o fato de o poema não apresentar um título e, em segundo lugar, mas não menos importante, colocar como primeira palavra do primeiro verso o termo “manicômio”, que ecoa em todas as páginas desse livro. Se tomarmos a primeira edição, é interessante observar como

4 Cf. FRASCA, LÜDERSSEN, OTT, 2015.

5 A respeito da métrica meriniana, observe-se o recente trabalho de tradução do poeta e pesquisador brasileiro Anderson Piva, em três poemas de Alda Merini, inclusive “Il gobbo”, que data de 1948, uma das composições merinianas mais significativas. Cf. PIVA, 2021. E algumas traduções da pesquisadora brasileira Camila Marchioro. Cf. MARCHIORO, 2020. A obra de Merini ainda é inédita em editoras no Brasil, mas algumas pesquisas e artigos têm se dedicado a ela, entre eles um trabalho de conclusão de curso. Cf. GHISI, 2019.

essa posição se torna central pelos termos que traz e que acompanham – num deslocamento em paralelo – o ritmo desse trauma. “Manicômio”, “O manicômio”, “O portão”, “Pensamento” são os inícios dos primeiros quatro poemas. A repetição do termo “manicômio” já introduz a atmosfera desse espaço, de “manicômio”, termo mais genérico, se passa para “O manicômio”, que é reconhecido e determinado, ou seja, aquele experienciado pelo próprio corpo da poeta. Retomemos o poema de abertura:

Manicomio è parola assai più grande  
delle oscure voragini del sogno,  
eppur veniva qualche volta al tempo  
filamento di azzurro o una canzone  
lontana di usignolo o si schiudeva  
la tua bocca mordendo nell'azzurro  
la menzogna feroce della vita.  
O una mano impietosa di malato  
saliva piano sulla tua finestra  
sillabando il tuo nome e finalmente  
sciolto il numero immondo ritrovavi  
tutta la serietà della tua vita.  
(MERINI, 2018, p. 203)

O poema, que é o primeiro de uma série que trata diretamente do manicômio, conta com 12 versos hendecassílabos, dos quais somente o último não está alinhado à margem esquerda como os demais. O poema se abre com a colocação “manicomio è”, colocando o manicômio como ponto de abertura para a coletânea, e estabelecendo, com isso, um pacto entre poeta e público leitor (DE GREGORIO, 2018, p. 52). Entretanto, o que se segue é uma caracterização cheia de sugestões que aludem ao campo sensorial: “oscure voragini” (v. 2) e “filamento di azzurro” (v. 4) e “una mano impietosa di malato / saliva piano sulla tua finestra” (v. 8-9), que aludem à visão; “una canzone / lontana” (v. 4-5) e “sillabando il tuo nome” (v. 10), que aludem à audição; “la tua boca mordendo” (v. 5), que alude ao tato. Em outras composições da coletânea, Merini alude ainda ao olfato e às condições mínimas e indignas de vida no manicômio, como no poema 21 da coletânea e os versos “e odoravi di feci” (MERINI, 2018, p. 224). O campo sensorial traz o que é reminescente do corpo, mas os versos trazem também um corpo humano com: “bocca mordendo” (v. 7) e “mano impietosa” (v. 8), colocando, assim, uma corporeidade também dividida, que é retomada ao longo da coletânea e que pode indicar um sujeito inquieto e em crise, em que o corpo parece quase separado da pessoa (DE GREGORIO, 2018, p. 52, 58). Progressivamente, o sujeito do poema meriniano será caracterizado pelas partes do corpo, separadas de todo o resto, que são, então, focalizadas (DE GREGORIO, 2018, p. 72), ganhando uma dimensão estranhante e angustiante (DE GREGORIO, 2018, p. 97), evidenciando um processo de desumanização. O “desmembramento” desse corpo humano que aparece nos poemas parece querer ressaltar as brutalidades físicas sofridas no manicômio.

A estrutura desse poema é um bloco duro, compacto, que é, ao mesmo tempo, uma vora-gem, como se lê no segundo verso, que apresenta em seu fechamento algo de inesperado: “tutta la serietà della tua vita” é trazido com o impacto do deslocamento à direita, que força ainda o olhar de quem está acompanhando a leitura do poema. Esse movimento, de forma mais acen-tuada, é recuperado no segundo poema da coletânea, em que o espaço do manicômio começa a ganhar contornos mais específicos:

Il manicomio è una grande cassa  
di risonanza  
e il delirio diventa eco  
l'anonimità misura,  
il manicomio è il monte Sinai,  
maledetto, su cui tu ricevi  
le tavole di una legge  
agli uomini sconosciuta.  
(MERINI, 2018, p. 204)

No primeiro verso tem-se uma definição formalizada pela escolha do verbo “ser”, do que é o manicômio, como no primeiro poema da coletânea, porém, na verdade, o que acontece é uma suspensão dessa definição com a quebra do verso. De fato, o significado só se completa no ver-so seguinte, que é introduzido com um deslocamento à direita. O resultado desse deslocamento é, então, uma pausa prolongada na leitura, que gera uma tensão no encadeamento desses ver-sos. O manicômio é uma caixa, mas descobre-se em seguida que é uma caixa de ressonância, aludindo outra vez ao campo sensorial, desta vez, ligado ao som. Essa expressão se reverbera depois em outras como “delírio”, “eco”. Uma caixa que ressoa e chega até a evocação do monte Sinai. Ambos os poemas trazidos se abrem com uma referência direta ao espaço específico: “Manicomio è parola”, “Il manicomio è una grande cassa / di risonanza”, que se configura as-sim como ponto de partida para a leitura e como elemento central, que perturba, quebra e incide no próprio corpo do poema. Por outro lado, a partir dessa referência direta, constroem-se duas metáforas, a primeira, de que o manicômio, uma instituição psiquiátrica, é uma palavra; a segunda, de que esse espaço físico é uma caixa de ressonância. Esse recurso linguístico parece querer dar conta das experiências ali vividas, que, poetizadas, não são alcançadas senão pela metáfora, ou seja, de certo modo, por um desvio, uma abstração. Quer dizer, para lidar com o manicômio é preciso encontrar uma via outra<sup>6</sup>.

Nessa segunda metáfora, Merini traz a caixa de ressonância, elemento que nos abre cami-nhos de interpretação. O manicômio enquanto caixa de ressonância ressoa, faz voltar o som, soa outra vez e de outro modo, é uma relação com o som e com o silêncio, o que sugere um movimento cíclico e lacunar, necessariamente preenchido de vazios, de fendas do sentido. Por um lado, podemos considerar que o poema seja um modo de encontrar no signo linguístico

---

6 A respeito do manicômio e essa ‘via outra’ que se dá na escrita literária, cf. WATAGHIN, 2021.

um caminho concreto para aquilo que não é, para partes da linguagem que não são traduzidas em palavras: o grito, o urro, os sussurros e cícios, e sobretudo como esses sons ecoam. Merini alude a esses sons com a aliteração<sup>7</sup> da “cassa di risonanza”, a repetição do ‘s’ sibilante é quase uma mímica, que atua na ação arqueológica de falar desse espaço. No poema anterior, isso se dá com a repetição também do ‘v’ e do ‘f’, que ligam “voragini del sogno” (v. 2), “menzogna feroce della vita” (v. 7) e “finalmente / (...) ritrovavi / tutta la serietà della tua vita” (v. 10-12). A segunda e última repetição do termo ‘vita’ é trazida num verso marcado pela repetição do ‘t’, um som duro que coloca uma oposição aos sons sibilantes e fricativos do ‘v’, do ‘f’ e do ‘s’. Para Nicoletta Pazzaglia, esse recurso estilístico “risente fortemente del confino e della tensione della parola verso l’inesprimibile. Le alliterazioni, in particolare di consonanti sibilanti o vibranti molto ricorrenti (...), cercano di ricalcare l’atrocità della tortura” (PAZZAGLIA, 2011, p. 3). É uma arqueologia poética construída no som.

Em *L'altra verità. Diario di una diversa* (1986), obra em prosa diarística de memórias do hospital psiquiátrico, Merini volta a pensar nessa relação inquietante com os sons do manicômio: “Le notti, per noi malati, erano particolarmente dolorose. Grida, invettive, sussulti strani, miagolii, come se si fosse in un connubio di streghe” (MERINI, 2016, p. 20). O manicômio, esse dispositivo de controle, esse “ambiente carcerário, desumano, de isolamento<sup>8</sup> e segregação” (AMARANTE, 2007, p. 19), como sugere o médico e escritor brasileiro Paulo Amarante, parece abalar a relação com a palavra e com o som no sentido de impossibilidade de comunicação, de abordagem não-linguística das experiências e emoções ali vividas. Por essa relação é que a caixa de ressonância talvez se configure como um elemento importante para se perceber como o poema se estabelece enquanto modo de acesso a sentidos outros, dos quais a palavra não dá conta. No manicômio essa relação-movimento parece provocar um estranhamento, um estado de não reconhecimento, porque o som que volta no eco não parece ser o mesmo som que foi emitido. Com efeito, Merini traz, nos versos que se seguem à caixa de ressonância, os versos três e quatro, as colocações: “il delirio diventa eco / l’anonimità misura”.

De certo modo, a relação com o som coloca o sujeito do poema num estado de identidade em crise. Nesse momento da poética meriniana, o termo “delírio” ainda não é tratado como elemento de contato com uma realidade outra – como ocorre, por exemplo, na obra que se segue a *L'altra verità, Delirio amoroso* (1989), em que lemos: “Buttate via le cliniche psichiatriche che ci difendono dalla follia! Come è grande il delirio!” (MERINI, 2018, p. 791), o que coloca o delírio e a loucura em relação oposta ao manicômio, fazendo com que, pouco a pouco, na trajetória literária de Merini, esses elementos ganhem significância em sua relação de superação

---

7 A aliteração, recurso recorrente na poética de Alda Merini, é ponto central para considerações a respeito do manicômio e o sujeito do poema manicomial. A esse respeito veja-se a análise do poema “Anche oggi sarà dentro la storia”, publicado na obra *Destinati a morire. Poesie vecchie e nuove* (Lalli, 1980), a primeira publicação depois do internamento no manicômio, cf. GHISI, 2020 (b).

8 A questão da solidão e do isolamento é tema recorrente da poética meriniana e constitui o sujeito de seus poemas desde os poemas da fase pré-manicomial, e essa construção se acentua nos poemas da fase pós-manicomial. A esse respeito, cf. GHISI, 2020 (c).

do manicômio enquanto estigma social, bem como de valorização da ética, da relação consigo, em detrimento da moral manicomial. Mas o “delírio” do poema da coletânea de 1984 parece ainda estar associado àqueles sons que marcam as noites no manicômio e que escapam da compreensão linguística. Associado a ele, o anonimato coloca o sujeito do poema numa posição de não-reconhecibilidade. Se considerarmos as colocações de Judith Butler ao tratar da vida boa e das vidas enlutáveis, a questão da reconhecibilidade lança o sujeito do poema em um lugar de vida não-enlutável, isto é, de uma vida que não é digna de luto, ela comenta que: “Até mesmo a enunciação do nome pode atuar como a forma mais extraordinária de reconhecimento, especialmente quando alguém se tornou anônimo, ou quando o nome de alguém foi substituído por um número, ou quando alguém não é interpelado de forma alguma” (BUTLER, 2018, p. 219). A vida do sujeito no manicômio adentra esse espaço do não-enlutável, talvez particularmente no último ponto, que trata das cenas de interpelação, isto é, daquelas cenas em que um indivíduo se vê na necessidade de responder a perguntas como “quem és tu?”, “quem sou eu?”, isto é, de dar um relato de si (BUTLER, 2021, p. 44-56). Inferimos, então, que no manicômio não houvesse esse tipo de interpelação e, com isso, o sujeito pouco a pouco caísse num espaço de nem mesmo reconhecer a si próprio.

Nesse sentido, o poema se estabelece enquanto uma cena de interpelação possível, sobretudo, por sua colocação, logo no início de *La Terra Santa*. Nele, o sujeito alcança algum nível de reconhecimento, ou abre um caminho para se reconhecer e reconhecer a própria história, bem como as vivências partilhadas no manicômio. No poema, a relação com o fora, com o eco, que ressoa num vaivém, num exercício de alteridade desse sujeito, o lança num espaço em que esse estranhamento de si seja também um modo de entrar em contato com o outro, numa escuta nua, despojada dos artificios sociais, que pode resultar numa compreensão outra de si e da moral coletiva. Um sujeito à escuta. Para Jean-Luc Nancy, a escuta é um gesto de inclinação para um sentido possível. Em *À escuta*, ele traz a figura da caixa de ressonância para discutir como estar à escuta não é simplesmente uma relação com o som, mas sim com o sentido. Ele coloca que “estar à escuta é sempre estar na borda do sentido, ou em um sentido de borda e de extremidade, como se o som não fosse de fato nada mais que essa borda, essa beira ou essa margem” (NANCY, 2013, p. 163). Se o período de internamento é marcado por uma relação com o som que não encontra caminho no curso linguístico e pela “lei do silêncio”, como a poeta sugere em *L'altra verità*<sup>9</sup>, podemos considerar que o poema estabeleça uma ruptura com essa lei. Quer dizer, é escrevendo a respeito do manicômio que essa experiência se torna um estar à escuta, colocando o sujeito numa relação com o sentido: o poema propõe uma abertura para o sentido. Assim, se dá a ressonância. Os ecos, o delírio são permeados por grandes espaços de silêncio. Nele há a possibilidade de alteridade pela escuta, um aprofundamento no eu até atingir um ponto comum que vai além dele. O verbo *diventa*, que marca os versos três e quatro (em elipse neste último), retoma a ideia de transformação que a fenda do segundo verso nos dá: trata-se do tornar-se, da

9 Cf. MERINI, 2016, p. 113: “La nostra legge era il silenzio. Il silenzio gravato da mille solitudini; un silenzio ingombrante, atono (...)”

mudança necessária. Pouco a pouco, o manicômio vai se tornando a terra santa.

Nos versos finais, Merini propõe, então, uma nova metáfora para o manicômio, retomando o primeiro verso – “il manicomio è” – com um recurso poético e circular, bíblico, que é recorrente em outros momentos de sua escrita. Nessa nova metáfora, um novo *enjambement*. O manicômio é o “Monte Sinai, maldito”, caracterização que sugere quase uma inversão do episódio bíblico, e que se dá na quebra do verso, num sentido que faz e se refaz. Essa comparação traz para o poema o episódio bíblico em que Deus se revela a Moisés, mas a inversão da caracterização do monte sugere uma inversão desse encontro. Para Valentina Calista, trata-se de um “incontro – non incontro’ con quel Dio assente in questi spazi. Torna l’assenza, il vuoto contrapposto al caos originale, teatro di un dramma chiamato abbandono, un deserto che per i profeti sarebbe stato un luogo di suoni veggenti.” (CALISTA, 2010, p. 98). Nesse episódio, Moisés recebe as Tábuas da Lei, os dez mandamentos, e pode ser entendido enquanto uma forma de evidenciar o caráter de correção moral dos manicômios, mas lançando-o necessariamente no campo da violência ética que essa moralidade produz. Butler aponta que toda moral é violenta e conservadora (BUTLER, 2021, p. 14), e talvez o poema lance luz para a dimensão dessa violência – tema que é explorado em outros poemas e obras de Merini a partir dos anos 1980. A correção moral seria um modo de colocar os sujeitos no caminho da retidão, da salvação. Mas não há salvação na poética meriniana: a lei é desconhecida aos homens, o monte é maldito, o sujeito é anônimo, Deus está ausente. De fato, no manicômio não há lei, o indivíduo passa por um processo de despersonalização e de completo abandono, social, moral e espiritual. A moral permanece no espaço em negativo da compreensão, e dela se pode falar apenas na negação. Ao trazer a ideia explícita do desconhecimento, as palavras acabam por tentar ocupar um espaço de compreensão outro: na escrita se faz ver o sentido da incompreensão, mas também a incompreensão mesma. A moral manicomial é algo que permanece no espaço negativo da compreensão, isto é, por mais que a escrita se volte para um modo de lidar com o vivido, algo ainda escapa. O último verso, “agli uomini sconosciuta”, coloca no campo linguístico a inapreensão evocada no segundo verso, fazendo ecoar a fenda até o fim do encadeamento, como se o poema não acabasse, mas se mantivesse em movimento, em ressonância, em constante batismo desse sujeito do poema.

A mudança no corpo do poema que trata da experiência manicomial, assim, pode ser lida como uma mudança no interior do sujeito que se forma no poema, ou ainda, com o poema. Como se o próprio corpo do poema carregasse em si as marcas, as ranhuras e deslocamentos do sujeito. Algo de dentro que se faz ver no fora e, a um só tempo, algo de fora que penetra e forma a interioridade. Com isso, o sujeito do poema e o corpo do poema se imbricam: a abertura no poema é também a fenda no sujeito, a autogênese poética, a relação consigo admitindo a própria opacidade e o que permanece inexprimível.

## Referências

- AMARANTE, P. *Saúde mental e atenção psicossocial*. Rio de Janeiro: Editora Fiocruz, 2007.
- BAIONI, P. Il detto e il non detto, ovvero il verbum e il silenzio nel Cantico dei Vangeli di Alda Merini. In: *Il nome nel testo: rivista internazionale di onomastica letteraria*, 2008, v. X, p. 183-188. Disponível em: <https://www.innt.it/innt/article/download/290/274/283>.
- BUTLER, J. Pode-se levar uma vida boa em uma vida ruim?. Trad. A. C. Bretas. In: *Cadernos de Ética e Filosofia Política*, 2 (33), p. 213-229, 2018. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.1517-0128.v2i33p213-229>.
- BUTLER, J. *Relatar a si mesmo: crítica da violência ética*. Trad. R. Bettoni. Belo Horizonte: Autêntica, 2021.
- CALISTA, V. Alda Merini. Quell'incessante bisogno di Dio. In: *Otto/Novecento: Rivista quadrimestrale di critica e storia letteraria*, Milano, v. 1, n. 1, p. 83 - 101, Jan/Abr 2010.
- CORTELLESSA, A. Alda Merini, la felicità mentale. In: *La fisica del senso. Saggi e interventi su poeti italiani dal 1940 a oggi*. 1ª edizione, Roma: Fazi Editore, 2006.
- CORTI, M. Introduzione. In: MERINI, Alda. *Fiore di poesia 1951-1997*. CORTI, M. (Org). Torino: Einaudi, 1998.
- DE GREGORIO, C. «Nulla più soffocherà la mia rima». Lingua, stile e metro de «La Terra Santa» di Alda Merini. Tesi di Laurea Magistrale – Università degli Studi di Padova, Padova, 2019. Disponível em: <http://tesi.cab.unipd.it/63555/>.
- FOUCAULT, M. A escrita de si. In: MOTTA, M. B. da (Org.). *Ética, sexualidade, política*. Trans. E. Monteiro, I. A. D. Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004, p. 144-162.
- FRASCA, D., LÜDERSEN, C., OTT, C. (Orgs.). **Costruzioni e decostruzioni dell'io lirico nella poesia italiana da Soffici a Sanguineti**. Firenze: Franco Cesati Editore, 2015.
- GHISI, A. *La Terra Santa de Alda Merini: do silêncio às palavras*. Trabalho de conclusão de curso – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2019. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/202878>.
- GHISI, A. A poesia: leitura de um poema de Alda Merini. In: *Literatura Italiana Traduzida*, v. 1, n. 3, março, 2020. Disponível em <https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/209917>.
- GHISI, A. Ecos do manicômio num poema de Alda Merini. In: *Literatura Italiana Traduzida*, v. 1, n. 4, abril, 2020. Disponível em <https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/209884>.
- GHISI, A. Ler os relatos de Alda Merini em tempos de isolamento. In: *Literatura Italiana Traduzida*, v. 1, n. 10, outubro, 2020. Disponível em <https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/213290>.
- GUBERT, C. La bellissima eresia. Materialità e spiritualità nelle poesie di Alda Merini (1947-1961). In: *Gradiva: Rivista internazionale di letteratura italiana*, 1999, v. 7, n. 1, p. 16-35.
- LORENZINI, N. Introduzione. In: MERINI, Alda. *Vuoto d'amore*. Torino: Einaudi, 1991.
- MANGANELLI, G. Prefazione. In: MERINI, Alda. *L'altra verità. Diario di una diversa*. 5ª edizione, Milano: BUR Rizzoli, 2016.
- MARCHIORO, C. 4 poemas de Alda Merini. In: *Pontes outras – coletivo de tradução feminista*, 2020. Disponível em: <https://pontesoutras.wordpress.com/2020/08/19/4-poemas-de-alda-merini-traduzidos-por-camila-marchioro/>.
- MERINI, A. *L'altra verità. Diario di una diversa*. MANGANELLI, G. (Pref.). 5ª edizione, Milano: BUR Rizzoli, 2016.
- MERINI, A. *Il suono dell'ombra*. BORSANI, A. (org. e intro.). 2ª edizione, Milano: Mondadori Libri

S.p.A., 2018.

NANCY, J. L. À escuta. In: *Outra travessia*, n. 15, 2013, p. 157-172. Trads. C. E. S. Capela e V. N. Honesko. DOI: <https://doi.org/10.5007/2176-8552.2013n15p159>.

PAZZAGLIA, N. Il linguaggio del corpo nella “voragine” della Terra Santa di Alda Merini. In: *Mosaici: St. Andrew's Journal of Italian Poetry*, 2011, Creative works 2010-2011, web. Disponível em: <http://www.mosaici.org.uk/?items=il-linguaggio-del-corpo-nella-voragine-della-terra-santa-di-alda-merini>.

PIVA, A. Três poemas de Alda Merini. In: *Mallarmagens – revista de poesia e arte contemporânea*, v. 9, n. 5, 2020. Disponível em: <http://www.mallarmagens.com/2020/10/tres-poemas-de-alda-merini-traducao-de.html>.

RABONI, G. Merini: per vocazione e per destino. In: CORTELLESSA, A. (Org.). *La poesia che si fa. Cronaca e storia del Novecento poetico italiano 1959 – 2004*. 1ª edizione, Milano: Garzanti, 2005.

SPAGNOLETTI, G. *La Letteratura italiana del nostro secolo*. Milano: Mondadori, 1985.

SPAGNOLETTI, G. *Antologia Poesia Italiana Contemporanea*. Firenze: Vallecchi, 1946.

WATAGHIN, L. Literatura “de urgência”: experiências de manicômio em *L'altra verità. Diário di una diversa*, de Alda Merini e *Diário do hospício*, de Lima Barreto. In: *Literatura Italiana Traduzida*, v. 2, n. 3, mar. 2021. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/220897>.

Recebido em: 02/04/2022 (versão atualizada: 19/11/2022)

Aprovado em: 17/12/2022

# “OITO ESCRITORES” DE MICHELE MARI: DOS FIOS DA IMAGINAÇÃO À AGULHA DA SINTAXE

“Otto scrittori” di Michele Mari: dai fili  
dell’immaginazione all’ago della sintassi

“Otto Scrittori” by Michele Mari: from the Threads of  
Imagination to the Needle of Syntax

VICTOR GONÇALVES\*  
ANDREA SANTURBANO\*\*

**RESUMO:** O presente artigo pretende apresentar características singulares da literatura do autor milanês Michele Mari através do conto traduzido ao português *Oito escritores* (2019 [1997]), incluso na coletânea de contos *Tu, sanguinosa infanzia* (2009), ainda sem tradução. Mari é um autor que ao mesmo tempo que dialoga com algumas ideias da pós-modernidade, dela se afasta, recorrendo aos clássicos e estilos literários do *Settecento e Ottocento*, por exemplo. Sua obra reflete o experimentalismo das formas literárias, passeando pelo gótico, fantástico e pelos livros de aventura. Em Mari, a ideia de escrita está ligada à infância e suas perdas, ao mundo privado, mas também coletivo, ao fragmento (episódico) mas também às narrativas longas. *Otto scrittori* é um conto que contém essas características. Há nele um trabalho intenso de linguagem e intertextualidade, recuperando obras e autores como Poe, Stevenson e Salgari, para citar três de oito. O objetivo do artigo é ler e analisar os elementos literários que constituem a narrativa marinheiresca e fantástica do conto *Otto scrittori*, evidenciando, simultaneamente, aspectos linguísticos característicos da escrita de Mari que o filólogo Luca Serianni (2021) chamou de “hiperliterários”.

**PALAVRAS-CHAVE:** Michele Mari; Infância; Memória; Literatura Contemporânea.

\*Mestrando em Literatura pela Universidade Federal de Santa Catarina  
gncalvesvictor@gmail.com (ORCID: 0000-0002-8591-3460)

\*\*Professor associado de Língua e Literatura Italiana na Universidade  
Federal de Santa Catarina

andreasanturbano@gmail.com (ORCID: 0000-0001-5066-8971)

DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2238-8281.v0i45p76-86>



**ABSTRACT:** Questo articolo intende di presentare alcune caratteristiche singolari della letteratura dell'autore milanese Michele Mari attraverso il racconto tradotto al portoghese *Otto scrittori* (2019 [1997]) compreso nella raccolta *Tu, sanguinosa infanzia* (2009). Mari è un autore che, pur dialogando con alcune idee di postmodernità, ne prende le distanze, ricorrendo ad esempio ai classici e agli stili letterari del *Settecento* e dell'*Ottocento*. Il suo lavoro riflette lo sperimentalismo delle forme letterarie, passeggiando tra il gotico, fantastico e i libri di avventure. In Mari, l'idea della scrittura è collegata all'infanzia e alle sue perdite, al mondo privato e allo stesso tempo collettivo, al frammento ma anche alle forme narrative più lunghe. *Otto scrittori* è un racconto in cui si trovano queste caratteristiche menzionate in precedenza e in cui v'è un lavoro intenso col linguaggio e l'intertestualità, riprendendo opere e autori come Poe, Stevenson e Salgari, per citarne alcuni. L'obiettivo di questo articolo è leggere ed analizzare gli elementi letterarie che costituiscono la narrazione marinaresca e fantastica del racconto *Otto scrittori*, mettendo in evidenza gli aspetti linguistici caratteristici della scrittura di Mari che il filologo Luca Serianni (2021) ha chiamato "iperletterari".

**PAROLE CHIAVE:** Michele Mari; Infanzia; Memoria; Letteratura Contemporanea.

**ABSTRACT:** This article aims to show particular aspects of Milanese author Michele Mari's literature through his short story *Otto scrittori* (2019 [1997]), included in the anthology *Tu, sanguinosa infanzia* (2009). Mari is a writer who simultaneously thematizes concepts from postmodernism and distances himself from them by returning to the classics and literary styles of the *Settecento* and the *Ottocento*, for example. His work experiments with and goes through various literary forms, such as the Gothic, the Fantastic, and the adventure books. In Mari, the idea of writing is linked with childhood and its losses, with the private but also the collective world, with the (episodic) fragment but also the long narratives. *Otto scrittori* is a short story that contains these aspects. It displays an intense treatment of language and intertextuality through the inclusion of works and authors such as Poe, Stevenson, and Salgari, just to mention three of the eight. This article's goal is to read and analyze the literary elements that constitute Mari's fantastic narrative in the short story *Otto scrittori*, and to highlight linguistic features proper to Mari's writing which philologist Luca Serianni (2021) called "hyperliterary".

**KEYWORDS:** Michele Mari; Childhood; Memory; Contemporary Literature.

## Introdução

Henry James, a propósito do romance *A ilha do tesouro* de Robert Louis Stevenson, escreveu em 1888 à revista da época, *Century Magazine*, a seguinte passagem:

*A ilha do tesouro* é um “livro de menino” no sentido que dá corpo à percepção que um menino tem do extraordinário; mas é único, e calculado para fascinar a mente cansada da experiência, pois o que vemos nele não é apenas a fábula ideal, mas, como parte integrante da obra, o jovem leitor ele mesmo e seu estado de espírito: parece que o vemos por cima de seus ombros, com o braço em torno de seu pescoço. É tudo tão perfeito como um jogo de menino bem jogado, e nada se compara a ele em termos de espírito e técnica, no humor e na sensação de estar ao ar livre, com os quais as coisas se mantêm sempre num ponto crítico. (JAMES, 1888 *apud* BEDRAN, 2019, p. 371-372)

Apesar da aversão do autor da psicologia e do realismo modernos ao fantástico e ao maravilhoso que tanto marcaram a obra de Stevenson, esse não pôde deixar de elogiar a linguagem e o estilo do autor escocês, com o qual manteve correspondência e amizade até o ano da sua morte (Stevenson morre em 1894), ressaltando a felicidade de encontrar alguém que, assim como ele, *escreve pelo prazer da escrita* (BEDRAN, 2012).

A respeito dessa relação entre James e Stevenson, Michele Mari, objeto de leitura do presente artigo, classificou-a como *schermaglia* (um termo italiano arcaico que indica um duelo corpo a corpo com arma branca). É conhecida a discordância entre James e Stevenson, que chegou a se transformar até mesmo em duras críticas de um à obra do outro. Mas há nessa relação uma sorte de respeito e amizade, traduzidos na paixão pela escrita.

Essa imagem inicial do confronto entre dois dos maiores escritores do século XIX – admirados por Mari – auxilia na introdução do tema do presente artigo: “Oito escritores” (2019), de Michele Mari, conto inserido na coletânea *Tu, sanguinosa infanzia* (2009), encena da primeira à última página o sangrento duelo entre oito escritores que deverão disputar o “pódio” do coração do pequeno Mari (narrador-personagem).

Inicialmente, pretende-se apresentar a narrativa ao leitor, partindo de uma ideia de confronto/duelo que, posteriormente, guiará a linha de análise do conto em questão: “Oito escritores” é um conto que se inclina fortemente para o lado de Stevenson, delineando aventuras fantásticas e maravilhosas extraídas da imaginação de uma criança; mas também não deixa de mencionar (ou dissimular?) um certo realismo, ao trazer elementos autobiográficos.

É um conto que, podemos dizer, dialoga tanto com James quanto com Stevenson (sendo este um dos oito escritores), pois hibridiza essas duas formas de narrar. É, sobretudo, um conto que convida a refletir sobre a própria escrita, o fazer literário: afinal, não seria também a literatura um campo de batalha, entre ideias e perspectivas? Stevenson compreende algo que é vital para Mari, e que só depois, através das correspondências, James irá compreender: escrever é como regressar à infância – um corpo a corpo entre passado e presente – aos tempos da imaginação e das experiências de quando se era “menino”, sem perder, com isso, o valor crítico da consciência.

“Oito escritores”, portanto, reúne oito nomes e oito obras (a obra-prima de cada autor). Há nomes da literatura inglesa, francesa e italiana. Todas essas, apesar das suas diferenças, têm um ponto em comum: o mar e suas terríveis aventuras. Todas elas são, usando as palavras de James, “livro de menino”. Nesse caso, do menino Mari, que devorava livros de aventura na sua infância, recluso e sem muitos amigos na sua casa em Milão.

Neste presente artigo, busca-se apresentar e analisar o conto “Oito escritores” levando em consideração a perspectiva da aventura e do fantástico, ligados a ideia de memória e linguagem literária e suas tensões dialéticas. De maneira a espelhar neste artigo aquilo que é o fio condutor da narrativa de “Oito escritores”, isto é, o confronto entre polos diversos, o artigo está organizado ou traçado por dois fios que correm em direções opostas, mas que mantêm estreito diálogo: em 2) *Imaginação e aventura: fios da leggenda*, busca-se introduzir o conto e sua narrativa, evidenciando elementos centrais do gênero aventura e da imaginação presentes no conto; em 3) *Nas malhas do texto: fios da filologia*, busca-se analisar, de maneira introdutória, a linguagem sob a qual é construída a narrativa, dos aspectos linguísticos e intertextuais à noção de hiperliterário (SERIANNI, 2021).

## **Imaginação e aventura: fios da *leggenda***

De modo a iniciar a leitura do conto “Oito escritores” (2019), é importante recuperar uma pequena e particular expressão, “era uma vez”, catapultando a análise para o mundo da fantasia, da fábula ou da *leggenda*. Trata-se de uma expressão que, geralmente, serve para introduzir as crianças num reino encantado, nos fantasmas e nas fantasias de uma história, roubando delas aquele mundo monótono e sem graça do cotidiano.

É a partir dessa pequena expressão que se fixou na tradição da literatura infantil, indo para além das fronteiras da língua italiana, o livro *As Aventuras de Pinóquio*, de Carlo Collodi. Assim começa o livro sobre o boneco de madeira, filho de Geppetto: “Era uma vez/ – Um rei – dirão logo os meus pequenos leitores” (COLLODI, 2014, p. 3). Não por acaso, foi esse início da história das aventuras de Pinóquio que despertou uma inquietação no escritor italiano Giorgio Manganelli, que dedicou várias páginas de análise partindo, justamente, do “era uma vez”, em seu livro *Pinóquio: um livro paralelo* (2002).

Por que é importante recuperar essa pequena e particular expressão, “era uma vez”? A razão se concentra na seguinte proposição: é essa a “via principal, [a] placa de sinalização, [a] palavra de ordem do mundo da fábula” (MANGANELLI, 2002, p. 7) que abre o conto “Oito escritores” (2019) aqui analisado. Esse é o *incipit* do conto: “Era uma vez oito escritores que eram o mesmo escritor” (MANGANELLI, 2002, p. 1). A narrativa autobiográfica nos lança, de imediato, ao mundo da fábula, no qual acompanharemos o bravo duelo entre Joseph Conrad, Daniel Defoe, Jack London, Herman Melville, Edgar Allan Poe, Emilio Salgari, Robert Louis Stevenson e Júlio Verne, para sabermos, ao fim do duelo, qual destes restará como o escritor do coração do pequeno Mari.

Como nos romances de aventura, dos quais Mari é um leitor apaixonado, não pode ficar de fora do seu conto os elementos principais que constituem a narrativa marinheiresca: os mapas, os navios (brigues, falucas, sampanas, fragatas), as armas, a garrafa de rum, o pirata, os duelos, as fortes tempestades e tantos outros elementos que poderiam ser elencados. Mas estes elementos não se encerram no conto como um simples detalhe de uma narrativa que remete à infância do autor, antes, adquirem um significado muito próprio através da técnica *pastiche*, ao se valer do estilo e da linguagem dos romances de aventura e do gênero gótico dos séculos XVIII e XIX. A confluência das linguagens daqueles oito escritores marca decisivamente o caráter experimental da narrativa de Mari, dificultando a classificação de sua escrita a um estilo ou a uma época específicos.

Em razão dessa multiplicidade de vozes no conto, Mari tece um profundo diálogo entre elas e permite, no plano da ficção, repensar suas singularidades. Podemos pensar que essas vozes, então, formam uma trama (tanto no sentido literal da tecelagem quanto no metafórico do enredo) de fios muito bem entrelaçados.

Seguindo nessa imagem, cada nome do conto seria um fio que compõe o todo da trama: todos eram um único escritor e todos haviam escrito uma única obra, ainda que mantivessem as suas singularidades, e é essa imagem de totalidade que causa tranquilidade ao narrador-personagem do conto. Mas alguém estava destoando do todo, alguém estava produzindo uma rasura naquela imagem lisa, como se de repente o mar calmo e tranquilo da navegação ficasse agitado e furioso. É aí que a aventura na narrativa tem seu princípio, já nas primeiras páginas; uma aventura em busca de descobrir quem é aquele escritor que está produzindo o “narrar disforme”, aquela voz “*levemente* menos autêntica”, aquele que “*sempre* havia falado de outras coisas” (MARI, 2019, p. 6) e está enganando a tripulação. Descobrir-o, é dever do comandante (no caso, o pequeno Mari) expulsá-lo da embarcação, para manter a integridade da tripulação. É uma tarefa que o pequeno Mari terá de enfrentar, ainda que ela comporte sacrifícios e sangue no chão. Lemos no conto:

O caminho, então, era este, dolorido e cruel [...] Pois, se a verdade — a essência! — da literatura marinheiresca escondia-se no coração daquela lista, se a última completude estava lá no fundo, no centro, eu tinha de descobri-la atravessando os livros e os nomes tal como se atravessam os oceanos tempestuosos, quando por fidelidade à rota marcada se trascuram os perfis de terras longínquas e os dias e as noites se perdem no rastro do navio. (MARI, 2019, p. 13-14)

As páginas que seguem no conto, portanto, se agitam entre a perda e a despedida de um escritor do coração e o que daí se pode subtrair como uma conquista; entre um anseio crítico de manter a obra intacta, sem rasuras, e a compreensão de que toda obra é trepidante e incompleta; entre o manejo da técnica/forma e a imaginação infantil que corre às soltas. Essa tensão dialética entre um polo e outro, e que conforme o leitor vai escavando, vai ficando cada vez mais profunda, é uma marca fundamental na literatura de Mari.

Em se tratando de sua escrita, não há um caminho exato e claro a percorrer que não comporte ao menos uma dilaceração, uma contradição, uma fresta dissimuladora. Não há um mapa único na narrativa que guie o leitor, porque os caminhos são vários, é preciso tracejá-los com a tinta da lembrança e do coração: “e o mapa... o mapa era dividido em vários fragmentos distribuídos em cada um desses livros [dos oito escritores], era preciso ter lido todos, lembrar-se de todos, confundi-los todos” (MARI, 2019, p. 1-2).

Desse modo, a origem e o destino da aventura do pequeno Mari também se confundem, isto porque o conto não progride a um desfecho, ainda que reste um único escritor daqueles duelos sangrentos: o final revela um novo começo, uma nova aventura.

## Nas tramas do texto: fios da *filologia*

Em outubro de 2019, ocorreu a Conferência Internacional “Filologia e Leggenda: giornate di studio per Michele Mari”, em Roma, na Itália, promovida pela Biblioteca Nazionale Centrale di Roma. Dessa Conferência resultou a publicação, em 2021, do número *Michele Mari: filologia e leggenda*, na revista *Studium ricerca, letteratura*, organizado por Andrea Gialloreti, Fabio Pierangeli e Riccardo Donati. Na introdução do estudo, os organizadores buscam justificar a escolha do título remetendo, justamente, às tensões dialéticas existentes na obra literária de Mari e seu trabalho minucioso com o texto literário:

I termini *filologia* e *leggenda* significano allora questo: da un lato, un’attenzione spasmodica, persino maniacale, nei confronti dell’oggetto-testo e del lavoro che occorre per crearlo, maneggiando con cura l’ago della sintassi e il filo dei vocaboli, strumenti antichissimi eppure ancora capaci di produrre qualcosa di nuovo (*filologia*); dall’altro l’urgenza, il bisogno, di costruire mondi per interposto immaginario, sia esso privato o condiviso, in un continuo scambio tra emerso e sommerso del vissuto, a un tempo attutito e amplificato (*leggenda*). (DONATI *et. al.*, 2021, p. 17)

Até aqui, o presente artigo se concentrou em analisar “Oito escritores” pelo lado da *leggenda*, catapultando o leitor, como já dito no início, para o mundo da fábula através do “era uma vez”, e agora é preciso avançar – ou será recuar? – por esse outro caminho que é o da *filologia*, sem, no entanto, adentrar nas especificidades da prática filológica. A filologia é lida aqui do ponto de vista da imaginação. Pois, na prática do filólogo que busca no seu estudo reconstruir a última vontade do autor, existe determinado momento em que o manuscrito apresenta alguma parte ilegível, uma palavra ou expressão que podem interromper a análise mais científica da prática. Nesse momento, existe um processo que em filologia chama-se *divinatio*: uma espécie de adivinhação; usar, justamente, da imaginação para preencher a lacuna deixada pelo manuscrito. Nesse preciso ponto é que a *filologia* se torna *leggenda*, e a tensão dialética entre esses dois polos é que dinamizam a obra literária de Mari – que, além de escritor, também é filólogo.

Dito isso, podemos afirmar que, num panorama da produção literária de Mari, a obra *Tu, sanguinosa infanzia* (1997), é uma das obras de menor teor experimental, entendendo com isso o nível de trabalho linguístico, se comparado com obras como *La stiva e l'abisso* (1992) e *Rosso Floyd* (2010). Como bem analisou o filólogo Luca Serianni (2021) em seu ensaio “La componente iperletteraria nella prosa di Michele Mari”, no estudo *Filologia e Leggenda, La stiva e l'abisso e Rosso Floyd* possuem um grau experimental mais apurado, abusando dos arcaísmos da língua italiana, dos latinismos (palavras em latim ou formas inventivas contraídas do latim), da construção sintática e da criatividade lexical:

In questo mio saggio fondato sulle due raccolte di racconti, *EAC* [*Euridice aveva un cane*] e *TSI* [*Tu, sanguinosa infanzia*], e su tre romanzi, *FA* [*Filologia dell'Anfibio*], *VER* [*Verderame*] e *LP* [*Leggenda privata*] [...] ho guardato a testi nei quali la tensione espressiva è, in apparenza, meno rilevata rispetto all'invenzione di un romanzo come *La stiva e l'abisso* o allo sperimentalismo anche nell'impianto narrativo di *Rosso Floyd*. (PETERLE, 2021, p. 23-4)

O experimentalismo linguístico característico de Mari permanece em *Tu, sanguinosa infanzia*, que é uma obra de gênero autobiográfico – mas que também questiona os limites desse gênero, uma vez que não se trata documentar o passado tomando o real como absoluto, mas de tornar-se personagem de si mesmo, de tornar-se, enfim, *leggenda*. E aí reside o trabalho sobre a língua, que é sempre porosa na literatura.

Portanto, isso não significa dizer que em *Tu, sanguinosa infanzia* (2009) o experimentalismo de que fala Serianni esteja ausente (tanto que é uma das obras analisadas em seu ensaio), pelo contrário, é uma marca estilística do autor milanês e se fundamenta na sua concepção de língua literária distanciada da língua cotidiana. Para o autor, a literatura funda novos mundos e, com base nisso, é preciso que a linguagem literária seja trabalhada até sua exaustão para atingir sua própria lógica, seu próprio funcionamento dentro daquele outro universo. Por esse motivo, a análise de Serianni (2021) se direciona ao componente “hiper-literário” na prosa de Mari, evidenciando aspectos linguísticos e estilísticos que vão desde o expressionismo barroco ao classicismo dos séculos XVIII e XIX. Essas duas épocas, ou esses dois níveis da técnica literária, muitas vezes entram na obra de Mari correlacionados, e tanto o nível da forma como o do conteúdo absorvem os inúmeros fragmentos e resíduos advindos da cultura e da língua (seja italiana ou não). Na mesma direção de Serianni, a professora Patricia Peterle (2021) também ressalta a marca experimental e expressiva na língua literária de Mari:

Anche la lingua di Michele Mari si espone e si compone di schegge e vestigia di memorie linguistiche e letterarie. Una sintasse molto singolare, per certi versi desueta e ipercolta, ibridizzata con un tono più basso, in cui la precisione chirurgica, quella del filologo, diviene un tratto essenziale. (PETERLE, 2021, p. 134)

Em relação ao confronto entre o registro linguístico culto contra o “mais baixo”, ou popular, temos as escolhas linguísticas feitas no primeiro parágrafo do conto “L’uomo che uccise Liberty Valance”, de *Tu, sanguinosa infanzia* (2009). Assim como em “Oito escritores”, “L’uomo che uccise Liberty Valance” é um conto que encena um duelo sangrento – desta vez, entre pai e filho. Com referência no título ao filme de 1962 de John Ford, ainda que não o cite explicitamente durante a narrativa, o conto é movido pelas imagens da perda (os objetos da infância) e da vingança (o acerto de contas com o próprio passado). Tais imagens movem-se no conto de Mari como uma câmera captando pontos de vistas, com *flashbacks* do passado entre os personagens enquanto transcorre uma narrativa paralela no presente, numa técnica cinematográfica engenhosa que faz lembrar o filme de John Ford.

Neste conto, o narrador em primeira pessoa – Mari personificado em criança –, no primeiro parágrafo, utiliza a forma pronominal *egli*, que caiu em desuso no italiano atual (é uma forma ainda hoje utilizada em textos literários ou mais formais, porém, seu uso remete aos escritores italianos do século XVI – mas já existente desde o século XIV – e bastante defendida pelos gramáticos da época. Atualmente, é mais predominante a forma pronominal *lui/lei* e, deve-se a isso também, a incorporação dessa forma mais popular na literatura de Alessandro Manzoni). Enquanto isso, nos diálogos com seu pai – mais para o final do conto descobrimos que Mari que dialoga com o pai já está na fase adulta – o narrador-personagem parece mimetizar aquela língua da infância, expressa em formas como *papà*, interjeições que estendem o verbo em tom de repulsa e choro como em “*non dirlooo!*” etc. Uma linguagem infantil que se curva à autoridade do pai, reduzida à uma forma mínima e afetuosa. Portanto, percebe-se que o uso culto da língua (na voz de um narrador criança) se contrasta com o uso mais informal e, por que não, ingênuo da língua (na voz do personagem adulto).

De novo em “Oito escritores”, apesar de sua maior legibilidade em termos linguísticos, literários e culturais, em relação a outros romances de Mari, também há esse menino narrador-personagem que transcende a língua de seu próprio tempo, que se comunica através de metáforas náuticas, um vocabulário antigo, mas que ainda é capaz de produzir efeitos no presente. Além do tema do conto apontar para o mar, os marujos, a navegação e as aventuras, também a língua nos conta uma história, e tece uma expressividade precisa no conto.

*Boccaporto* (*bocca + porto*), traduzido como *escotilha*, é justamente uma dessas palavras de origem náutica, bastante difundida no século XVIII, e que Mari retoma e atualiza em sua prosa, nas seguintes passagens: “o capitão Ahab desapareceu na escotilha mais próxima” (*il capitano Ahab scomparve nel più vicino boccaporto...*); “e depois dele, precedido por uma exalação sulfúrea, emergiu da escotilha Edgar Allan Poe” (*e dopo di lui, preceduto da un’esa-lazione sulfurea, emerse dal boccaporto Edgar Allan Poe...*) (MARI, 2009, p. 39).

Tais usos adquirem um sentido metafórico muito expressivo no conto por duas razões: a primeira, remete a uma imagem muito cara a Mari, que se projeta sobre a palavra *laggiù*, aquilo que está ou vem lá de baixo. *Laggiù* será o nome do último conto de *Tu, sanguinosa infanzia*. Em seu romance autobiográfico mais recente, *Leggenda privata* (2017), o pedido dos Acadêmicos do *Porão* para Mari escrever sua autobiografia vem, justamente, lá de baixo.

*Laggiù*, em Mari, é por onde se revela ou se esconde o mais insólito, mas também o mais familiar. *Laggiù* é por onde algo o acossa: “*C’è un essere laggiù che mi fa gola*” (MARI, 2009, p. 125). Portanto, a metáfora do *boccaporto* como aquele lugar *laggiù* tece essa rede de imagens do gótico, do grotesco e do acossamento.

A segunda razão, seguindo nesse mesmo filão imagético, é que é dessa “boca” que se abre para a parte interna do navio que os autores do coração ressurgem, em chave fantástica, depois de serem lançados *laggiù* no inferno de Hades, um a um, como nos casos mencionados de Poe e Stevenson.

Através desse pastiche de estilo do gótico com o fantástico, misturando gênero autobiográfico com romances de gênero de aventura, Mari particulariza suas narrativas, relançando um olhar sobre as formas inventivas de criar literatura.

Por fim, com a intenção de lançar uma pequena luz à reflexão sobre a tradução de “Oito escritores” (2019), e Michele Mari de modo geral, é importante considerar a complexidade de um autor tão rico literariamente. Traduzir “Oito escritores” exige mobilizar uma rede intertextual implicada no conto, através de um exercício pelo menos triangular: confrontar o texto que se está traduzindo, as referências intertextuais que se atravessam, de modo explícito ou não, recorrendo às traduções de Poe e Stevenson, por exemplo, disponíveis no Brasil, para confrontar, assim, termos-chaves utilizados por Mari; e encontrar formas ou soluções baseadas nessas diferentes frentes assumidas na tarefa tradutória.

De fato, esse é um gesto que exige atenção e cuidado ao traduzir, e não se restringe somente às competências linguísticas, pois implica uma bagagem cultural vasta. No caso da escolha de “Oito escritores” como primeira tradução de Mari ao português, apesar da condição autobiográfica e do estilo/linguagem particular do escritor que poderiam dificultar sua recepção no Brasil, a escolha é justa, dentre outros motivos, pelo campo de estudo de cultura anglo-saxão privilegiado pelo Mari filólogo e seu apreço por essa literatura de aventura tão difundida pelo mundo, que faz parte e é legível ao falante de língua portuguesa.

É interessante lembrar que Mari, além de escritor e filólogo, também é tradutor, tendo traduzido para o italiano *A ilha do tesouro*, de Stevenson. A versão italiana chama-se *L’isola del tesoro* (2011), publicada pela RCS Libri. Em nota à tradução, Mari elenca uma série de dicionários de vocabulário marinheiresco e militar, seja em francês, italiano ou em inglês, com o intuito:

di rendere così la precisione terminologica del testo come la sua espressività – quella, ad esempio, affidata alle continue metafore nautiche come “oblò” per “occhi”, boccaporto per ‘bocca’ [...] [ou] di salvare le ragioni della letterarietà, cioè dell’orecchio e del prestigio [...]. (MARI, 2011, p. 1)

Um das palavras pesquisadas nos dicionários para traduzir Stevenson ao italiano, e que aparece na nota do tradutor, é, justamente, a metáfora náutica *boccaporto*, que, além de demonstrar o empenho filológico por trás da tradução e sua reverberação na própria literatura de Mari, corrobora com as palavras do tradutor de “Oito escritores” (2019) e o confronto triangular no momento do traduzir.

Na tradução não se trata, portanto, de produzir páginas que coincidam – palavra por palavra, linha por linha – com as páginas do autor traduzido, como o personagem quixotesco Pierre Menard de Borges, mas antes, como nos diz Walter Benjamin (2013) no seu ensaio bastante conhecido chamado *A tarefa do tradutor*:

da mesma forma como os cacos de um vaso, para serem recompostos, devem encaixar-se uns aos outros nos mínimos detalhes, mas sem serem iguais, a tradução deve, ao invés de procurar assemelhar-se ao sentido original, conformar-se amorosamente, e nos mínimos detalhes, em sua própria língua, ao modo de visar o original, fazendo com que ambos sejam reconhecidos como fragmentos de uma língua maior, como cacos são fragmentos de um vaso. (BENJAMIN, 2013, p. 115)

## Considerações finais

O presente artigo buscou explorar as tensões dialéticas internas e externas ao conto “Oito escritores” de Michele Mari, primeiro texto do autor traduzido no Brasil, em 2019. Dessas tensões, buscou-se armar uma leitura interpretativa e crítica que considerasse as relações dialéticas entre gêneros literários (autobiografia e aventura), estilo e linguagem.

Percebe-se que Mari constantemente manipula a narrativa através de artifícios de linguagem, isto é, a própria narrativa se constrói sob estilhaços da memória de uma língua (a dos marujos, dos piratas, das navegações, ou até mesmo de um italiano caído em desuso), mas também a memória da infância (o medo, o trauma, a obsessão). Ao mesmo tempo que se é lançado ao mundo da fábula, dele nos afastamos, e nos aproximamos de um realismo que encena um real – confundindo, desta forma, verdade e ficção. Em Mari, o que importa é apenas a literatura, a *literariedade*.

Foi também objetivo do artigo apresentar, ainda que de maneira introdutória, os diálogos intertextuais de Mari, seja com a cultura inglesa (Stevenson, principalmente), francesa ou italiana. Mari mantém um diálogo estreito com os livros que o formaram. Nesse sentido, o “eu” autobiográfico da página mariana é sempre um “outro”, seja um personagem de algum romance do século XVIII, seja um fantasma ou um monstro inventado – ou, ainda, o “outro” de si mesmo desdobrado, num exercício singular de reflexão literária.

Com Serianni (2021), buscou-se demonstrar que, apesar de estarmos trabalhando sobre uma obra cujo experimentalismo é mais atenuado (*Tu, sanguinosa infanzia*), ainda assim há elementos característicos de um experimentalismo linguístico levado à exaustão, abusando do vocabulário e das construções formais do conto “Oito escritores”.

Michele Mari é um autor pouquíssimo explorado no Brasil. O falante de língua portuguesa ainda não descobriu um dos autores mais premiados e apreciados pela crítica na Itália nos últimos anos, tendo recebido em maio de 2020, com *Leggenda privata*, a classificação de melhor

obra narrativa italiana dos últimos vinte anos – 2000 a 2019 – pela revista literária *Indiscreto*<sup>1</sup>, através do “Canone dell’Indiscreto 2000-2019”, composto por centenas de jurados que vão desde jornalistas, escritores, críticos, revistas literárias, livrarias etc., chamados de “*Grandi lettori*”.

Mais recentemente, pela mesma revista, Mari recebeu o segundo lugar na classificação de melhor narrativa italiana de outubro de 2021<sup>2</sup>, com a coletânea de contos *Le maestose rovine di Sferopoli*. Para além dos prêmios, importa a narrativa de um autor apaixonado pela palavra literária e sua criação, assim como Stevenson e James deixaram as desavenças de lado pelo amor à literatura. Isto é, é preciso “descobrir” Mari como os navegantes descobriam o mar, a garantia é de olhos marejados tal qual os dos marujos.

## Referências

BEDRAN, M. *Caminhos cruzados: a correspondência entre Henry James e Robert Louis Stevenson*. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária e Literatura Comparada) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2012. p. 159

BEDRAN, M. “O tesouro da ilha”. In: STEVENSON, R. L. *A ilha do tesouro*. Trad. S. M. de Machado. Ilustrações de Paula Puiupo. Rio de Janeiro: Editora Antofágica, 2019. p. 370-78.

BENJAMIN, W. “A tarefa do tradutor”. In: *Escritos sobre mito e linguagem*. 2º ed. Trad. S. K. Lages e Ernani Chaves. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2013.

BORGES, J. L. *Ficções*. Trad. D. Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

COLLODI, C. *As aventuras de Pinóquio: história de um boneco*. Trad. I. Barroso. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

PETERLE, P. “Residui e tracci nel ‘mondo lento’ di Michele Mari”. In: DONATI, R.; GIALLORETO, A.; PIERANGELI, F. (a cura di). *Michele Mari. Filologia e leggenda*. Roma: Studium Ricerca, Letteratura, anno 117, n. 1, gen./feb. 2021. p. 19-37.

SERIANNI, L. “La componente iperletteraria nella prosa di Michele Mari”. DONATI, R.; GIALLORETO, A.; PIERANGELI, F. (a cura di). *Michele Mari. Filologia e leggenda*. Roma: Studium Ricerca, Letteratura, anno 117, n. 1, gen./feb. 2021. p. 102-133.

MANGANELLI, G. *Pinóquio: um livro paralelo*. Trad. E. Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

MARI, M. *Oito escritores*. Trad. A. Santurbano. São Paulo – Florianópolis: Rafael Copetti Editor, 2019.

MARI, M. *Leggenda privata*. Torino: Einaudi, 2017.

MARI, M. *Tu, sanguinosa infanzia*. Torino: Einaudi, 2009.

STEVENSON, R. L. *L’isola del tesoro*. Trad. M. Mari. Milano: RCS Libri, 2011.

Recebido em: 30/03/2022 (versão atualizada: 01/11/2022)

Aprovado em: 15/12/2022

---

1 Cf. <https://www.indiscreto.org/classifica-di-qualita-voto-speciale-narrativa-2000-2019/>

2 Cf. <https://www.indiscreto.org/classifica-di-qualita-ottobre-2021/>

# TRADUZIONE, INTERPRETAZIONE E COMUNICAZIONE NEL LESSICO DI LUIGI PIRANDELLO

Tradução, interpretação e comunicação no léxico de  
Luigi Pirandello

Translation, Interpretation, Communication in Luigi  
Pirandello's Lexicon

SANDRA DUGO\*

**ABSTRACT:** Questo articolo propone uno studio sui problemi di traduzione alla luce di alcune teorie di Walter Benjamin, Antoine Berman e Henri Meschonnic. Nei casi di presunta intraducibilità è necessario ricostruire il testo con una nuova stesura, assumendo un altro codice linguistico, costituito dai sinonimi dell'idioma portoghese; in questa sfida il traduttore sembra un traditore dell'opera originale, ma non lo è, perché la nuova creazione è una re-interpretazione inter-testuale e una ri-elaborazione linguistica e stilistica, nelle quali affiorano differenze e somiglianze fra i due idiomi. Possiamo considerare la traduzione come il processo di comunicazione fra l'autore dell'opera originale e il lettore al quale è destinata. Propongo la lettura di alcuni brani delle novelle *Il fumo* e *Il ventaglino*, tradotte in portoghese e pubblicate recentemente da Francisco Degani, per riflettere sulla differenza fra due lingue di origine neo-latina, l'italiano e il portoghese, che è l'incontro fra due diversi contesti culturali, sociali e storici.

**PAROLE CHIAVE:** Luigi Pirandello; etica della traduzione; Henri Meschonnic; culture differenti.

**RESUMO:** Este ensaio apresenta um estudo sobre os problemas de tradução através das teorias de tradução de Walter Benjamin, Antoine Berman e Henri Meschonnic. No caso de uma hipotética intraduzibilidade, é necessário criar outro texto com uma nova edição, assumindo um código linguístico diferente, constituído pelos sinónimos do idioma português. O tradutor enfrenta um desafio, parece um traidor da obra original, mas não é, porque a nova criação é uma reinterpretação intertextual e outra elaboração

\*Università degli Studi di Roma Tor Vergata, Roma (Itália)

sd3ugo22@gmail.com (ORCID:0000-0003-3773-5978)

DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2238-8281.v0i45p87-98>



linguística e estilística, em que surgem diferenças e semelhanças entre as duas línguas. Podemos considerar a tradução como uma comunicação entre o autor da obra original e o leitor que é o destinatário receptor. Proponho a leitura de algumas passagens das novelas *A fumaça* e *O leque* traduzidas para o português e recentemente publicadas por Francisco Degani, para refletir sobre a diferença entre duas línguas de origem neolatinas, o italiano e o português, que é um encontro entre dois contextos culturais, sociais e históricos diferentes.

**PALAVRAS-CHAVE:** Luigi Pirandello; ética da tradução; Henri Meschonnic; culturas diferentes.

**ABSTRACT:** This article proposes a study on translation problems based on some theories by Walter Benjamin, Antoine Berman, and Henri Meschonnic. In cases of alleged untranslatability, it's necessary to reconstruct the new text, to gain another linguistic code, consisting of the synonyms of the Portuguese idiom. In this challenge, the translator seems a traitor to the original work, but it is not, because the new creation is an intertextual reinterpretation, a linguistic and stylistic re-elaboration, during which differences and similarities between the two idioms emerge. We can consider the translation a process of the relationship between the writer's original work and the reader who is the recipient. I propose the reading of some passages from the novel *Il fumo* and *Il ventaglio*, translated into Portuguese by Francisco Degani and recently published, to reflect on the encounter between two languages of neo-Latin origin; this's a meeting between Italian and Brazilian culture, between different cultural, social, and historical contexts.

**KEYWORDS:** Luigi Pirandello; ethics of translation; Henri Meschonnic; different cultures.

## Introduzione

Luigi Pirandello narra la complessa fenomenologia della vita con un lessico contenente sicilianismi, arcaismi, neologismi e parole onomatopoeiche non sempre presenti nei dizionari di lingua italiana. Il suo linguaggio creativo produce alcuni problemi di traduzione, pertanto diventa difficile enunciare nella lingua di arrivo quello che è stato detto nella lingua di partenza, cercando di mantenere la corrispondenza semantica con le espressioni e con lo stile pirandelliano. La traduzione permette di comunicare al lettore quello che è narrato dall'autore nell'opera originale, si tratta di decodificazione a livello denotativo (il contenuto del testo) e connotativo (lo stile), ricorrendo alla parafrasi finale nel codice linguistico e culturale del destinatario (il nuovo idioma del traduttore).

Il testo originale viene estratto dal suo contesto linguistico e culturale per essere modificato nel nuovo idioma. Il problema etico della traduzione è il tema principale del dibattito tra i filosofi del linguaggio e i critici letterari. La questione nasce dal fatto che l'atto del tradurre è un incontro con l'estraneo, da cui si deduce che il problema etico è proprio quello di considerare la differenza tra le culture, cercando di non trascurare nessuna delle due; pertanto è necessario superare l'impasse che può scaturire da questo incontro. La prima fase della traduzione è interpretare il testo di partenza, passando poi alla trasformazione linguistica nell'idioma del testo di arrivo; in questo processo l'intenzionalità del traduttore è fondamentale. La sua funzione è mediare tra la lingua di partenza e la lingua di arrivo, nel nostro caso fra l'italiano e il portoghese brasiliano, o se preferiamo, possiamo pensare che il compito del traduttore è giungere a un compromesso fra i due idiomi. Si tratta di comunicazione fra culture diverse, perché l'opera scritta in un idioma diverso diventi comprensibile per il lettore, pertanto il traduttore dialoga con l'altra cultura, creando il testo di arrivo. Si può pensare all'arte del tradurre.

Ne *Il compito del traduttore* Walter Benjamin scrive che la traduzione deve essere considerata un ritorno alla lingua pura originaria, quella della verità inconfutabile: la lingua ebraica della Bibbia. In effetti il dibattito sulla questione etica della traduzione prende spunto dalla traduzione della Bibbia in lingua tedesca. Benjamin considera la traduzione una missione sacra in cui il traduttore è immerso nella redenzione messianica durante l'atto del tradurre. Si narra che la lingua ebraica sia stata frammentata dall'uomo in numerosi idiomi differenti, creando il disordine estremo e l'impossibilità di comprensione. In questo modo la perfetta lingua di Dio, portatrice di verità, è stata alterata dall'uomo con la babelizzazione. È questo il punto di partenza da cui Benjamin costruisce la sua teoria sulla funzione messianica del traduttore. E l'atto della traduzione implica metamorfosi lessicali del testo di partenza, per creare un nuovo testo di arrivo nella nuova lingua.

## La teoria del ritmo, reciprocità e alterità

Henri Meschonnic<sup>1</sup> sostiene che la specificità di un'opera poetica o letteraria è nel ritmo del testo, senza distinzione tra poesia e letteratura, partendo dall'idea che la Bibbia non presenta questa distinzione. In tal senso la traduzione deve dare un significato al ritmo del testo scritto e non alla parola, se ne deduce che comprensione e comunicazione del testo non sono sufficienti, perché non si tratta solo di comunicazione fra culture diverse, e perché l'atto del tradurre non va considerato solo un trasporto di un'opera da un luogo all'altro (traghetare). Secondo lo studioso francese è riduttivo pensare che l'ermeneutica sia semplicemente l'interpretazione del testo letterario, pensando, a torto, che la traduzione debba coincidere con il testo originale; per tradurre bene bisogna ascoltare il ritmo delle parole e tradurre prestando attenzione alla complessità. Ne consegue che la traduzione letterale e la fedeltà al testo di partenza non sono più sufficienti, perché non si tratta più di distinguere una forma e un contenuto, intendendo per forma lo stile e la struttura sintattica, e intendendo per contenuto la trama e i personaggi. E allora come dobbiamo tradurre? Secondo il linguista francese è fondamentale basarsi sull'unità di significante e significato, immaginando un significante multiplo che permetta di attribuire un significato unico al testo.

Sulla base di quanto Benjamin ha scritto ne *Il compito del traduttore*, Meschonnic avverte che spesso si preferisce tradurre ciò che non è essenziale, ricorrendo ad alternative arbitrarie da lui considerate bizzarre: la traduzione letterale, la traduzione libera, ossia la traduzione a senso, utili per i principianti che si improvvisano traduttori. Nella teoria del ritmo è inaccettabile riproporre nella traduzione il dualismo di significato e significante, cioè separare l'insieme delle parole e il loro suono dal contenuto concettuale delle parole stesse.

Dunque, per una buona traduzione, non basta la fedeltà alla lingua e alla cultura del testo di partenza, allo stesso modo l'adattamento alla cultura e alla lingua del testo di arrivo non sono sufficienti, mentre è fondamentale il risultato della traduzione. A tale proposito, Meschonnic ritiene che l'intraducibilità di un'opera (letteraria o poetica) è un preconcetto, perché non esiste testo che non possa essere tradotto, l'intenzionalità del traduttore è risolutiva, nel senso che o vogliamo tradurre, oppure ci rifiutiamo per le difficoltà incontrate. L'idea che un'opera sia intraducibile nasce dall'errore di credere che esista identità assoluta fra testo di partenza e quello di arrivo, mentre invece è un trasferimento da un idioma all'altro, da una cultura nell'altra. Eppure, secondo lo studioso francese, seguire il ritmo del testo, mentre si sta traducendo, non può ridursi al trasferimento del contenuto dell'opera da una cultura all'altra o da un luogo all'altro, ma deve basarsi sul rapporto tra le due culture e sull'idea del "dislocamento", cioè sul fatto concreto che stiamo trasportando un testo dal luogo in cui è nato in un luogo estraneo all'autore. Si può parlare di ri-creazione, ma è importante che il traduttore non si ponga nell'at-

---

<sup>1</sup> Henri Meschonnic è stato un poeta, linguista e traduttore francese; autore di interessanti saggi sull'etica della traduzione, ha ricevuto premi prestigiosi, è stato il presidente del "Centre National des Lettres". Segnalo uno dei suoi saggi sulla traduzione *Poétique du traduire* di cui speriamo che venga pubblicata l'edizione in lingua italiana.

teggiamento di inferiorità rispetto al testo che traduce e che non alteri il contenuto. Basarsi sulla filologia non basta, è necessario scegliere il linguaggio appropriato da utilizzare, considerando il testo da tradurre nella sua totalità. Dunque è riduttivo ricorrere alla traduzione letterale, oppure riadattare il testo alla nuova lingua, per comunicare il contenuto di un'opera. Meschonnic rivolge particolare attenzione alla teoria del ritmo, ritenendo che la traduzione debba basarsi sulla prosodia, sul ritmo, e sulla significanza.

Paradossalmente essere fedeli al testo di partenza non può essere il principio motore di una buona traduzione, anzi è una giustificazione di fronte alle difficoltà incontrate e crea una traduzione errata in cui si dimenticano le differenze linguistiche, culturali e storiche; al contrario bisogna mantenere l'alterità, l'altro lo straniero, ciò che appartiene alla cultura dell'opera originale in modo tale che il lettore possa conoscere le differenze tra la propria cultura e quella del testo di partenza, che vuol dire incontrare "lo straniero" e comprenderlo, parafrasando Berman.

Tradurre significa incontrare l'altro, ma questo contrasta con la logica dell'identità, con l'idea di riprodurre il testo di partenza esattamente uguale all'altro idioma. Eppure individuare le differenze tra due culture permette di riconoscere l'alterità, l'estraneo. A tale proposito Meschonnic parla di relazione interculturale e di apertura alle altre culture diverse dalla nostra, di "reciprocità". Per comprendere meglio il concetto di alterità della teoria del ritmo di Meschonnic, propongo un brano del filosofo francese Emmanuel Lévinas, estratto dal saggio *Totalità e infinito*, in cui il concetto di alterità è sviluppato nella filosofia ontologica dell'Essere presente nel volto dell'Altro.

L'assolutamente Altro è Altri<sup>2</sup>. Non è sul mio stesso piano. La collettività nella quale dico "tu" o "noi" non è un plurale di "io". Io, tu, non si tratta qui di individui di un concetto comune. Né il possesso, né l'unità del piano, né l'unità del concetto possono legarmi ad altri. Assenza di una patria comune che fa dell'Altro lo Straniero; lo Straniero che viene a turbare la mia casa. Ma Straniero significa anche il libero. Su di lui non posso *potere*. Sfugge alla mia presa per un fatto essenziale, anche se dispongo di lui. Non è interamente nel mio luogo. (LÉVINAS, 2004, p. 37) Corsivo dell'autore

Certamente il concetto dell'alterità di Lévinas riguarda la metafisica ontologica dell'Esse-re, ed è bene precisare che il filosofo francese sta parlando di metafisica e esteriorità; tuttavia ritengo che sia utile per noi, perché riconduce al rapporto comunicativo fra l'opera di partenza e quella di arrivo nel processo di traduzione. L'opera tradotta nel nuovo idioma entra forzatamente in un'altra cultura e non è più nello stesso piano dell'opera originale. Riconducendo il brano di Lévinas al nostro discorso, immagino che l'"Io" è l'autore dell'opera originale e "tu" è il lettore del testo tradotto; questi non sono due soggetti di un concetto comune, e esistono differenze fra le loro culture. L'"Altro" potrebbe essere il testo in lingua originale che si presenta agli occhi del traduttore come lo "Straniero" (ossia l'opera da tradurre), che non può

---

2 Altri e Altro sono scritti con l'iniziale maiuscola come nel saggio di Lévinas, perché sono concetti filosofici dell'etica dell'alterità e quindi cito esattamente il brano del filosofo francese.

essere sottoposto a decisioni arbitrarie, rischiando di alterare il significato delle parole e anche il contenuto. Questo vuol dire che lo Straniero deve essere libero, perché il traduttore non deve imporre una traduzione errata. Certamente, parafrasando Lévinas, e quindi, immedesimandomi nel traduttore, posso affermare che io traduttrice non ho il potere di alterare il testo di partenza “su di lui non posso potere” (LÉVINAS, 2004, cit.), anche se sono l’artefice che compie l’azione di tradurre “sfugge alla mia presa per un fatto essenziale, anche se dispongo di lui” (LÉVINAS, 2004, cit.), questo significa che l’opera da tradurre non appartiene alla mia cultura di traduttrice, né al mio linguaggio “non è interamente nel mio luogo” (LÉVINAS, 2004, cit.).

Usando la stessa espressione di Lévinas, possiamo pensare che il traduttore si trova “faccia a faccia” con l’Altro, la relazione che si instaura fa riflettere sul fatto che la traduzione deve essere realizzata sulla base del rapporto fra le due culture e non come un trasporto da una cultura all’altra: quella di partenza e quella di arrivo. Un esempio pertinente è la parola portoghese “prefeito” che tradotta correttamente è il Sindaco e non il “prefetto”, termine che appartiene al linguaggio giurisdizionale italiano e che indica un alto funzionario dello Stato alle dipendenze del Ministro dell’Interno. Qui comprendiamo che tradurre è un’attività attraverso la quale si vuole rivalutare la cultura e conoscere le differenze sociali e storiche.

## **Problemi di traduzione, interpretazione e comunicazione nel lessico di Pirandello.**

Tradurre Pirandello rappresenta una sfida, perché decodificare il testo significa entrare in contatto con un linguaggio complesso, costituito da elementi semantici dialettali, arcaismi e parole che ricordano il suono ambientale o il suono prodotto dagli animali e dalle persone. Si pensi alla novella *La toccatina*, ai vocalizzi incomprensibili di Beniamino Lenzi, colpito da ictus cerebrale e costretto all’afasia dopo aver perso la capacità di articolare i suoni del linguaggio. In seguito anche l’amico Golish viene colpito dall’ictus e inizia a parlare in tedesco balbettando:

Beniamino... sotto i baffi già grigi le labbra, un po’ storte, si spiccicarono e lavorarono un pezzo con la lingua annodata a pronunciare qualche parola:

- O... oa... oa sto meo... cammio...

— Ah bravo... — fece il Golisch, agghiacciato dall’impressione di non aver più dinanzi un uomo, Beniamino Lenzi, qual egli lo aveva conosciuto; ma quasi un ragazzo ormai, un povero ragazzo che si dovesse pietosamente ingannare. (PIRANDELLO, 1993, p. 62)

Il lettore incontra un testo complesso, caratterizzato da un pastiche linguistico<sup>3</sup> che lo attrae fin dalla prima lettura. Ma il traduttore ha la responsabilità di restituire il significato delle espressioni nella lingua di arrivo: il portoghese brasiliano. Uso il verbo restituire perché l’inten-

<sup>3</sup> Per pastiche si intende il linguaggio misto e insolito in cui sono presenti parole e espressioni dialettali e della lingua italiana, anche nella sintassi delle frasi. Pirandello usa registri linguistici di livello diverso colto e popolare.

zione della traduzione è permettere al lettore di comprendere il significato delle parole e delle espressioni, per familiarizzare con il contenuto dell'opera. Osserviamo la coesistenza di diversi registri linguistici che nel loro complesso rappresentano il plurilinguismo pirandelliano e se in linguistica possiamo pensare alla diglossia<sup>4</sup>, in Pirandello invece i registri linguistici vivono all'interno della lingua italiana, sottolineo vivono, perché le espressioni dialettali convivono accanto a quelle italiane, appartenenti al linguaggio diffuso in Sicilia nel primo decennio del Novecento.

Prima di addentrarci nei possibili problemi di traduzione è interessante mettere in luce le caratteristiche del plurilinguismo. Se è vero che Pirandello nei primi romanzi cercasse un registro linguistico il più possibile corretto, in equilibrio con la lingua nazionale, come già fece Alessandro Manzoni e più tardi Luigi Capuana, è anche vero che, in seguito, la sua creatività linguistica lo spinse a scelte contraddittorie rispetto alla scelta iniziale. Pertanto non è inusuale incontrare nei testi delle novelle regionalismi, sicilianismi accanto ai toscanismi; si tratta di parole o di intere espressioni ricavate dai dialetti, e sebbene non siano dialettali, assomigliano. Riflettiamo sulla parola "calcheroni" usata da Pirandello per indicare le fornaci per lavorare lo zolfo grezzo; si tratta di una parola dialettale italianizzata, ricavata dal siciliano "carcaruni". Non è esatto ipotizzare che Pirandello abbia voluto italianizzare la voce dialettale, in quanto dobbiamo considerare che quelle stesse parole erano diffuse nelle comunità dei paesini siciliani nel primo Novecento. Si può pensare a un autoctonismo<sup>5</sup>, cioè a una parola che è stata italianizzata inconsapevolmente dall'autore oppure dai proprietari terrieri nell'ambiente delle zolfatare. Si pensi che nei Paesi Siciliani esistevano due linguaggi: il dialetto del popolo e il dialetto dei dotti, cioè degli appartenenti alla classe medio-alta borghese che potevano studiare e in qualche caso laurearsi. Si tratta di voci semantiche che potremmo definire regionalismi, nati fra i dotti della classe borghese e come tale assorbiti gradualmente dal resto del popolo.

Le opere pirandelliane tradotte in portoghese brasiliano possono essere considerate una nuova creazione del testo di partenza che ha assunto un altro codice linguistico, costituito dai sinonimi della lingua di arrivo. Affiorano due concetti importanti, l'esteriorità e l'alterità che caratterizzano l'atto del tradurre, infatti la nuova creazione narrativa è una re-interpretazione inter-testuale. La nuova opera tradotta nasce dalla trasformazione del codice linguistico del testo originale attraverso la trasformazione semiotica morfologica, con l'intenzione di mostrare il contenuto tematico. Ma i problemi di traduzione che incontriamo sono risolvibili. Il linguaggio di Pirandello presenta un lessico misto e a tale proposito, l'Accademico italiano e filologo Alfredo Stussi<sup>6</sup> ci dice che i narratori siciliani tra l'Otto e il Novecento usavano un plurilinguismo passivo; vediamo il significato del termine. Innanzitutto lo studioso fa riferimento a Luigi

---

4 In realtà, in linguistica, l'uso del termine diglossia indica il ricorso a idiomi differenti rispetto alla lingua italiana. In questo caso ho preferito usarlo per indicare il linguaggio misto pirandelliano.

5 Per autoctonismo intendo una parola creata in un determinato luogo in un'epoca specifica.

6 Alfredo Stussi è Professore Emerito nella Scuola Normale Superiore di Pisa, precedentemente ha insegnato Storia della Lingua italiana come Ordinario presso la stessa Università. È difficile riunire qui gli incarichi importanti e numerosi studi e pubblicazioni di questo studioso, membro dell'Accademia Nazionale dei Lincei.

Pirandello dei primi romanzi e novelle, a Giovanni Verga e a Luigi Capuana, che volevano scrivere in lingua nazionale, ma nello stesso tempo amavano la lingua materna (il dialetto) e quindi riscrivevano l'opera più volte; soprattutto Verga e Capuana. In seguito, Pirandello non sentì più l'esigenza di adattare la lingua dei romanzi e delle novelle alla lingua nazionale. Un fatto interessante è che i problemi di traduzione che emergono dalle novelle tradotte in portoghese fanno riflettere sull'esigenza di uno studio complessivo e sistematico della lingua italiana dei cambiamenti nel tempo, e nasce l'interesse per approfondire lo studio del lessico usato. Infatti le prime novelle di ambientazione siciliana presentano una varietà plurilinguistica, perché Pirandello cercava un equilibrio fra la lingua italiana nazionale e la parlata locale dialettale, questione difficile in quanto si trovava di fronte a numerose contraddizioni fra la realtà multilinguistica dell'Italia e la lingua italiana nazionale. Qui apro una parentesi sul processo di unità nazionale linguistica e culturale dopo il 1861 in continua evoluzione, difficile da raggiungere per la mancanza di una lingua nazionale effettiva, considerando che i dialetti regionali erano gli unici conosciuti dalla maggior parte degli italiani.

Perciò ho scelto la lettura di alcuni brani estratti da due novelle, scritte tra la fine dell'Ottocento e i primi anni del Novecento: *Il fumo* scritta nel 1901, e pubblicata nel 1904 nella raccolta *Bianche e nere*, e *Il ventaglino* pubblicato la prima volta nel 1903, perché presentano alcuni esempi interessanti, per riflettere sulle questioni di cui ho parlato finora. Entrambe sono state tradotte recentemente da Francisco Degani. *A fumaça*, studiata da Stussi dal punto di vista linguistico (STUSSI, 2001, p. 593-595).

Uno degli aspetti più interessanti degli studi sull'etica della traduzione tema di discussione tra i filosofi del linguaggio è la scelta semantica e "la significazione", cioè la relazione tra il significante (il segno grafico e il suono della parola) e il significato (il contenuto, il concetto mentale). Quindi la parola che apparentemente sembra appartenere a un insieme di segni astratti, in realtà ha un senso, quello che noi gli diamo sulla base del nostro idioma e della nostra cultura. In particolare il lettore dà un significato alla parola, ma assegna anche un valore basandosi sulle proprie conoscenze; nella traduzione avviene un confronto con i sinonimi della lingua di arrivo, ricordando sempre che ogni parola e ogni espressione appartengono a un sistema linguistico complesso. Il valore di una parola non è mai fissato definitivamente, perché va confrontato con il contenuto del testo e con il contesto sociale e storico. Leggiamo alcune pagine delle novelle pirandelliane nelle quali possiamo riflettere sulla significazione applicata al processo della traduzione<sup>7</sup>.

La novella *Il fumo* (*A fumaça*), tradotto da Francisco Degani, presenta molti lemmi ed espressioni sulle quali riflettere. La parola "Mineiros" traduce "zolfatari", e il traduttore ha compiuto una sorta di riconciliazione, ricorrendo a una parola che non ha lo stesso significato, perché "mineiro" è "il minatore" che lavora nella miniera di metalli preziosi e non nelle cave

---

7 In realtà il termine "significazione" indica in linguistica la relazione tra forma (significante) e contenuto (significato), tema che conosciamo dalle teorie del linguista Ferdinand de Saussure. Io ho usato deliberatamente il termine per riflettere sul processo della traduzione.

di zolfo (PIRANDELLO, 2017, vol. I, p. 245). Il problema qui è accontentarsi di un lemma che non ha il significato specifico che vogliamo, ma se avessimo voluto tradurre con “*enxofrador*” avremmo sbagliato; il sostantivo portoghese infatti vuol dire “*inzolfatore di vigne*” (o *insolfatore*), termine usato in agricoltura nella coltivazione dei vigneti<sup>8</sup>; ma attenzione, questo termine appartiene al linguaggio agricolo moderno e indica le macchine agricole che distribuiscono lo zolfo come anticrittogamico biologico naturale. E siamo fuori dal tema della novella.

Allo stesso modo, il sicilianismo “*calcheroni*” non ha una parola corrispondente in lingua portoghese, pertanto il termine del testo originale di partenza è stato lasciato, spiegando il significato in nota: “*Grandes caldeiras ou fornos para extração do enxofre*” (PIRANDELLO, 2017, cit.). L’origine dialettale della parola è: “*carcaruni*” che sono le fornaci per fondere lo zolfo grezzo estratto dalle cave della miniera. Non c’è una parola corrispondente nella lingua portoghese, perché l’ambiente naturale della Sicilia è diverso dal Brasile, infatti le miniere di zolfo esistevano in Sicilia, in un territorio di origine vulcanica con aree vulcaniche ancora attive, che offrono molte risorse produttive all’industria farmaceutica e cosmetica<sup>9</sup>. Dunque il problema di traduzione è essenzialmente geografico, legato al territorio, non è solo una questione culturale e linguistica; il traduttore incontra luoghi e culture diverse dalla propria e intraprende un percorso di conoscenza e approfondimento della cultura della lingua di partenza, per trovare un “*via translationis*” e per far conoscere ai lettori della lingua di arrivo il termine nuovo di cui non ha il corrispettivo sinonimo in portoghese.

Si rifletta ora sulla parola “*carusi*”, parola del dialetto siciliano che indica i ragazzi e le ragazze, è quasi impossibile trovare un sinonimo nella lingua portoghese, e sarebbe un errore tradurre con *moços* o *garotos*, perché il loro significato è completamente diverso dai “*carusi*”. Già Meschonnic dice che l’intraducibilità di un testo non esiste, ma solo quello che noi non vogliamo tradurre, tuttavia in questo caso specifico non abbiamo un’alternativa accettabile di traduzione. Il sicilianismo: “*carusi*” è inserito in un contesto geografico, sociale e storico diverso da quello brasiliano. Per risolvere il problema di traduzione è stato spiegato in nota che si tratta di “*lavoratori della miniera di zolfo*”, lasciando “*carusos*”, declinato al plurale per indicare che si tratta di un numero elevato di ragazzi, anche se imprecisato (Pirandello non ci dice quanti sono). Degani spiega in nota: “*Trabalhador das minas de enxofre, dialeto siciliano específico para os mineiros de enxofre*” (PIRANDELLO, 2017, vol. 1, p. 245).

“*Corna vi cedo*” è un’espressione della cultura popolare siciliana che indica il rifiuto totale, è stato tradotto con l’espressione “*cedo uma ova*” che è un modo di dire per esprimere repulsione e sentimento di rifiuto. Nel dizionario leggiamo: “*a expressão ‘uma ova’ quer dizer uma negação, um repúdio, um não. Quer dizer que a pessoa acha o contrário*” (Coelho et al., 2020). Non possiamo tradurre letteralmente “*Eu cedo os chifres*”, perché è riferito al tradimento di

---

8 La traduzione è nel dizionario di Portoghese Brasiliano. (SPINELLI e CASASANTA, 2010, p. 427).

9 La pomata antibatterica Gentalyn è prodotta con lo zolfo presente in natura. Abbiamo molti prodotti farmaceutici tra cui le maschere di zolfo per la cura della pelle prodotte dall’azienda farmaceutica Omosidea. Lascio al lettore la curiosità di scoprire la ricchezza dei prodotti cosmetici italiani e dei farmaci ottenuti con lo zolfo naturale.

un innamorato o innamorata. Nel brano si tratta invece dell'imprecazione di rabbia di Mattia Scala, il protagonista proprietario della miniera di zolfo. Leggiamo il brano in italiano e la sua traduzione in portoghese:

- **Corna vi cedo!** - gridava. - Neanche se m'offeriste i tesori di Creso; neanche se mi diceste: Mattia, raspa qua con un piede, come fanno le galline; ci trovi tanto zolfo, che diventi d'un colpo più ricco di... che dico? di re Fállari!

Non rasperei, parola d'onore.

E se, poco poco, quelli insistevano:

- Insomma, ve n'andate, o chiamo i cani?

(PIRANDELLO, 2007)

- **Cedo uma ova!** – gritava. – Nem se me oferecessem os tesouros de Creso; nem mesmo se me dissessem: Mattia, raspa aqui com o pé, como fazem as galinhas, você irá encontrar tanto enxofre, que ficará imediatamente mais rico do que... do que? Do que o rei Fálaris! Eu não rasparia, palavra de honra.

E se, aos poucos, eles insistissem:

- Vão embora ou querem que eu chame os cães?

(PIRANDELLO, 2017, p. 247)

Le riflessioni condotte finora hanno evidenziato come sia difficile tradurre il registro linguistico soprattutto nelle prime opere pirandelliane, quando Pirandello faceva uso abbondante dell'elemento dialettale. Un dialettismo lessicale su cui ci sarebbe molto da riflettere è “la trazzera”; si tratta di una piccola strada di campagna di terra battuta adattata al passaggio degli animali, in Sicilia questi viottoli erano utilizzati per il lavoro agricolo dei contadini che possedevano i muli per trasportare la merce da un luogo all'altro, da qui l'etimologia del sostantivo “mulattiera”, in dialetto è “la trazzera”. Anche questo sostantivo crea un problema di traduzione connesso alla specificità dell'ambiente rurale siciliano che non può avere corrispettivi in portoghese, ma la traduzione è sempre possibile.

Gli avveniva spesso di ripetere questa minaccia dei cani, perché il suo poderetto aveva il cancello su la **trazzera**, cioè su la via **mulattiera** che traversava la collina, accavalcandola, e che **serviva da scorciatoja** agli operai delle zolfare, ai capimastri, a gl'ingegneri direttori, che dalla prossima città si recavano alla vallata o ne tornavano. (PIRANDELLO, 2007)

Ele repetia com frequência essa ameaça dos cães, pois suas terras tinham um **portão traseiro**, isto é, que dava para a **trilha** que atravessava a colina e **servia de atalho** para os mineiros, os capatazes, os engenheiros, que vinham da cidade próxima para o vale ou dele retornavam.

(PIRANDELLO, 2017, p. 247)

Spesso Pirandello usa forse involontariamente alcuni regionalismi che non appartengono al linguaggio popolare siciliano, ma sono toscanismi di diversa matrice come “giornelli” che è un vassoio per trasportare la calcina, la cui origine etimologica forse è senese. È un altro problema di traduzione per le ragioni che possiamo immaginare. Leggiamo il significato della voce “giornelli” presente nel dizionario Devoto Oli:

1. Attrezzo di legno costituito da un piano a tre o quattro sponde, talvolta con un manico perpendicolare al piano, sul quale il muratore tiene la calcina mentre lavora.
2. Dispositivo rotante per la pesca di fiume, fornito di due o quattro reti a cucchiaio applicate all'estremità di altrettante pale per far girare la corrente con moto costante.
- 3 Etimo incerto, cioè l'origine etimologica della parola è incerta. (DEVOTO e OLI, 2007, p. 1206)

Io presuppongo che sia un toscanismo forse pensato da Pirandello negli anni dei suoi studi in glottologia. Questi recipienti erano usati per riempirli con lo zolfo liquido estratto dai forni e per dargli la forma definitiva. “I giornelli servivan da forme per lo zolfo bruciato che vi colava lento come una densa morchia nerastra”. La traduzione è “os tabuleiros serviam de formas”, per lo zolfo “o enxofre queimado que escorria lento como uma densa borra negra” (PIRANDELLO, 2017, p. 245).

Alcune espressioni presenti nelle novelle appartengono al linguaggio popolare dei contadini, il mondo rurale aveva una mentalità basata su una logica inconfutabile e rassegnata; un esempio è la frase “tiramò a campà” nella novella *Il ventaglino* (*O leque*):

— Co' la bona grazia, signò, — gli disse Tuta, ancora sorridente e inchinandosi, come se il servizio lo avesse reso a lui e non all'operajo che dormiva. — Da' 'n sordo sta pora creatura. — No! — rimbeccò subito il vecchietto con stizza (chi sa perché), e abbassò gli occhi sul giornale.

— **Tiramò a campà!** - sospirò Tuta. — **Dio pruvede.**  
(PIRANDELLO, 2007)

— Com a boa graça, senhor — disse Tuta, ainda sorridente e inclinando-se, como se o serviço tivesse sido prestado a ele e não ao operário que dormia. — Dê um tostão a esta pobre criatura.

— Não! — retrucou logo o velhinho irritado (quem sabe por que), e baixou os olhos para o jornal.

**Vamos levando!** — suspirou Tuta — **Deus dará.**  
(PIRANDELLO, 2017, p. 217-218)

L'espressione è stata tradotta con “vamos levando” che significa vivere quotidianamente nonostante le difficoltà della vita lottando per sopravvivere.

## Conclusione

Tradurre è sicuramente l'esperienza più interessante per acquisire nuove conoscenze ed entrare in culture diverse dalla nostra, quindi non può essere affidata a un processo automatico della nostra mente. Resta il fatto che viviamo nell'epoca dell'informazione globalizzata in cui si fa un uso abbondante di traduttori automatici di cui il web è ricco. Possono essere utili dal punto di vista formale, ma la nostra mente ha capacità molto più complesse, al punto tale da non poter accontentarsi dei confini ristretti dei traduttori informatici. Come San Girolamo sosteneva: non è corretto tradurre letteralmente, ma è necessario esprimere il senso delle parole: “non verbum e verbo, sed sensum exprimere de sensu” (Sofronio Eusebio Girolamo. *Epistulae LVII*, 5).

## Riferimenti bibliografici:

- BENJAMIN, W. “Il compito del traduttore”. In: Angelus Novus. Saggi e frammenti, SOLMI, R. (org.). Torino: Einaudi, 1995.
- BERMAN, A. *La prova dell'estraneo. Cultura e traduzione nella Germania romantica*. Macerata: Quodlibet, 1997.
- BERMAN, A. *La traduzione e la lettera o l'albergo nella lontananza*. Macerata: Quodlibet, 2003.
- CAMPOS, H. *Transcrição*. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- CAMPOS, H de. *Tradutor e traduzido*. São Paulo: Perspectiva, 2019.
- COELHO, T. LAPELOSO M. STEIN T. SOUSA S. *Dicionário popular*. Disponível em: <https://www.dicionariopopular.com/>, 2020. (Ultima consultazione: 22/03/2022)
- DEVOTO G. OLI G. *Vocabolario della lingua italiana*. SERIANNI L. TRIFONE M. (org.). Firenze: Le Monnier, 2007.
- JACQUES, M. *Sobre a forma, o poema e a tradução*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2017.
- LEVINAS, E. *Totalità e infinito. Saggio sull'esteriorità*. Milano: Jaca Book, 2004.
- MESCHONNIC, H. *Poéticas do traduzir*. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- MESCHONNIC, H. *Poétique du traduire*, Lagrass, Verdiér, 1999.
- PIRANDELLO, L. *Il meglio dei racconti di Luigi Pirandello*. COSTA, S. (org.) Milano: Oscar Mondadori, 1993.
- PIRANDELLO, L. *Novelle per un anno*. Vol. 1, Milano: Meridiani Mondadori, 2007.
- PIRANDELLO, L. *Novelas inéditas*. 2 vol 1. Trad. F. Degani. São Paulo: Editora Nova Alexandria, 2017.
- SPINELLI V. e CASASANTA M. *Dizionario completo Hoepli di Portoghese (Brasiliano)*. Milano: Hoepli, 2010.
- STUSSI, A. Lettura linguistica. *Italianistica: Rivista di letteratura italiana*, vol. 30, n. 3, settembre/dicembre 2001, p. 579-607.

Recebido em: 23/03/2022 (versão atualizada: 05/10/2022)

Aprovado em: 28/11/2022