

SÍLVIO CASTRO  
Università di Padova

Problemas diretos e questões indiretas sobre minha versão  
em português de *L'infinito* de Leopardi

Desejo com o presente trabalho colocar em foco algumas reflexões críticas surgidas, e possivelmente não resolvidas em modo exaustivo, com a operação que faço do poema leopardiano em uma pessoal tradução em português. Para atingir os meus objetivos, abordo problemáticas diretas e outras aparentemente indiretas em relação à tradução feita. Inicialmente as indiretas, correspondentes àquela que considero como indispensável penetração no mundo do autor, enquanto procura de esclarecimentos quanto à melhor compreensão do texto focalizado. Assim fazendo não desejo alargar os dados já sobejamente conhecidos da biografia do gênio dos *Canti*, mas principalmente procurar uma chave de leitura do poema a ser traduzido a partir de uma experiência direta do espaço físico vivido pelo poeta no ato de criação do mesmo texto. Por isso mesmo, essa primeira abordagem se resolve numa pessoal viagem ao *locus*, viagem que deseja superar limites convencionais próprios e quase fatais a tais operações, mas como um encontro capaz de facilitar o mais possível uma operação complexa como é sempre aquela da tradução do texto poético. A outra perspectiva, a da tradução propriamente dita, aborda as muitas razões que conduzem um texto vertido em relação ao original: desde as problemáticas linguísticas, até aquelas outras várias que poderão ou não configurar a tradução como um produto felizmente concluído.<sup>1</sup>

---

1 Diversos têm sido os meus estudos sobre o problema da tradução, considerada tanto no plano teórico, quanto naquele diretamente operativo. Entre esses, cf.: “Lingua e cultura: l’equilibrio di un’esperienza assimetrica (Contributi per la didattica delle lingue straniere)”, in AA.VV., *Rosa dos Ventos – Atti del Convegno “Trenta anni di culture di lingua portoghese a Padova e a Venezia”* (org. de S. Castro e Manuel G. Simões), Pubblicazioni della sezione di lingue e letterature romanze dell’Università di Padova, Padova, 1994, pp. 15-36. Cf. igualmente: no volume S. Castro, *Tre studi e variazioni su Camões*, Pubbl. della sezione di portoghese dell’Ist. di lingue e letterature romanze dell’Univ. di Padova, Padova, 1982, os caps. 1., «“Sôbolos rios”: una traduzione italiana e i suoi problemi» (pp. 9-84) e 2., “Camões fra Dante e Petrarca” (pp. 85-98).

1. O *locus* leopordiano, Recanati

A viagem-peregrinação aos lugares consagrados da existência de grandes escritores, mais do que uma excursão turística, em geral é sentida pelos que a fazem como um forte desejo de participação. Assim acontece desde o Renascimento com quantos fervorosamente vão ao encontro das nascentes do rio Sorga, na Vaucluse provençal, *locus* petrarquiano.<sup>2</sup> Trata-se do mesmo impulso que acompanha Leopardi no dia 15 de fevereiro de 1823, em Roma, quando de sua visita ao túmulo de Tasso na igreja de Sant’Onofrio al Gianicolo:

È il primo e l’unico piacere che ho provato in Roma... Anche la strada che conduce a quel luogo prepara lo spirito alle impressioni del sentimento.<sup>3</sup>

Esta mesma “preparação às impressões do sentimento” eu a vivi na minha peregrinação a Recanati. Caminhando pela estrada que sobe de Recanati nova ao borgo antigo, entrando pelas ruas estreitas e em curvas deste; chegando finalmente diante da grande casa leopordiana, me sentia conformado ativamente às impressões que o lugar me transmetia, numa adequação sentimental que me ligava a quanto dele já era sabido e, talvez mais ainda, às novas revelações recebidas quase em êxtase.

Mais do que o encanto pelo palácio onde o “*piccolo*” Giacomo, juntamente com os irmãos, recebia com intensidade a presença total do pai ansioso de fazê-lo logo grande; mais do que a rica e fascinante biblioteca de Monaldo que forjava a insônia leopordiana; mais do que a praça-palaciana na qual a guia paterna, com uma ambiciosa generosidade cultural, expunha os filhos, tímidos e amedrontados, à curiosidade popular reunida para o grande espetáculo das sabatinas de imensas erudições; mais que tudo isso, eu caminhava pelo lugar e redescobria coisas já sabidas, mas às vezes encobertas. Assim era quando, de uma das janelas do palácio, eu fixava outras, fora. Descobria então uma maneira nova de sentir o amoroso olhar leopordiano dado a Nerina ou a Silvia:

---

2 [...] Mira ’l gran sasso, donde Sorga nasce et vedra’vi un che sol tra l’erbe et l’acque di tua memoria et di dolor si pasce.

(Petrarca, vv. IX-XI do soneto CCCV do *Canzoniere*, citado a partir da edição organizada por G. Contini, notas de D. Ponchirolli, Einaudi, Torino, 1964).

3 Da carta ao irmão Carlo, de data 20 de fevereiro de 1823 (*apud* Nicolò Gallo e Cesare Garboli na ótima *Cronologia della vita e delle opere di Giacomo Leopardi*, na edição por eles organizadas dos *Canti*, Einaudi, Torino, 1993 (1ª ed. 1962). Desta edição são todos os poemas leopordianos citados no presente trabalho.

Silvia, rimembri ancora  
quel tempo della tua vita mortale,  
quando beltà splendea  
negli occhi tuoi ridenti e fuggitivi,  
e tu, lieta e pensosa, il limitare  
di gioventù salivi?

Sonavan le quiete  
stanze, e le vie dintorno,  
al tuo perpetuo canto,  
allor che all'opre femminili intenta  
sedevi, assai contenta  
di quel vago avvenir che in mente avevi.  
Era il maggio odoroso: e tu solevi  
così menare il giorno.

Io gli studi leggiadri  
talor lasciando e le sudate carte,  
ove il tempo mio primo  
e di me si spendea la miglior parte,  
d'in su i veroni del paterno ostello  
porgea gli orecchi al suon della tua voce,  
ed alla man veloce  
che percorrea la faticosa tela.  
Mirava il ciel sereno  
le vie dorate e gli orti,  
e quinci il mar da lungi, e quindi il monte.  
Lingua mortal non dice  
quel ch'io sentiva in seno.

Che pensieri soavi,  
che speranze, che cori, o Silvia mia!<sup>4</sup>

Finalmente me encontro no ponto central da minha peregrinação, naquele infundável “giardino paterno”, onde o jovem poeta se recolhia em profundas reflexões. Aqui me sento e miro distante, como ele fazia, e procuro entrar com o máximo de identificação com o sentir leopardiano em confronto com o infinito, aquele físico que se delineia por detrás da sebe que encobre parcialmente o horizonte, bem como o outro, aquele que faz dos dados físicos captados e pensados o sentir mais profundo.

Certamente realizo uma experiência puramente imitativa, por isso mesmo viciada na sua sinceridade mais profunda, que era aquela original do poeta. Além do mais, hoje quando assim procedo o espaço infinito visto a partir do

---

4 *A Silvia*, canção de esquemas livres, composta de 63 versos, escrita em Pisa de 19 a 20 de abril de 1828, publicada pela primeira vez na edição florentina (1831) dos *Canti*.

“giardino paterno” é muito diverso daquele vivido poeticamente entre a primavera e o outono de 1819, período possível da composição do idílio imortal:

Uscendo dalla città per la Porta di Monte Marelo, la più vicina al palazzo Leopardi, Giacomo quando faceva la passeggiata a ponente solea recarsi per un piccolo sentiero al colle detto popolarmente Monte Tabor che signoreggia la valle sottoposta e tutta la Marca occidentale fino agli Appenini... A’ tempi del poeta era veramente *ermo*, folto di alberi e irto di sterpi a maniera di siepi<sup>5</sup>

Na minha peregrinação leopordiana, o ambiente muito se transformou, começando pela redução do poder senhoril que caracterizava o espaço de Monaldo Leopardi e, por consequência, do “giardino paterno”. Porém, aqui nele sentado e mirando os espaços infinitos, ainda que não me esconda por detrás da sebe, hoje quase rasa, nem vendo em tudo os limites puramente físicos do “*ermo*”, assim mesmo o faço sentimento. E dele recolho o espaço infinito, as luzes, as linhas, as cores, e tudo transformo em participação lírica.

## 2. Os textos: o original e a tradução

### L’infinito

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

### O infinito

Sempre caro me foi este ermo monte,  
e esta sebe que de tantas partes  
d’último horizonte a vista exclui.  
Mas, sentando e mirando infindáveis  
espaços de além e sobreumanos  
silêncios e fundíssima quietude,  
eu no pensamento me figuro, e quase  
o coração se espanta. Como o vento  
ouço voar entre essas plantas, eu aquele  
infinito silêncio a esta voz  
vou comparando, e me pulsa o eterno,  
e as mortas épocas, e a presente  
e viva, e o som dela. Assim nesta  
imensidade meu pensar se afoga:  
e o naufragar me é doce neste mar.

<sup>5</sup> Giovanni Mestica, *Studi leopardiani*, Firenze, 1901 (nova edição, org. de F. Foschi, Ancona, 2000), *apud* ed. cit. dos *Canti*, cit., org. de Niccolò Gallo e Cesare Garboli, p. 105.

### 3. *L'infinito*

Diante do poema leopardiano e depois de uma comparticipação a mais adequada possível com o poeta na sua total dimensão lírica e cultural, com a qual se recolhe o dado de uma individualidade profundamente integrada na essencialidade do próprio ser, urge eleger os elementos poemáticos que fazem da composição a unidade criativa que logo se faz notar. Esses elementos os podemos inscrever em dois grandes grupos: 1 – aquele diretamente formal; 2 – aquele outro específico do sistema de linguagem. Porém, antes da entrada nos dois grandes grupos que guiarão a partir daqui o processo da tradução, se fazem indispensáveis algumas reflexões que a forma e a linguagem do poema necessariamente provocam a quem pretende traduzi-lo, isto é, conquistá-lo através de uma análise crítica a mais possivelmente aprofundada.

O poema revela de imediato, desde o início de sua leitura, o testemunho de uma personalidade em constante processo de intensificação do próprio eu, seja através da observação racional dos fatos reais, seja por meio de uma ação sentimental que tem em geral por finalidade identificar esse mesmo universo real com o ser que o pensa. Nesta intensa operação o memorar as coisas e os sentimentos ocupa uma posição de significativa importância. Memória e participação com o real, com o predomínio desta última, substanciam o verso inaugural do poema. A correlação entre os dois termos se desenvolve em uma quase dissolvença lírica nos versos seguintes para, no verso conclusivo, retomar, em genial forma de comunicação poética, a definitiva afirmação do primato da memória geradora do eu. Onde memória é sinônimo de vontade.<sup>6</sup>

Necessariamente todos esses possíveis resultados se encontram em evidente correspondência com a forma e a linguagem de Leopardi na realização de “*L'infinito*” – até mesmo quando temos necessidade de considerar os dois termos como uma unidade.

Formalmente, o poema é um “idillio”, em versos “endecasibi sciolti”.

A forma idílio, em Leopardi, assim como para quase tudo por ele feito, é muito pessoal: bastante distante do modelo antigo de origem grega, com o qual poetas como Teócrito davam expressão a composições breves de cenas recolhidas da realidade, e igualmente distinta da tradição alexandrina, quando a forma se endereça prevalentemente à natureza pastoral. Ainda que recordando denotações da tradição do gênero, o idílio leopardiano traduz a natureza do

---

6 “[... ..] E in effetti l'*intelletto* è la mera funzione del cervello, la *volontà* invece cioè, di cui l'uomo intero, nel suo essere e nella sua essenza, è funzione”. Arthur Schopenhauer, *Il mondo come volontà e rappresentazione*, 2 vv. (trad. italiana de Sossio Giametta), Rizzoli, Milano, 2002, vol. II, p. 330.

maior romantismo, tendente à pesquisa de soluções inéditas e revolucionárias para a forma poemática.<sup>7</sup>

O endecassílabo, considerado por Dante como o mais nobre dos versos pela sua potencialidade de variações, em “*L’infinito*” acrescenta outros degraus às mesmas. Sendo livre, é essencialmente rítmico, sem subordinações aos sistemas de cesuras da tradição do endecassílabo italiano. Dentro da mentalidade revolucionária do romantismo e através do domínio dos processos retóricos, Leopardi impõe às convenções métricas o próprio direito à liberdade de expressão formal. Daí nele um endecassílabo subordinado à invenção do ritmo, produtor de efeitos de um aparente verso-livre, conquista formal que somente quase um século depois surgirá em definitivo para a linguagem poética.<sup>8</sup>

Praticamente inseparável dessa sedutora forma leopordiana, coloca-se o seu sistema de linguagem.

A melhor crítica da poesia de Leopardi e nessa, em particular, os analistas de “*L’Infinito*”, já observou que o poeta de Recanati possui a máxima sabedoria em combinar e destinar a palavra ao pensamento mais complexo. Daí na linguagem leopordiana a incidência de morfemas e semantemas que incidem prevalentemente na totalidade da criação poética. Tal verificação, a partir daqui, se transforma em método para a realização da minha tradução de “*L’Infinito*”, método que me deve levar o mais perfeitamente possível a uma leitura ideal desse precioso campo de “palavras-espiãs” que me devem revelar o recôndito sentido do poema.

Retomando o discurso da distribuição lexical da linguagem de Leopardi vista como expressão predominante ora do “*intelletto*”, ora da “*volontà*” – dicotomia típica do sistema filosófico schopenhaueriano, fundado em tantos de seus pontos centrais na leitura de grandes poetas e literatos, entre os quais o autor dos *Canti*<sup>9</sup> – recolho o precioso glossário indicador de minha operação.

O primeiro elemento da dimensão da inteligência norteadora do real se condensa no lexema “*ermo colle*” (v. 1), ao qual segue “*questa siepe*” (v. 2). O

7 Leopardi compôs 6 idílios: *L’infinito*, *La sera del dì di festa*, *Alla luna*, *Il sogno*, *La vita solitaria* e o *Frammento XXXVII* (“*Odi, Melisso: io vo’ contarti un sogno*”), *L’infinito*, o primeiro deles, como já dito no presente estudo, é da primavera-outono de 1819; sendo o último, em ordem de realização, *La vita solitaria*, de 1821.

8 O elogio do endecassílabo como “*superbissimum carmen*”, feito por Dante, está in *De Volgaris Eloquentia* II, v. 8.

9 Além de Leopardi, entre os poetas e literatos que entram na múltipla indagação filosófica de Schopenhauer, podemos citar, entre outros, Montaigne, La Rochefoucauld, La Bruyère, Addison, Shaftesbury, Lichtenberg, Gracián, Goethe. Sobre a relação e possíveis reflexos do pensamento schopenhauriano em autores de diversas literaturas nacionais, cf. Florent Kohler, *Schopenhauer, Machado de Assis, Italo Svevo ou l’homme sans Dieu*, L’Harmattan, Paris, 2004.

primeiro encontro-síntese entre as duas dimensões está em “il guardo esclude” (v. 3), imediatamente alargado qualitativamente pelos “interminati/spazi” (vv. 4-5), “sovreumani/silenzi” (vv. 5-6), com um cúlmine em “profondissima quiete” (v. 7), lexema no qual a preciosa carga semântica contida na misteriosa palavra “quiete”, de grandes ressonâncias em toda a lírica leopardiana, leva o poema ao seu primeiro grande climax. Tal complexidade de pensamento logo depois se exalta com “nel pensier mi fingo” (v. 7) e no successivo “ove per poco/il cor non si spaura” (vv. 7-8). O intensíssimo ritmo existencial expresso até aqui encontra uma mudança para um tom de atenuação, igualmente alto, mas formalmente procurado em “e come il vento/odo stormir” (vv. 8-9), completados com “infinito silenzio a questa voce/vo comparando” (vv. 10-11), para logo retomar e definitivamente a anterior intensidade pela outra particular forma lexical leopardiana “e mi sovvien” (v. 11). A máxima densidade expressiva então se apresenta com “Così tra questa/immensità s’annega il pensier mio” (vv. 13-14), preanúncio do imortal verso conclusivo.

#### 4. *O infinito*

A minha tradução se realiza a partir dessa rica e variada série de elementos formais e críticos recolhidos do original.

Para realizá-la, desde logo me coloquei, como acontece com todo e qualquer tradutor – principalmente se de poesia – sobre a própria colocação metodológica que caracterizaria a operação, tendo em vista duas perspectivas operativas predominantes: a) uma tomada de liberdade absoluta e praticamente recreativa do texto original no novo texto de chegada, naquela que se pode denominar como uma tradução livre, também pensada como “recriadora”, ou b) uma outra, quase oposta, subordinada de maneira direta aos elementos formais condutores do poema original e não só a esses. Como em geral acontece nos momentos da escolha entre duas posições não claramente definidas senão nos contrastes existentes entre elas, em geral acaba-se por assumir a mediação entre essas. Assim faço na eleição de meu método na tradução do poema leopardiano. Como já analisado acima, nele sobejam os elementos de uma inovadora, livre criação poética, assim como a renovação do metro tradicional, do sistema rítmico do mesmo, do gênero, no caso o idílio, com o qual se externa. Tudo isso intimamente ligado a uma riqueza de linguagem que dá à poesia romântica o poder de abrir horizontes criadores que superam um possível período histórico, para transformar-se em “constantes” líricas.

Assim, me encontrei pronto para assumir um método tradutório de adesão direta aos fatores estruturais do poema original. Començando pelo metro poemático. Aos “endecassilabi sciolti” realizo a tradução no decassílabo da tradição da métrica da poesia de língua portuguesa, porém “decassílabos livres”,

isto é, sem subordinações a sistemas de cesura, onde deve surgir um “ritmo” específico:

Sempre caro me foi este ermo monte  
e esta sebe que de tantas partes  
d’último horizonte a vista exclui.  
(vv. I-III)

Quanto ao sistema rítmico, evidentemente o mesmo permanece preso aos correspondentes sistemas fonológicos das duas línguas e às suas diferenças. Ao predominante acento tônico paroxítono do italiano, corresponde um relativo domínio do acento tônico paroxítono da língua portuguesa. Porém, no nosso sistema de tradução esses fatores se adequam à iluminante observação de Cesare Segre quando afirma: «o andamento métrico fornece um esquema de realização do discurso verbal, e por isso mesmo o condiciona na sua origem; por outro lado, o poeta toma desse condicionamento incentivos para tornar mais eficaz o discurso verbal». Justamente o que faz Leopardi, no qual, como já afirmado acima, a linguagem atinge vastíssimas dimensões criativas, passando com genial capacidade de expressão da dimensão do “intelletto” ao espaço da “volontà”. Quando e durante a realização da minha tradução, o dado de “criação” eu o podia obter pela simples adequação com uma tal vasta originária criatividade. Se aqui ou ali tomei maiores liberdades, essas não foram jamais totalmente arbitrárias. Como acontece, por exemplo, nos versos VIII-IX: “Como o vento/ouço voar entre essas plantas”, quando traduzo o original “stormir” com a ousadia parafrástica “voar”, o faço porque a forma verbal italiana chama a forma nominal “stormo”: bando de pássaros em vôo.

Em verdade, posso então dizer que a minha tradução de “*L’Infinito*” pode ser denominada “tradução parafrástica”, confidando-me que, em face da grandeza poética do texto original e dos sabidos perigos a que leva a tradução de poesia, eu invés da conquista de uma digna paráfrase não tenha caído numa indesejável perífrase...

#### Bibliografia mínima

- Blasucci L., *Leopardi e i segnali dell’Infinito*, Il Mulino, Bologna, 1985.  
Cohen J., *Structure du langage poétique*, Flammarion, Paris, 1966.  
De Robertis G., *Saggio sul Leopardi*, Vallecchi, Firenze, 1944.  
De Sanctis F., *Storia della letteratura italiana* (introd. di Luigi Russo e a cura di Maria Teresa Lanza), 5ª ed., Feltrinelli, Milano, 1967.  
Di Girolamo S., *Gli endecassilabi dell’“Infinito”*, in *Teoria e prassi della versificazione*, Il Mulino, Bologna, 1976.  
Leopardi G., *Canti* (ed. crítica de Emilio Peruzzi), Rizzoli, Milano, 1981.



- Leopardi G., *Canti* (ed. critica di Domenico De Robertis), Il Polifilo, Milano, 1984.
- Leopardi G., *Canti* (a cura di Niccolò Gallo e Cesare Garboli), Einaudi, Turim, 1993 (1ª ed., 1962).
- Leopardi G., *Tutte le poesie e tutte le prose* (a cura di Lucio Felici e Emanuele Trevi), Newton&Compton, Roma, 1997.
- Leopardi G., *Cantos* (apr., sel., tradução e notas de Albano Martins), Vega, Lisboa, s.d. [1985?].
- Leopardi G., *Poesia e Prosa* (organização e notas de Marco Lucchesi; traduções: Affonso Felix de Sousa, Alexei Bueno, Álvaro Antunes, Ana Thereza Vieira, Edson Rosa da Silva, Ivan Junqueira, Ivo Barroso, José Paulo Paes, Maurício Dias, Vera Horn, Vilma Barreto de Sousa), Editora Nova Auilar, Rio de Janeiro, 1996.
- Luporini C., *Naufragio senza spettatore*, in *Leopardi progressivo*, Editori Riuniti, Roma, 1993.
- Macchia G., *Leopardi e il viaggiatore immobile*, in *Saggi italiani*, Mondadori, Milano, 1983.
- Marchese A., *Analisi strutturale dell'“Infinito”*, in *La struttura della critica letteraria*, Società Editrice Internazionale, Torino, 1972.
- Russo M., *Um só dorido coração – Implicazioni leopardiane nella cultura letteraria di lingua portoghese*, Sette Città, Viterbo, 2003.
- Sansone G.E., *Per la struttura ritmica dell'“Infinito”*, in *Forum Italicum*, IV, New York, 1970, pp. 331-357.
- Schopenhauer A., *Il mondo come volontà e rappresentazione* (trad. ital. e intr. de Sossio Giametta), Rizzoli, Milano, 2002.
- Schopenhauer A., *Il primato della volontà*, trad. ital. e intr. de Giovanni Gurisatti, Adelphi, Milano, 2002.
- Vossler K., *Leopardi* (trad. it. de T. Gnoli), Ricciardi, Napoli, 1925.