Spesso il male di vivere ho incontrato de Eugenio Montale em tradução

Eugenio Montale's Translation of Spesso il male di vivere ho incontrato

Patricia Peterle

Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, SC, Brasil

Resumo

A proposta deste ensaio é refletir sobre a natureza do texto traduzido e sua relação com o texto de partida a partir do diferimento e da interpenetração da língua na língua. Partindo da ideia de que o gesto tradutório perpassa pelo afetivo e pelo amoroso e que requer e exige o espaço do outro, pretende-se analisar duas traduções do poema "*Spesso il male di vivere ho incontrato*", publicado em 1925 no volume *Ossi di seppia*.

Palavras-chave: Eugenio Montale; poesia; outro; tradução.

Abstract

The purpose of this essay is to reflect on the nature of the translated text and its relationship with the source text based on the deferral and interpenetration of language in language. Based on the idea that the gesture of translation is affective and loving and that it requires and demands the space of the other, the aim is to analyze two translations of the poem "*Spesso il male di vivere ho incontrato*", published in 1925 in the volume *Ossi di seppia*.

Keywords: Eugenio Montale, Poetry, Other, Translation

Resumen

El propósito de este ensayo es reflexionar sobre la naturaleza del texto traducido, su relación con el texto de partida, a partir del diferimiento y la interpenetración del lenguaje en el lenguaje. Partiendo de la idea de que el gesto de la traducción es afectivo y amoroso, que requiere y exige el espacio del otro, el objetivo es analizar dos traducciones del poema *Spesso il male di vivere* ho incontrato, publicado en 1925 en el volumen *Ossi di seppia*.

Palavras clave: Eugenio Montale; poesia; otro; traducción.

CC BY

https://doi.org/10.1590/1517-106X/2025e66731

É esse amor do estrangeiro [...] *o amor da diversidade das línguas, situada entre aquilo que pratico e aquilo que me falta, de que eu apenas suspeito. Pois o amor de minha língua só o é para mim pelo meu desejo das outras línguas: "mais de uma língua".*
Barbara Cassin, 2022, p. 134.

1.

A tradução, se entendida como imitação, é um falso, porque ocupa o espaço de uma reprodução, ou seja, reproduz uma relação de poder entre o original e sua cópia: se o primeiro consegue manter sua singularidade, o segundo tende, de todo modo, a desempenhar um papel de dependência. Essa afirmação que traz consigo uma monumentalidade em relação ao original não é imune a tremores – há rachaduras que expõem a própria urdidura, ou seja, o tecido da imbricada teia de relações. Nesse sentido, o furo que escava entre fidelidade/liberdade e texto original/texto traduzido passa a fazer parte e a definir uma poética da tradução que se afasta de uma atitude servil, preferindo a adoção de uma estratégia aporética da apropriação-desapropriada O furo então aponta para o objeto ausente, mas não mais a partir de uma visão do lamento ou da perda. O furo rasga, penetra, destrói e (re)constrói num ritmo de desdobramento e de inacabamento:

> "Origem" não designa o processo de devir de algo que nasceu, mas antes aquilo que emerge do processo de devir e desaparecer. A origem insere-se no fluxo do devir como um redemoinho que arrasta no seu movimento o material produzido no processo de gênese. O que é próprio da origem nunca se dá a ver no plano do factual, cru e manifesto. O seu ritmo só se revela a um ponto de vista duplo, que o reconhece, por um lado como restauração e reconstituição, e por outro como algo de incompleto e inacabado (Benjamin, 2011, p. 34).

É nessa dialética, por exemplo, que poderia também ser pensada a obra de um artista como Alberto Burri, talvez um dos mais influentes daquilo que se veio a chamar de arte informal. Destruir para recriar e transformar é a marca do gesto artístico que incide na matéria, na sua própria constituição. O fogo, para Burri, é um meio de fazer furo e laço, é um novo instrumento artístico capaz de acelerar a mudança matérica junto a outros elementos como o ferro e a madeira. O artista italiano chega a dizer que queria ver do que o ferro é capaz. A compacidade e a dureza do ferro, diante da presença do fogo, elemento externo, entram num fluxo em devir. Matéria penetrando

e transformando a matéria.[1] Língua furando e penetrando em língua. A tradução, nesse sentido, é um espaço privilegiado de encontro e de embate entre as línguas. Como o fogo ela aquece (estranhamente) o mistério e a relação entre as línguas, e é por meio, portanto, da tradução que as tensões provocadas por uma condição diferida não são apagadas, mas podem e devem vir à tona. Uma de suas características é a instabilidade, mas esta, por sua vez, também é sua maior força.

Num de seus textos mais poéticos, Giorgio Agamben se questiona sobre a relação entre o fogo e o relato, o mistério e a história, pondo a seguinte pergunta: "Mas de que forma um elemento, cuja presença é a prova incontestável da perda do outro, pode dar testemunho daquela ausência, esconjurar sua sombra e sua lembrança?" (Agamben, 2018, 34). A resposta é oferecida via versos significativos do *Purgatório*, quando a língua é percebida sobretudo pelo seu balbuciar – "*l'artista / ch'a l'abito de l'arte ha man che trema*" (Canto XIII, versos 77-78) –, a saber, pela tensão que nela existe e que é constituinte.

> O hábito da arte é o estilo, o domínio perfeito dos meios, em que a ausência do fogo é assumida peremptoriamente, porque tudo está na obra e nada lhe pode faltar. Não há, nunca houve mistério, porque ele é inteiramente exposto aqui e agora e para sempre. Mas, nesse gesto imperioso, às vezes se produz um tremor, algo como uma vacilação íntima, em que abruptamente o estilo transborda, as cores desmaiam, as palavras balbuciam, a matéria coalha e entorna. Esse tremor é a maneira; esta, na sedimentação do hábito, testemunha mais uma vez ausência e o excesso do fogo (Agamben, 2018, p. 35).

2.

Uma rachadura na inteireza de uma xícara pode ser também um furo, uma abertura para o outro (o outro de si mesmo): "E a rachadura na xícara abre / uma trilha para a terra dos mortos", e ainda "[...] como quando uma trilha / atravessa uma xícara" são duas citações – a primeira de Auden, e a segunda de Rilke – que expõem, inscrevem e desenham com palavras essa abertura na página. A ideia de atravessamento e de encontro está nesses dois autores, não por acaso trazidos na epígrafe de um emblemático poema de Valerio Magrelli:

---

1 Não é, então, uma coincidência que no ensaio introdutório do catálogo referente à mostra *Alberto Burri*. Teatri e *Scenografie*, realizada em 1981 no Teatro Rossini, em Pesaro, Emilio Villa evoque o trabalho de Burri através de dois termos complementares: silêncios e vazios.

E a rachadura na xícara abre / uma trilha para a terra dos mortos
W. H. Auden
como quando uma trilha / atravessa uma xícara
R. M. Rilke

Recebo de ti esta xícara
vermelha para beber aos meus dias um a um
nas manhãs pálidas, as pérolas
do longo colar da sede.
E se cair quebrando, devastado,
eu, pela compaixão,
pensarei em consertá-la,
para prolongar os beijos ininterruptos. E cada vez que a alça
ou a borda racharem
voltarei a juntá-las
até que meu amor não tiver cumprido a obra dura e lenta do mosaico.

Desce pelo declive
cândido da xicara
pelo interior côncavo
e reluzente, como um relâmpago,
a rachadura,
negra, fixa,
sinal de uma tempestade
que continua trovejando
sobre a paisagem sonora,
de esmalte.
(Magrelli, 2019, p. 32-33).

A xícara é um dom – pode-se acrescentar que é um presente precioso – e, se por acaso ela quebrar, a pessoa que diz "eu" nesses versos pensará em consertá-la e colá-la ("para prolongar os beijos ininterruptos") toda vez que a alça ou a borda rachar, porque esta é precisamente "a obra dura e lenta do mosaico". A xícara-objeto-rachadura pode falhar em seu uso habitual, se a rachadura exposta significar a não contenção do líquido em seu interior. Nesse caso, uma simples rachadura pode decidir o futuro desse objeto: fora de uso, não mais necessário. O desperdício, no entanto, não é colocado no centro da máquina do poema, o que interessa é justamente a relação que vai se estabelecendo (eu-rachadura-xícara), pois esse objeto comum a qualquer

cozinha de uma casa, aqui, é destituído de seu uso mais imediato e funcional, para ser então, numa suspensão, concebido a partir de um gesto relacional.

A rachadura ruinosa da xícara é sinal de algo "que continua trovejando", como os fragmentos de um vaso evocados por Walter Benjamin. Gestos, repetições de gestos, variações de gestos antecipam as últimas linhas do poema de Magrelli, que ecoam um possível relacionamento amoroso:

> sinal de uma tempestade
> que continua trovejando
> sobre a paisagem sonora,
> de esmalte.
> (Magrelli, 2019, p. 32).

Paisagem sobre paisagem. Essa leitura nos leva não ao falso, mas à "potencialização do falso que nos dá uma iridescência muito mais poderosa".[2] A tradução poderia ser aqui, então – seguindo as tesselas-indícios do mosaico de Magrelli – o sinal de uma tempestade que continua trovejando – observando e cravando – sobre aquela paisagem sonora e alquímica do esmalte. Portanto, uma vez descartado o desejo de imortalidade e aceito o território da fragilidade, do precário e do ruinoso como via para uma "forma própria" (cujas motivações são provenientes justamente de um ecoar), a língua da tradução "tem o direito, aliás, o dever, de desprender-se, para fazer ecoar sua própria espécie de *intentio* enquanto harmonia, complemento da língua na qual se comunica, e não sua *intentio* enquanto reprodução de sentido" (Benjamin, 2011, p. 115). Isso significa que a língua da tradução tem a ver com o elemento contingente, ela se permite ser tocada, contaminada, queimada, corroída por essa outra língua/estrangeira, com a qual está em contínua relação. Como os fragmentos de um vaso:

> 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 do original, conformar-se amorosamente, e nos mínimos detalhes, em sua própria língua, ao modo de visar do original, fazendo com que ambos sejam reconhecidos como fragmentos de uma língua maior, como cacos são fragmentos de um vaso (Benjamin, 2011, p. 115).

[2] Palavras de Raul Antelo durante a última aula do curso *Modos de in-existir – a arte de Juliana Hoffmann*, realizada na Fundação Cultural Badesc em 27 jun. 2024, em Florianópolis.

Caminhos que só são construídos apenas quando estão em processo, em um *con* que favorece e é favorecido pelo elemento precisamente contingente, que toca, abraça o que vem de fora, ao mesmo tempo que, sacode e agita; e só assim encontra outras vias, oferece outros acessos – "ação integral de disposição ao sentido" (Nancy, 2016, p. 149).[3] Os beijos ininterruptos do verso 9 do poema de Valerio Magrelli me vêm à mente agora para reforçar os fios quase invisíveis desse relacionamento amoroso. A continuação dos beijos e a violência de algo que se quebra são aqui necessários. A trinca no esmalte, a separação de um pedaço como a alça configuram-se como relações e, para tal, é demandado um cont*ato*, um toque, uma penetração; pois só há relação se houver essa exigência que lentamente escava uma língua dentro de uma língua. A junção proposta está relacionada à lenta e trabalhosa técnica do mosaico ("até que meu amor não tiver cumprido a obra dura e lenta do mosaico"), a saber, um todo que só pode se apresentar pela via dos mínimos vazios existentes entre uma tessela e outra.

Um todo cuja estrutura interna expõe a hospitalidade do que difere. Como aquelas larvas que vivem na madeira, cavam túneis e, ao destruírem parcialmente o objeto-habitat, passam a dar vida a verdadeiras obras de arte. O *Xestabium rufovillosum* no breu de seus cunículos emite até mesmo um ruído, um canto-chamada sexual para as fêmeas, batendo a cabeça contra a madeira de forma rítmica. Talvez por isso tenha sido apelidado por alguns de "relógio da morte". Se, por um lado, a presença dos cupins ameaça a existência de uma ordem exterior (a dos móveis, por exemplo, estabelecida numa sala), por outro, lá onde se alojam, em qualquer interior que seja, há produção de presença. Ou seja, a presença desses insetos não desejáveis provoca ações reais na matéria, violências (a fome insaciável) e aberturas para uma relação de vida-morte-vida que deixa vestígios e inscreve suas pegadas. É, justamente, para essa matéria diferida (no mais das vezes descartada e ilegível) que o trabalho da artista brasileira Juliana Hoffmann chama a atenção. Quando ela decide expor a matéria frágil como força artística. Quando decide não descartar, disfarçar ou encobrir as trilhas carcomidas pelos cupins, mas dar a elas um novo uso, colocando-as enquanto gestos criativos. Libertando-os daquele sentido de "velho" ou "descuidado" e "inútil", a artista e insetos se unem num gesto de destruição-renascimento, de morte-vida, oferecendo um outro percurso, outra leitura e outro uso possíveis que só existem na violência

[3] Sobre essa disposição, ver o ensaio "Escritas à escuta" (Peterle, 2023, p. 101-128).

da apropriação-desapropriação.[4] A linguagem de Hoffmann se expõe à dos cupins, que entram em choque, se interpenetram, fazem uma dança (Figura 1).

Figura 1. Formas de vida na precariedade
Fonte: Foto tirada da obra na Exposição *Modos de in-existir – a arte de Juliana Hoffmann* (2024).

[4] A esse respeito é interessante trazer as palavras de Marcelo Jacques de Moraes, num texto intitulado "Língua contra (a) língua: traduzindo Christian Prigent": "Pois se toda a experiência de leitura, ou de escuta, é naturalmente flutuante, segmentária e segmentadora em relação à matéria verbal que a origina, e que ela evoca por uma lembrança mais ou menos lacunar, se toda experiência de leitura, ou de escuta, é, portanto, feita de esquecimentos, conscientes ou inconscientes, a experiência da tradução, a seu turno, por sua própria natureza, lida com uma rede de palavras preestabelecida sem que possamos ignorar qualquer uma delas, cada palavra deve ser objeto de uma decisão mais ou menos refletida no que diz respeito ao peso de sua presença no contexto geral da rede. O que, bem entendido, não evita insucessos e deslizes de toda ordem, conscientes ou inconscientes" (Moraes, 2017, p. 299).

3.

O que fazer, então, com o poema, quando ele mesmo investiga a fragilidade e a impermanência das coisas? Quando imagens e sons variados destacam a contingência, a finitude? Como se pode falar de uma composição poética que se torna emblemática e inaugura uma maneira de se relacionar com a história? Não mais no centro uma suposta Providência (ou Origem) divina, mas sim elementos mínimos, detalhes até mesmo de uma natureza morta, que não deixam de falar da barbárie do século XX. Aqui está, talvez, um dos *Ossi* mais conhecidos de Eugenio Montale, "*Spesso il male di vivere*", datado de 1924 – um período de "falsa" trégua, para recuperar as palavras de Antonella Anedda –, com sua sucessão de imagens sonoras (uma das marcas poéticas de Montale), que penetra no leitor e faz ressoar a precariedade das coisas. Esse é um poema paradigmático de *Ossi di seppia*, publicado por Gobbetti em 1925, no qual a negatividade montaliana é expressa por meio de correlativos objetivos do "*male di vivere*" anunciado desde o primeiro verso do poema mencionado.

Como Enrico Testa enfatiza, esse primeiro livro de Montale é ao mesmo tempo original e anômalo:

> Isso se deve a elementos de linguagem e estilo, mas, acima de tudo, à maneira radical com que as questões capitais da condição humana são questionadas: a vida como um problema, o status da realidade que nos cerca, a posição do sujeito em relação a ela, as relações entre este último e as dimensões de espaço e tempo (Testa, 2016, p. 10, tradução nossa).[5]

A seção que dá título ao livro é composta por outros textos curtos e rápidos, compostos por imagens de desfazimentos e desintegrações "que sancionam o mal de viver". Na famosa entrevista de 1951, é o próprio Montale que explica e esclarece o tema de sua poesia:

> O tema da minha poesia (e acredito que de toda poesia possível) é a condição humana em si mesma considerada; não este ou aquele evento histórico. Isso não significa distanciamento do que está acontecendo no mundo; significa apenas consciência e vontade de não trocar o essencial pelo transitório. [...] Um artista traz consigo um comportamento singular diante da vida e uma certa atitude formal para interpretá-la segundo esquemas que são seus. [...] Tendo sentido desde o nascimento uma total desarmonia com a realidade

[5] As traduções, quando não tiverem outra indicação, foram feitas por mim. No original: "Ciò è dovuto a elementi di lingua e di stile, ma soprattutto al modo radicale con cui ci s'interroga in essi sulle questioni capitali della condizione umana: la vita come problema, lo statuto della realtà che ci circonda, la posizione del soggetto nei suoi confronti, i rapporti tra quest'ultimo e le dimensioni dello spazio e del tempo".

ao meu redor, o material de minha inspiração só poderia ser essa desarmonia (Montale, 1996, p. 1591, tradução nossa).[6]

Uma desarmonia que faz com que a vida se desfaça, que não haja mais fórmulas "mágicas", justamente porque qualquer crença nos poderes da palavra e em sua capacidade de representação é suspensa; o que resta é uma negatividade e a textura de um pensamento sustentado por um sentimento de vazio. Se uma possível definição de poesia pode ser a de "pensamento por meio de imagens" (Peterle, 2015), Montale é certamente um de seus grandes artífices.

Spesso il male di vivere ho incontrato:
era il rivo strozzato che gorgoglia,
era l 'incartocciarsi della foglia
riarsa, era il cavallo stramazzato.

Bene non seppi, fuori del prodigio
che schiude la divina Indifferenza:
era la statua nella sonnolenza
del meriggio, e la nuvola e il falco alto levato.
(Montale, 1980, p. 33).

Todo o poema está estruturado entre o jogo de suspensão e concretude. A precisão da linguagem poética é necessária para tratar de um mundo em que um vento de destruição (poderíamos lembrar de outro poema, "*Arsenio*") sopra num terreno cuja solidez é colocada ao lado do abismo. É mundo, dirá Calvino, falando desse primeiro Montale, entre a Primeira e a Segunda Guerra Mundial. O conjunto dos *Ossos* traz para o primeiro plano a precariedade do mundo em fotogramas escolhidos a dedo e para dentro da linguagem poética a catástrofe. Tudo isso a partir da observação cotidiana, dos pormenores que se tornam vórtices numa linguagem construída por meio das coisas simples, onde não há espaço para consolação ou encorajamento (Calvino, 1993, p. 230). Sobre a deposição da coroa de louros, metaforizada no poema de abertura do livro, *Os limões*, e sobre essa mediação e construção com o mundo, Montale reafirma a aderência que desejava para palavra poética no famoso texto da *Intervista Immaginaria*:

6 No original: "L'argomento della mia poesia (e credo di ogni possibile poesia) è la condizione umana in sé considerata; non questo o quell'avvenimento storico. Ciò non significa estraniarsi da quanto avviene nel mondo; significa solo coscienza e volontà, di non scambiare l'essenziale con il transitorio. […] Un artista porta in sé un particolare atteggiamento di fronte alla vita e uma certa attitudine formale a interpretarla secondo schemi che gli sono propri. [...] Avendo sentito fin dalla nascita una totale disarmonia con la realtà che mi circondava, la materia della mia ispirazione non poteva essere che quella desarmonia".

> [...] queria que a minha palavra fosse mais aderente que a de outros poetas que tinha conhecido. Mais aderente a quê? Me parecia viver sob uma redoma de vidro, mesmo assim sentia estar perto de algo essencial. Um véu sutil, um único fio me separava daquele *quid* definitivo. A expressão definitiva seria a ruptura daquele véu, daquele fio: uma explosão, o fim do engano do mundo como representação. Mas este era um limite inalcançável. E a minha vontade de aderência permanecia musical, instintiva, não programática. À eloquência da nossa velha língua, eu queria torcer o pescoço (Montale, 1996, p. 1480, tradução nossa).[7]

Para comentar a explosão do engano da representação, a adesão não programática – traços tão essenciais dessa poética – e sua realização por meio dos objetos expostos na página e pela combinação única de sons, timbre de voz inconfundível desse poeta, proponho uma leitura de duas traduções desse poema, sem, no entanto, ser exaustiva.

5.

A proposta hoje não é pensar na recepção ou na circulação desse poema,[8] mas, sim, lê-lo a partir da "revivescência" e da possibilidade de ressoar em outro lugar. Duas palavras, porém, sobre o estado das traduções de Montale no Brasil são necessárias. Se Antonio Candido põe na abertura do prefácio, ou seja, na porta de entrada de seu ensaio talvez mais incisivo, *O discurso e a cidade*, uma epígrafe de Eugenio Montale – "*Tendono alla chiarità le cose oscure*" (Montale, 1980, p. 32) – extraída de *Ossi di seppia*, isso não significa que Montale seja um poeta muito traduzido. Na verdade, pela dimensão de sua figura, é possível dizer que é um poeta pouco traduzido no Brasil. Basta constatar que a primeira publicação em volume só veio após que recebeu o Prêmio Nobel em 1975, e esta não foi de poesia. Aqui está a lista de obras traduzidas com base no *Dicionário Bibliográfico da Literatura Italiana Traduzida* (Quadro 1):

---

7 No original: "[...] volevo che la mia parola fosse più aderente di quella di altri poeti che avevo conosciuto. Più aderente a che? Mi pareva di vivere sotto a una campana di vetro, eppure sentivo di essere vicino a qualcosa di essenziale. Un velo sottile, un filo appena mi separava dal quid definitivo. L'espressione assoluta sarebbe stata la rottura di quel velo, di quel filo: una esplosione, la fine dell'inganno del mondo come rappresentazione [cioè, nei termini della filosofia di Schopenhauer, un mondo inautentico perché rappresentato dalla convenzionalità della parola]. Ma questo era un limite irraggiungibile. E la mia volontà di aderenza restava musicale, istintiva, non programmatica. All'eloquenza della nostra vecchia lingua volevo torcere il collo, magari a rischio di una controeloquenza"

8 Para uma reflexão sobre a recepção e circulação da poesia montaliana no Brasil, ver Peterle (2024, p. 171-197).

Quadro 1. Lista de traduções de Eugenio Montale no DBLIT.

Título	Tipo	Tradutor(es)	Ano
A borboleta de Dinard	Completa	Armandina Puga; Reis Cardigos Dos; Carlos Aluigi; Herder Pereira Rodrigues; Marina Co...	1976
Transverso	Parcial	Marcos Antônio Siscar	1988
Poesias	Parcial	Geraldo Eglídio da Costa Holanda Cavalcânti	1997
Diário póstumo	Completa	Ivo Barroso	2000
Ossos de sépia	Completa	Renato Xavier	2002

Fonte: Disponível em: https://dblit.ufsc.br/autores/?id=23875. Acesso em: 28/06/2024.

Ossi di seppia, primeiro livro de Montale publicado em 1925, segundo esse quadro, é o último a ser traduzido. A antologia de 1997, que abrange toda a sua poesia, contém 14 poemas de *Ossi di seppia*, mas o que nos interessa hoje não está incluído entre eles.[9] Portanto, considerando as antologias e obras de Montale, duas publicações trazem o poema que interessa aqui. "*Spesso il male di vivere*" é um poema que está inserido no volume antológico organizado por José Paulo Paes e publicado em 1987 pela Editora da Unicamp. Ressalta-se que Montale é o único poeta italiano. E este poema não poderia deixar de estar presente na tradução integral de *Ossos sépia*, publicado pela Companhia das Letras, em 2002, na tradução de Renato Xavier, que também assina uma apresentação da obra (Figuras 2 e 3).

Figura 2. Transverso no DBLIT.
Fonte: Disponível em: https://dblit.ufsc.br/documentos/?id=237323. Acesso em: 28/06/2024.

9 Os poemas que fazem parte dessa antologia são: "*I limoni*", "*Corno inglese*", "*Falsetto*", "*Quasi una fantasia* [da Poesie per Camillo Sbarbaro], *dove se ne vanno le ricciute donzelle* [da Sarcofaghi]", "*Ora sai il suo passo*", "*Vento e bandiere, rifugiarti nell'ombra*", "*Ripenso il tuo sorriso, ed* è *per me un'acqua* límpida", "*Ciò che me sapeste*", "*Forse un mattino andando in un'aria di vetro*", "*Valmorbia, discorrevano il tuo fondo*", "*Avrei voluto sentirmi scabro ed essenziale*" e "*Arsenio*".

Figura 3. Ossos de Sépia no DBLIT.
Fonte: Disponível em: https://dblit.ufsc.br/documentos/?id=228857. Acesso em: 28/06/2024.

4.

[...] liberar a língua do cativeiro da obra por meio da recriação (Benjamin, 2011, p. 117).

A primeira tradução sobre a qual falaremos é, portanto, o resultado do projeto "Artistas em residência" da Unicamp, ao qual José Paulo Paes foi convidado no final da década de 1980, propondo uma oficina de poesia. [10] O laboratório foi realizado de abril a outubro de 1987, quase dez anos após a primeira tradução dos contos de Montale, que é de 1976. O *workshop* contou com a participação de 15 pessoas, entre alunos e professores, e cada um dos quais escolheu o poeta e os textos a serem traduzidos. Durante os encontros, os poemas eram analisados e discutidos por todo o grupo, como fica registrado na "Nota liminar", uma espécie de prefácio assinado pelo organizador. O resultado do laboratório é publicado em 1988. Marcos Siscar, poeta, tradutor, crítico e professor, era então um aluno entre a graduação e o mestrado, quando propõe a tradução de dois poemas de Eugenio Montale, "*Bagni di Lucca*", de *Le occasioni* (1939), e "*Spesso il male di vivere*", de *Ossi di seppia* (1925), precedidos por uma sucinta nota sobre o poeta italiano.

10 A escolha por um laboratório e não por aulas universitárias foram motivadas por José Paulo Paes: "Como a minha formação literária se fez toda ela autodidaticamente e como assim também me iniciei no ofício de traduzir, sem nunca ter tido a ocasião de frequentar qualquer curso regular, achei mais avisado, em vez de propor-me a dar aulas teóricas para as quais não me sentia academicamente qualificado, orientar um programa de atividades práticas onde a minha experiência de poeta e tradutor pudesse ser de alguma valia aos que se interessassem dela participar" (Paes, 1988, p. 5).

Se a primeira tradução aqui considerada é uma escolha íntima e pessoal que mais tarde ecoará em concreções *di una scrittura in proprio*[11], a segunda é uma escolha muito provavelmente feita pela editora, já que pertence à série Prêmio Nobel da Companhia das Letras e traz a orelha assinada por Dora Ferreira da Silva, que também já havia traduzido dois poemas de Montale, no apêndice ao livro *Estrutura da lírica moderna* de Hugo Friedrich, traduzido no Brasil em 1978.[12] Vamos agora ler as duas traduções, feitas com quase 20 anos de diferença (Quadro 2).

Quadro 2. Poema de Eugenio Montale em duas traduções

Marcos Siscar (1988)	**Renato Xavier (2002)**
Muito o mal de viver tenho encontrado: o rio estrangulado que gorgulha, o encarquilhamento de uma folha requeimada, o cavalo estatelado. Bem não o compreendi, salvo o prodígio que desvela a divina Indiferença: a estátua sonolenta em que se adensa o meio-dia, e a nuvem, e o falcão tão alto alçado.	Muito tenho o mal de viver encontrado: era o riacho entalado que gorgulha, era o encarquilhar-se de uma folha estorricada, era o cavalo estatelado. Bem não soube, salvo o prodígio que revela a divina Indiferença: era a estátua na sonolência do meio-dia, e a nuvem, e o falcão remontado.

O texto montaliano é um poema pequeno e poderoso, composto de linhas entrelaçadas e detalhadas, esculpidas no verso. São duas estrofes compostas de versos hendecassilábicos, com exceção do último, que é um septenário duplo (ou seja, um alexandrino em italiano), rimado de acordo com o padrão ABBA CDDA. Montale, portanto, trabalha com versos fixos da tradição italiana. À primeira vista, ambas as propostas tendem a respeitar o esquema/tela de Montale. Trazer a palavra tela – ressalta-se – não é um mero jogo de palavras, uma vez que a estrutura medida e calibrada atua como

11 Faço referência à minha fala "Sobre alguns poemas traduzidos de Eugenio Montale", realizada no Simpósio *Conexões e desencontros: arquivos da tradução literária*, durante a Abralic, em novembro de 2023. Nessa ocasião, me detive mais na tradução de Marcos Siscar de "*Bagni di Lucca*" e, sobretudo, na presença montaliana na escrita do poeta brasileiro.

12 É interessante observar como o livro de Hugo Friedrich que chega 1978 vem confirmar a tendência que domina na recepção montaliana, marcada pela dicção poética fechada, obscura, um dos emblemas do hermetismo italiano e europeu, como tentei demonstrar no ensaio "Dar formas ao outro: espectros de Montale" do qual reproduzo um único exemplo dentre vários que circularam na imprensa. Este é de 1947, do *Suplemento Letras e Artes* do jornal *A Manhã* do Rio de Janeiro, com o título "A questão do hermetismo": "O poeta mais importante que surgiu na Itália durante a 'época do fascismo', Eugenio Montale – poeta da categoria dos Supervielle, García Lorca, Auden, Pasternak – é, assim como este russo, um poeta hermético; origina-se da sua poesia uma corrente de hermetismo na poesia italiana contemporânea" (Peterle, 2024, p. 184-186).

um contrapeso ao desmoronamento do que os versos enunciam. Em outras palavras, a estrutura poética atua como uma "rede imbricada" que envolve e carrega consigo o fluxo de imagens residuais que seguem num fluxo analógico. No entanto, se olharmos mais de perto, veremos que essa mesma urdidura na tradução de 2002 se apresenta desgastada pelo seu próprio aprisionamento (ver vv. 1, 4, 5).

As duas traduções tendem a manter o ritmo com a reconstrução da rede de hendecassílabos na língua italiana, o que em português é feito com o usual decassílabo. No entanto na tradução de Renato Xavier, nota-se que, nos versos 1 e 4, há uma superabundância: no verso 1, contudo, é suficiente desfazer a inversão sintática, mantendo a linearidade já dada do verso de Montale (que, aliás, é mantida por Siscar); no verso 4, a escolha por "estorricada" e depois por "estatelado", que pode ser interessante pela aliteração (não presente no italiano), causa um alongamento do verso que provoca um buraco na complexa trama dos fios. Quanto ao verso 5, aqui, é oferecida uma pista relevante para perceber como a escolha de Renato Xavier é clara: seguir de perto – num gesto arriscado – os mesmos passos da língua italiana. Contudo isso não significa seguir o ritmo, o foco está mais preso ao significado das palavras, e não à sua significação, ou seja, à presumida correspondência entre as palavras e línguas em contato; mas a fidelidade pretendida pode ser uma verdadeira ameaça à rede construída pelos versos italianos. E é exatamente isso o que acontece: o verso 5 nesta tradução em português produz um sobressalto na urdidura, pois há uma falta, que fica inscrita na matéria-fio-letra-sílaba, na constituição urdidura: "Bem não soube, salvo o prodígio".

E qual o procedimento de sutura escolhido por Siscar para este mesmo trecho? Ele opta por um acréscimo, alimentando assim o movimento dessa vida outra que é a tradução; sem, no entanto, ferir ou desfazer aquela que é agora a sua própria rede: sua escolha, de fato, habita uma dimensão disjuntiva, não é mantido "soube", como poderia ser esperado e que é escolhido por Xavier. A eleição vai para um sinônimo "compreendi", que faz laço nessa nova rede-vida. Há um movimento outro que se apresenta e vai se colocando ao lado do texto em italiano. Há um espaço que vai sendo sentido por meio das relações que vão se estabelecendo e "se transforma assim em um mundo-próprio, numa forma singular de mundo, no mundo das relações do ser vivo com determinado espaço", que aponta para aquela "*diferença de mundo*" tão fundamentalmente sublinhada por Maurício Cardozo (2022, p. 130-132).

O tom coloquial, aliás, escolhido para o início de Marcos Siscar segue o de Montale e divide o verso em dois momentos: "Muito o mal de viver" e "tenho encontrado", anunciando, assim, o tema da desintegração que será então inscrito e concretizado a partir das três imagens que ajudam a compor as pinceladas desses versos: o "riacho", a "folha", o "cavalo". A proposta de

Renato Xavier parece quebrar, bloquear com saliências o ritmo do verso (para além da métrica já mencionada): "Muito tenho o mal de viver encontrado". As palavras são exatamente as mesmas, o que difere é a ordem em que elas se amalgamam na página. Há uma inversão sintática que gera uma leitura soluçada, "sufocada" – para usar um termo encontrado no poema –, ao passo que, quando se ouve esse primeiro verso em italiano, tem-se uma sensação de harmonia sonora, iniciada em italiano com sibilantes, que depois se choca brutalmente com a enunciação de seu significado. Essa percepção sonora, na proposta de Siscar, se transforma no reforço do m inicial de "*M*uito", que depois se reverbera em outros "m"s e "n"s que aparecem no verso: "*M*uito te*nh*o o *m*al de viver e*n*co*n*trado".

No final do primeiro verso, há uma pontuação importante para a organização da poética nesse poema, que depois, em um paralelismo não aleatório, se repete na segunda estrofe, mais exatamente no final do segundo verso. O "*male di vivere*", que se inspira no pessimismo cósmico de Leopardi – "*a me la vita* è *male*", lemos em *Canto notturno di un pastore errante dell'Asia* (Leopardi, 1953, p. 96) –, não é descrito nem explicado, é dado pela força da série de imagens que conclui a primeira estrofe. Qual seria, então, a função desses dois pontos? Uma resposta inicial levaria de volta à pausa e ao esclarecimento daquele "*ho incontrato*", já que este é um poema ligado à visão. Ou seja, o poeta identifica o "mal de viver" a partir de um sentido específico, que é o da visão. O sentimento de dissolução da vida é indizível, mas percebido por meio de alegorias presentes na natureza. "Os dois pontos também cumprem uma tarefa figural e icônica: são o equivalente aos olhos perscrutadores"[13] (Testa, 2019, p. 398, tradução nossa), que encontram precisamente a "doença de viver" fora da condição humana, mais especificamente em outras formas de vida não humana que, no entanto, sofrem. Ou, nas palavras de Agamben: "Se ele usou os dois pontos, é porque evidentemente não tinha em mente nem uma simples identidade nem apenas uma conexão lógica" (Agamben, 2018, p. 389). Um poema que é, sem dúvida, reflexivo, sem pretensões totalizantes e que aborda um tema capital do século XX, o dos limites da linguagem.[14]

As duas traduções obviamente mantêm os dois pontos. Entretanto, na de 1988, há o corte do anafórico "era" em todas as três vezes em que aparece e introduz o objeto que captura e expõe o *male di vivere*. Aqui Siscar, operando sua liberdade, dá ainda mais forma à ideia de um poema ligado à visão, a partir do momento em que coloca "os olhos" (os dois pontos) em contato direto com as cenas que se seguem. A operação violenta de desmontagem do verso montaliano enfatiza algo central dessa poética: a união do elemento concreto e

13 No original: "I due punti adempiono anche a un compito figurale e iconico: sono l'equivalente degli occhi che scrutano".

14 *Cf.* Testa (2019, p. 405).

seu pertencimento ao indizível, bem como o aspecto atáctico característico dessa sequência, ou seja, aquela "espécie de trânsito sem distância ou identificação".[15] Trata-se daquele encontro que, para existir, evidencia o deslocamento inerente a todo texto poético. "O toque que não toca, como separação e ruptura: como corte", reafirma e demanda Maurício Cardozo, uma vez que "o corte é capaz de recortar, de produzir recorte de dar forma ao indistinto [...] como alteridade, como forma singular de vida (Cardozo, 2022, p. 135). Ou ainda, nas palavras de Marcelo Jacques de Moraes, a experiência da tradução só pode ser marcada por uma violência: "A relação já se dá a partir da violência da língua outra sobre a língua própria, produzindo uma experiência vertiginosa de linguagem entre as duas línguas e suspendendo o fluxo contínuo de ambas" (Moraes, 2017, p. 261). E é justamente por isso que não se pode tratar de "manter" ou "incorporar" os recursos possíveis numa língua, mas sim de experienciar as tramas de irredutibilidade das diferenças entres as línguas. Lendo outros poemas traduzidos do livro, a sensação é a de que as coisas simples de Montale se retorcem na tradução "hermética" de Xavier.[16]

Um termo escolhido por Xavier no segundo verso da primeira estrofe pode chamar atenção por seu efeito onomatopaico: "riacho", que lembra e talvez antecipe o som de "engasgo gorgolejante". Aqui, o "r" de "*rivo*", uma aliteração importante em toda a sequência, é, no entanto, mantido, e o ruído do gorgolejo, de modo algum idílico, pode chegar aos ouvidos do leitor. Entretanto, na solução dada ao verso como um todo, algo parece estar faltando. A palavra "*strozzato*" em italiano é muito forte e oferece uma imagem que não precisa de nenhuma mediação e termina com "*gorgoglia*". Na opção por "entalado", parece faltar a força destrutiva do "*strozzato*" montaliano; além disso, as consoantes "n" e "l" da palavra na língua portuguesa parecem atenuar a força angustiada, sofrida e sentida. Nessa linha, a presença de aliterações constantes de "r", "t" e "s" (com ênfase nas duas primeiras) encontra uma solução mais harmônica na proposta de Marcos Siscar.

Com relação ao *enjambement* "*foglia*/*riarsa*", a intensidade do termo "*riarsa*" não é nada fácil. As duas propostas que temos são "requeimada" e "estarrecida", que mantêm o particípio passado. A mais literal é obviamente a primeira, também a mais eficaz, considerando a precisão quase cirúrgica do campo lexical de Montale. A segunda proposta é uma simplificação que tende

15 Na leitura que Agamben faz de Deleuze, os dois-pontos, assim, põem a atenção para um outro que resta, mas resta absolutamente imanente (Agamben, 2018, p. 389).

16 A esse respeito é interessante lembrar duas resenhas cujos títulos apontam os caminhos escolhidos pela tradução de Renato Xavier: "A leveza se perde nas tramas do rigor" de Álvaro Mendes (2002), no Jornal do Brasil, e "Eugenio Montale cria poesia com a experiência humilde" de Marcelo Coelho (2001), na *Folha de S. Paulo*, que analisam a tradução de Renato Xavier como mais hermética que o a linguagem do próprio Montale.

a mitigar o significado. Embora possa oferecer uma abertura semântica, ela também causa uma desaceleração da imagem, dada "de chofre" pelo poeta.

Uma última consideração a ser feita diz respeito ao verso final do poema. Porém, antes de chegar lá, é preciso atravessar os demais versos da segunda estrofe, que reafirmam o pessimismo e o negativo presentes na poética montaliana. Nos dois primeiros versos, esses elementos aparecem na presença do "não" e no sufixo "in-", do sintagma "divina Indiferença" e, por conseguinte, no verbo escolhido para ligar todos esses elementos, "*schiudere*". Etimologicamente, "*schiudere*" vem do latim "*excludĕre*", ou seja, excluir, cujo significado pode ser "abrir levemente", "começar a se manifestar" ou, ainda, "se mostrar". Nesse sentido, mesmo sendo muito próximos, "desvela" e "revela" apontam projetos tradutórios diferentes. Se o segundo não esconde nada (está tudo já ali), capta o significado talvez mais imediato, o primeiro – além de ter uma sonoridade semelhante – opta por outra via, privilegiando um significado que não é totalmente "revelado", mas sim "*des*velado".

Ao dinamismo presente na natureza em sofrimento da primeira parte se sobrepõe agora uma estaticidade introduzida pela "estátua na sonolência / do meio-dia" (outro *enjambement*), que marca justamente uma mudança de tom. Da concretude de um momento inicial ligado à terra e a seus elementos (riacho, folha, cavalo) se passa agora à "sonolência", trânsito rumo a elementos aéreos (nuvem e falcão) que estão prestes a chegar e encerrar o texto após o segundo sinal de pontuação. E o poema termina não mais com um olhar em direção ao chão, que encontra a "folha / requeimada" e depois o "cavalo / estatelado", mas com um olhar que, já sob o signo da "sonolência", quase se perde, esvanece, no voo do falcão. Esse contraste é mais do que importante para a economia de todo o poema, que, como vimos anteriormente, também é construída sobre esses paralelismos. Nas traduções em português, temos "e o falcão tão alto alçado" e "e o falcão remontado", que trazem certa correspondência, mas isso não significa um efeito semelhante ou uma significação parecida. E, de fato, não é a mesma coisa! Na primeira opção, talvez seja possível acompanhar o voo alto do falcão, que se concretiza na página por meio das seis palavras que ajudam a perfilar esse voo e seu distanciamento. No segundo, apesar da escolha por "remontar", que significar levantar, e também ser usado nesse caso para o voo de pássaros, toda a construção da enunciação é menor e talvez se sinta a falta de algo, apesar da precisão do termo em português.

Nessa perspectiva das questões apontadas e exemplos trabalhados, a tradução não pode se limitar a uma sobreposição semântica ou sintática; se isso acontecer, estaremos na linha da imitação, do copista, do falso, de uma forma de vida aprisionada. As línguas trazem mundos consigo e, quando se encontram podem se chocar e ficar nuas em suas diferenças, por isso mesmo têm a responsabilidade nada fácil de abrir mundos. Se dissermos "pane", "pão", "*bread*" ou "*bröt*", para retomar o ensaio de Walter Benjamin já citado

no início, o objeto visado pode muito bem ser o mesmo, feito de farinha e água, mas as concreções de significações dadas por essas letras e sons tornam-se muito mais complexas, pois são portadoras de diferentes vidas (Peterle, 2018, p. 763-790).

Entrar no texto poético, fazê-lo ressoar em outro lugar, não significa adesão total ou um distanciamento sem fim. Torcer o pescoço da língua para a qual um texto está sendo traduzido é parte inerente e constitutiva de todo um processo que tem a ver com as línguas e com a exposição a elas, bem como com uma dedicação que nunca pode ser totalmente programática, porque a tradução só se realiza em cont*ato*, quando o processo de filar letras, palavras, sons e imagens já começou.

Traduzir é, acima de tudo, lidar com as diferenças; se não houver essa dimensão diferencial, como Barbara Cassin aponta, não há identidade. E aqui chegamos a um aspecto fundamental hoje, especialmente para um pensamento decolonial, aquela dimensão política da linguagem e do gesto de traduzir, que não se realiza apenas com uma única língua, se fala em língua e em línguas (Cassin, 2022, p. 560).

Referências

AGAMBEN, Giorgio. *O fogo e o relato*. Tradução: Patricia Peterle; Andrea Santurbano. São Paulo: Boitempo, 2018.

BENJAMIN, Walter. A tarefa do tradutor. *In:* BENJAMIN, Walter. *Escritos sobre mito e linguagem*. Apresentação e notas: Jeanne Marie Gagnebin. Tradução: Susana Kampff Lages; Ernani Chaves. São Paulo: Duas cidades; Ed. 34, 2011. p. 101-119

BENJAMIN, Walter. *Origen do drama trágico alemão*. Tradução: João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.

CALVINO, Italo. *Por que ler os clássicos*. Tradução: Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 1993

CARDOZO, Maurício. Haroldo de Campos: recriação, transcriação e a tradução como forma de vida. *In:* SISCAR, Marcos; MOARES, Marcelo Jacques de; CARDOZO, Maurício. *Vida poesia e tradução*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2022. p. 89-138

CASSIN, Barbara. O Mistifi e o Kairós. *In:* MILLER, Jacques-Alain.; ALBERTI, Christiane. (org.). *Lacan redivivus*. Tradução: Teresinha N. Meirelles do Prado. Coordenação: Vera Avellar Ribeiro; Gustavo Menezes; Camila Popadiuk. Rio de Janeiro: Zahar, 2022. p. 560.

CASSIN, Barbara. *Elogio da tradução*. Tradução: Daniel Falkemback; Simone Petry. São Paulo: Martins Fontes, 2022.

COELHO, Marcelo. Eugenio Montale cria poesia com a experiência humilde. *Folha de S. Paulo*, 29 dez. 2001. Disponível em https://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/critica/ult569u510.shtml. Acesso 30/06/2024.

LEOPARDI, Giacomo. *Canti*. Organização Lidia Crescini. Milão: Rizzoli, 1953.

MAGRELLI, Valerio. *66 poemas*. Tradução: Patricia Peterle, Lucia Wataghin. São Paulo: Rafael Copetti, 2019.

MENDES, Álvaro. A leveza se perde nas tramas do rigor. *Jornal do Brasil*, 16 fev. 2002. Disponível em https://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_12&pesq=%22eugenio%20montale%22&pasta=ano%20200&hf=memoria.bn.br&pagfis=61469. Acesso 22/06/2024.

MONTALE, Eugenio. *Il secondo mestiere*: arte, musica, società. Organização: Giorgio Zampa. Meridiano. Milano: Mondadori, 1996.

MONTALE, Eugenio. *Tutte le poesie*. Turim: Einaudi, 1980.

MONTALE, Eugenio. *Ossos de sépia*. Tradução: Renato Xavier. Coleção Prêmio Nobel. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

MORAES, Marcelo Jacques de. *Sobre a forma, o poema e a tradução*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2017.

NANCY, Jean-Luc. *Demanda: literatura e filosofia*. Tradução: João Camillo Penna; Eclair Antonio; Almeida Filho; Dirlenvalder do Nascimento Loyolla. Florianópolis: Editora da UFSC, 2016.

PAES, José Paulo. *Transverso*: coletânea de poemas traduzidos. Campinas: Editora da UNICAMP, 1988.

PETERLE, Patricia. *No limite da palavra*. Rio de Janeiro: 2015.

PETERLE, Patricia. Traduzindo Enrico Testa. *Remate de Males*, v. 38, n. 2, 2018, p. 763-790. Disponível em https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/remate/article/view/8652418. Acesso 15/06/2024.

PETERLE, Patricia. À escuta da poesia. Belo Horionte: Relicário, 2023

PETERLE, Patricia. Dar formas ao outro: espectros de Eugenio Montale. *In:* PETERLE, Patricia; SANTURBANO, Andrea; MARSAL, Meritxell Hernando; FRANGIOTTI, Graziele (org.). *Desarquivando o literário*: percursos entre línguas. Rio de Janeiro: 7Letras, 2024. p. 171-197.

SISCAR, Marcos. Montale. *In:* PAES, J. P. *Transverso*: coletânea de poemas traduzidos. Campinas: UNICAMP, 1988.

TESTA, Enrico. *Montale*. Milano: Mondadori Education, 2016.

TESTA, Enrico. “Qui sta il punto? Anzi due...”. Esempi di testualità letteraria. *In:* FERRARI, Angela; LALA, Letizia; PECORARI, Filippo; WEBER, ROSKA, Stojmenova (org.). *Punteggiatura, sintassi, eestualità nella varietà dei testi italiani contemporanei*. Firenze: Franco Cesati Editore, 2019. p. 395-406.

Patricia Peterle. Professora de Literatura Italiana do Departamento de Língua e Literatura Estrangeiras da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Pós-Doutora em História pela UNESP e em Poesia Italiana pela Università degli Studi di Genova. Pesquisadora do CNPq. Membro do Núcleo de Estudos Contemporâneos de Literatura Italiana da UFSC. Faz parte da Comissão Científica do Prêmio Strega Poesia. Trabalha principalmente com poesia italiana e tradução de poesia. Traduziu textos de Giovanni Pascoli, Ippolito Nievo, Giorgio Agamben, Enrico Testa, Roberto Esposito, Giorgio Caproni, Andrea Zanzotto, Valerio Magrelli, Maria Grazia Calandrone, Laura Pugno.

E-mail: patriciapeterle@gmail.com

Declaração de Autoria

Patricia Peterle, declarada autora, confirma sua participação em todas as etapas de elaboração do trabalho: 1. Concepção, projeto, pesquisa bibliográfica, análise e interpretação dos dados; 2. Redação e revisão do manuscrito; 3. Aprovação da versão final do manuscrito para publicação; 4. Responsabilidade por todos os aspectos do trabalho e garantia pela exatidão e integridade de qualquer parte da obra.

Parecer Final dos Editores

Ana Maria Lisboa de Mello, Elena Cristina Palmero González, Rafael Gutierrez Giraldo e Rodrigo Labriola, aprovamos a versão final deste texto para sua publicação.

Recebido em: 21/07/2024
Aceito em: 15/12/2024