

RITMO, RITMOLOGIA. TRADUZIR PESSOA EM ITALIANO

PIERO CECCUCCI

Universidade de Florença
piero.ceccucci@unimi.it

A palavra é, numa só unidade, três coisas distintas – o sentido que tem, os sentidos que evoca, e o ritmo que envolve esse sentido e estes sentidos.

[...]

O ritmo consiste numa graduação de sons e de faltas de som, como o mundo na graduação do ser e do não ser. Quer disto dizer que o ritmo consiste numa distribuição de palavras, que são sons, e de pausas, que são faltas de som.

(Fernando Pessoa)¹

No decurso da sua longa história, o acto de traduzir foi considerado quase uma actividade artesanal, raramente artística: um simples ofício ou uma operação cultural, não disciplinado por normas ou regras, mas pelo gosto ou pela experiência individuais ou, nos momentos mais felizes, por convicções pessoais histórico-estéticas.

Hoje, felizmente, já não é assim e a tradução, a partir dos últimos vinte anos do século passado, tem vindo a configurar-se à maior parte dos críticos como uma praxis linguístico-comunicativa que, fazendo uso do justo rigor metodológico, se apoia solidamente numa ampla faixa de leis e princípios racionais, objectivamente verificáveis, que se consubstanciam numa nova ciência, a Ciência da tradução, a qual convoca para o laboratório do

¹ PESSOA, s/d: 47 e 49.

tradutor toda uma série de outras disciplinas históricas, sociais e linguísticas, para além das reflexões sobre o fenómeno da recepção e as ciências da comunicação, elidindo do processo tradutivo, o mais possível, a abordagem subjectiva e intuitiva.

É, contudo no campo académico-institucional que essencialmente se verificou a mudança decisiva nesta direcção, pois no campo editorial a actividade de traduzir, até hoje, ficou mais ou menos ligada à praxis do passado cujos êxitos permanecem ainda ligados à habilidade do tradutor, em detrimento da cientificidade dos procedimentos usados. Com efeito, é justo reconhecer que é sobretudo nas Universidades que, com maior decisão, se deu o impulso mais convicto, mediante Congressos Internacionais e uma série de publicações teóricas, para conferir dignidade científica ao acto tradutivo, libertando-o do diletantismo e do empirismo, e chegando a propô-lo – entre nós, em Itália – como disciplina académica em Cursos de Licenciatura curriculares de Teoria e Prática da Tradução do Texto Literário, que obteve um amplo consenso por parte dos estudantes.

Assim, e como era de esperar, no seguimento de uma rápida difusão da tese, apesar de algumas opiniões contrárias, provenientes da área do pensamento hermenêutico, uma copiosa quantidade de textos críticos, de ensaios e de intervenções teóricas² acompanhou o inserção cada vez mais estável da disciplina nos Institutos Superiores, que puderam pôr à disposição dos jovens uma ampla gama de materiais bibliográficos de reflexão e de referência, embora – após os primeiros entusiasmos – pareça ainda pouco próxima, como, ao contrário era nas expectativas, a meta de uma «teoria universal da translação».

Todavia, sem avançar no terreno árduo e, muitas vezes, instável, das teorizações e evitando traçar o itinerário da teorese, que nos levaria muito longe, afastando-nos das finalidades desta intervenção, é sobretudo na tradução do texto poético que se podem registar as mais numerosas e significativas convergências teóricas, a partir do momento em que este, pela sua natureza – a menos que se trate de uma composição em verso longo ou em verso livre – enfrea e disciplina o tradutor, chamando-o ao respeito formal pelo original, geralmente já submetido pelo autor, como por exemplo no soneto, a regras métrico-rítmicas codificadas.

Mas, sem cair em euforias fáceis, reivindicando *sic et simpliciter* a supremacia do especular sobre o fazer, com normas claras e partilháveis, as dificuldades da tradução permanecem todas, mesmo no campo poético, a partir do momento em que transportar um

² Vd., entre os mais significativos: ECO, Umberto (2003) – *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*. Milano: Ed. Bompiani; BASSNETT, Susan (1980) – *Translation Studies*. London, New York (2.ª Ed., revista 1991), (tr. it. *La traduzione. Teorie e pratica*, Milano: Ed. Bompiani, 1993); BUFFONI, Franco (a cura di) (2004) – *La traduzione del testo poetico*. Milano: Marcos y Marcos, Milano; NASI, Franco (ediz. di) (2001) – *Sulla traduzione Letteraria*. Ravenna: Longo Ed.; OSIMO, Bruno (1998) – *Il manuale del traduttore*. Milano: Hoepli; IDEM (2001) – *Propedeutica della traduzione*. Milano: Hoepli; STEINER, George (1975) – *After Babel*. London: Oxford U.P. (tr. it. *Dopo Babele. Il linguaggio e la traduzione*, 2.ª ed. ampliata e rivista 1992; tr. it. ampliata, Milano: Garzanti, 1994); TOROP, Peeter (1995) – *Total'nyi perevod*. Tartu: Tartu U.P. (tr. it. *La traduzione totale*. Rimini: Guaraldi, 2001); VENUTI, Lawrence (1995) – *The Translator's Invisibilità*. London: Routledge (tr. it. *L'invisibilità del traduttore*, Roma, Armando, 1999).

sistema linguístico, com as suas características métricas, rítmicas, semânticas, diferente de língua para língua, num outro sistema linguístico; transladar um conjunto de signos e referentes de um código para outro, de uma «cultura» para outra, acaba por ser uma façanha ingrata que, muitas vezes, como diria o nosso pai Dante, «fa tremare le vene i polsi», «faz tremer as veias e os pulsos»³.

Hoje, porém, podemos apoiar o acto tradutivo do texto poético com uma consciência – diria com um conhecimento teórico e prático – completamente desconhecida apenas há algumas dezenas de anos, que permite ao tradutor atingir resultados importantes, por vezes excelentes, cientes de que a operação da tradução poética é, no entanto, um acto pragmático de pequena proporção verbal à procura de um moto poético satisfatório e sedutor. O que torna superados os tempos em que a versão poética se atribuía *ipso facto* margens de liberdade hoje impensáveis. Por outras palavras, o moto poético do texto de chegada já não se tenta alcançá-lo mediante a libertação formal do original, mas através da adesão máxima ao mesmo, toda implícita, que possa conservar toda a extensão à exegese e à interpretação, deslocando e realçando o conceito de fidelidade – unanimemente acolhido – da pura transliteração a «passagem da língua poética a língua poética outra».

Reside aqui, na minha opinião, o nó do problema, pois é agora claro que traduzir poesia é (re)fazer poesia numa outra língua.

Acolhida na sua essencialidade de normas, a transposição em verso do texto poético movimenta-se, assim, em binários formais bem precisos e indeclináveis, na medida em que se percebe que a sua funcionalidade e sucesso – uma vez eliminado, agora e sempre, o empenho para a opção da manutenção da rima – residem expressamente na essência rítmica, sustida, tanto quanto possível, por um aparato métrico consciente, o qual assegura a série de retornos de acentuação, de espaços silábicos repetidos, que conformam a própria voluta rítmica. Daqui, o aparecimento, nestes últimos anos, de específicos textos teóricos sobre a necessidade e modalidade, imprescindíveis, de dotar de ritmo na língua de chegada os textos poéticos em tradução. Quase uma ciência, portanto, a ritmologia, que, embora com risco de inundar de excessiva codificação as normas em torno ao acto da translação, poderia ser assumida e valorizada para fornecer sugestões úteis – práticas e teóricas – a quem, por profissão ou paixão, se situe com competência neste campo⁴.

³ «La traduzione di poesia è contemporaneamente produzione e riproduzione, analisi critica e analisi poetica, rivolta tanto verso il sistema linguistico straniero, quanto verso il proprio. Traduzione poetica, dunque, [...] come risultato di una interazione verbale con un modello straniero recepito criticamente e attivamente modificato». (BUFFONI, Franco (a cura di) (2004) – «La traduzione del testo poetico». In *La traduzione del testo poetico*. Milano: Marcos y Marcos, Milano, p. 20).

⁴ Copiosa é a bibliografia sobre o argumento. Aqui limitar-me-ei a indicar só alguns dos textos críticos mais significativos: vd. BUFFONI, Franco (a cura di) (2002) – *Ritmologia*. Atti del Convegno *Il ritmo del linguaggio. Poesia e traduzione*, Cassino 22-24, 2001. Milano: Marcos y Marcos. Ponto de referência imprescindível sobre o sentido de significado e valor do ritmo na tradução é o número monográfico dedicado à ritmologia da revista *Materiali di Estetica*, n.º 2, Milano, CUEM, 2000, em que se encontram ensaios dos mais prestigiados estudiosos da ritmologia internacional.

Compreendido o que até agora foi aqui esboçado, como rápida advertência genérica e geral à operação tradutiva do texto poético, válida, portanto, em sentido diacrónico e sincrónico para qualquer composição e qualquer autor, olhemos mais directamente, no que respeita o tema por mim proposto, para o texto poético pessoano que, na translação de português para italiano, colocou todos os problemas próprios do traduzir poesia e «alguns» mais.

Todos sabem – diferindo de momento a profundidade de pensamento e a riqueza intelectual do aparato semântico-verbal, aos quais voltaremos mais adiante – que a extraordinária força e sedução do dizer poético pessoano consiste e se derrama na chamada musicalidade do verso, nas pulsões de um fraseado cuja dominante reside nas volutas e nas actuações de um moto que assegura, qual fluxo incessante e cheio, a circulação de timbres melódicos envolventes e significantes, apoiados por um perfeito, sublime sistema métrico e rítmico, que escande e mede tempos e cadências. Nisto, como se percebe bem, reside a essencialidade – diria a própria cifra – do chamado «pensamento poetante» de Pessoa, do seu «pensar em ritmo»⁵ que, como em Leopardi ou em T. S. Eliot, encontra uma sua enunciação harmoniosa na modulação métrica e rítmica do verso: a única, esta, capaz de recriar no texto de chegada a imagem do texto poético, naquele seu momento auroral, dado pela musicalidade do aparato textual, ainda que esta musicalidade seja sempre outra, como outra é a língua, perante o original. Até ao ponto, de ocorrência não rara, de a solução rítmica, para poder manifestar-se na sua plenitude deve, sem hesitações, prescindir do moto do fraseado original, para encontrar um seu moto natural.

Não há dúvida – fazendo agora referência expressa e directa à antologia *Il mondo che non vedo*⁶, recentemente publicada em italiano – que a atenção do tradutor, instruído pelo próprio Fernando Pessoa⁷, poeta-tradutor de poetas⁸, para utilizarmos uma expressão de

⁵ O enunciado é de Fernando Pessoa, por ele empregado para definir a escrita poética de Antero de Quental. (Vd. PESSOA, Fernando – «Três mestres: Antero, Cesário Verde e Camilo Pessanha». In *Páginas sobre Literatura e Estética*, cit., 126).

⁶ PESSOA, Fernando (2009) – *Il mondo che non vedo*, org. di Piero Ceccucci. (Trad. di P. Ceccucci e O. Abbati). Milano: BUR/Rizzoli. Todas as citações de excertos poéticos de Pessoa são extraídas do presente texto e remetem para ele.

⁷ De facto, escrevia Pessoa: «Um poema é uma impressão intelectualizada, ou uma ideia feita emoção, comunicada aos outros por meio de um ritmo. Este ritmo é duplo num só, como nos lados côncavo e convexo do mesmo arco: é feito de um ritmo verbal ou musical e de um ritmo visual ou imagético, que para ele concorrem interiormente. A tradução de um poema deveria pois adunar-se absolutamente (1) à ideia ou emoção que constituem o poema, (2) ao ritmo verbal em que essa ideia ou emoção é expressa; deveria adunar-se relativamente ao ritmo interior ou visual, guardando as próprias imagens originais quanto possível, quando não conservando o mesmo tipo de imagens». (PESSOA, Fernando – «A tradução de um poema». In *Páginas sobre Literatura e Estética*, 52).

⁸ Para compreender a importância que Pessoa dava ao resultado rítmico na tradução do texto poético, bastará recordar que destacava, nas poesias por ele traduzidas, a indicação: «Tradução de F. P. ritmicamente conforme com o original». (Vd. SARAIVA, Arnaldo (1996) – *Fernando Pessoa, poeta-tradutor de poetas*. Porto: Lello Ed.). De facto, acrescenta Arnaldo Saraiva: «Pessoa bate especialmente na tecla da «mais perfeitamente possível conformidade» com o texto original, indo ao ponto de escrever [...] que a tradução «não deve pecar por frouxa» mas também «não deve pecar por aperfeiçoadora» e que «traduzir

Arnaldo Saraiva, ao aproximar-se do texto poético pessoano, se centrou necessariamente toda – para além da óbvia, imprescindível e correcta translação dos significados – em conseguir o andamento rítmico do verso e da circularidade melódica da estrofe ou de toda a composição, se breve, conservando, na medida do possível, na língua de chegada, até as próprias imagens, preocupação sem a qual a poeticidade da nova estrutura textual não se consegue e a poesia não surge. Não se recria. A poesia, em suma, *non est*.

Por isso e com esta finalidade, em primeiro lugar, da parte do tradutor foram cuidadas duas acções de particular importância: refiro-me à ordem das palavras e à sinonímia.

Relativamente ao primeiro acto, que pode envolver tantos espaços bastante exíguos mas muito frequentes e necessários para um rendimento *optimal* em língua italiana, com a deslocação de dois lexemas, por exemplo substantivo e adjectivo, quer sintagmas mais *corpóreas* quer, finalmente – mais raramente – inteiros versos que são redistribuídos a fim de obter uma pulsão melódica mais conforme. Trata-se de uma modalidade *tradutiva* que repropõe a definição saussuriana de «eixo sintagmático», mas que no específico diz respeito à sua funcionalidade de pesquisa de uma essência rítmica; modalidade, esta, que não responde já a exigências propriamente linguísticas que diferenciam o português do italiano, mas a uma motivada atenção à função rítmica, como garantia do resultado poético da versão, cuja consecução por vezes está necessariamente sujeito, no redesenhar de uma sinusóide melódica, à redistribuição dos lexemas originários.

Vejamos um exemplo:

1. Como a nevoa que o realço
Tira ás cousas de verão
Ha um repouso triste e falso
Dentro do meu coração.

Come la nebbia che il rilievo
toglie alle estive cose
c'è una quiete triste e falsa
dentro il mio cuore.

Alegria que parece
Uma tristeza, torpor
De quem nada lembra ou esquece
Nem sabe ter goso ou dor.

Allegria che sembra
tristezza, torpore
di chi scorda o niente rimembra
né sa avere gioia o dolore.

Stagna-me a alma sem nada,
Tudo é um vacuo e um fim,
Não ha strada na encruzilhada
Nem ninguem dentro de mim.⁹

Stagnante e vuota l'anima,
tutto è un vacuo e una fine,
non v'è strada al crocevia
né alcuno dentro me.

não é emendar»; e mais insistentemente refere a exigência da fidelidade ao ritmo original». (SARAIVA, Arnaldo (1996) – *Fernando Pessoa, poeta-tradutor de poetas*. Porto: Lello Ed., 45).

⁹ PESSOA, 2009: poema 189.

No segundo verso da primeira estrofe do texto, *Tira às cousas de verão*, traduzido com o sintagma *toglie alle estive cose*, a deslocação para a ponta do verso de *às cousas* e a consequente antecipação do lexema *de verão*, transposto para italiano com a unidade verbal adjectival *estive*, confere indubitavelmente ao verso na língua de Dante um moto rítmico mais ágil e, ao mesmo tempo, evocativo da melhor tradição lírica italiana, exactamente onde *estive*, posto em sinalefa com o lema *alle*, permite, com a perda de uma sílaba, a manutenção do mesmo número de sílabas do original; coisa esta completamente improvável se tivéssemos feito uma opção literal com o sintagma *dell'estate*. De resto, com uma rápida verificação com a possível alternativa, apenas entrevista, todo o verso teria soado assim: *toglie alle cose dell'estate*, evidenciando com um número excedente de duas sílabas um verso sobrecarregado e a inevitável e consequente queda de ritmo.

No segundo segmento da composição, podemos pois encontrar um claro exemplo de como o fraseado rítmico em língua italiana foi obtido através de um conjunto de oportunas intervenções técnicas, como o agir por subtracção (II verso), necessárias para evitar um resultado superabundante que desequilibre o movimento rítmico do texto que se está a recriar; ainda uma deslocação de lexemas (no III verso); e por fim (IV verso) um operar por adição, inevitável, com o fim – não desvirtuando a lição original com todas as suas cargas expressivas – de reformular uma harmoniosa pulsão rítmica e uma plausível movimentação melódica.

Mas olhemo-los mais de perto. No segundo verso, a elisão do lema *uma*, fracamente constitutivo na gramática do discurso poético, permite na economia sintagmática que se desdobra ao longo de dois versos, em *enjambement*, repor em equilíbrio o número de sílabas, em nome do ritmo e da plena observância da lição originária do texto, absolutamente não traído e a todo o proveito da versão. No terceiro verso, por fim, registamos uma operação de deslocação de lexemas igualmente funcional às finalidades rítmicas. O sintagma *nada lembra ou esquece* torna-se *scorda o niente rimembra* com um resultado rítmico surpreendente, dado que a deslocação em ponta de verso de *nada lembra / niente rimembra* não só recupera eficazmente, ainda que não procurada, a rima com *sembra* do primeiro verso, mas – mais importante ainda – assegura uma feliz voluta rítmica a toda a estrofe.

O efeito final é a (re)criação fiel do legado original, quer no que respeita aos significados quer à sinusóide melódica da estrofe.

O primeiro verso do terceiro segmento explica o tema da substituição, intimamente ligado com o da sinonímia, que contudo aqui se desdobra num arco mais amplo, visto que não investe um único elemento lexical, mas envolve estruturas mais complexas e sintagmas inteiros. Leia-se: *Stagna-me a alma sem nada* que na língua de chegada se torna *Stagnante e vuota l'anima*. A operação realizada pode, à primeira vista, parecer sintacticamente audaciosa e, por ventura, ilícita na sua infidelidade literal. Pelo contrário, o que conta é que aqui entra em jogo – mantidos todos os valores semânticos – o dado da contextualização, da

evidente e sustentável *liaison* intrínseca entre tudo o que, no acto de traduzir, se vai reproduzindo e que na lição original, requer ser translado, ou seja o sentido de inacção e de inatividade, de tipo pirandiliano, de uma alma que perdeu todos os horizontes. Neste sentido, podemos reconhecer e sublinhar a atingida plena identificação com o texto de partida, que em língua italiana se enriquece com ulteriores sedutoras significâncias evocativas de uma codificada tradição lírica e cultural.

Obviamente, tudo o que temos vindo a afirmar, embora referido e ligado, por óbvios motivos de oportunidade de tempo e de síntese a um só poema, constitui um *continuum* de um *modus operandi* tradutivo, que investiu os 618 poemas¹⁰ inseridos na antologia, estreitamente relacionado com o prévio e imprescindível momento interpretativo, que circula num ininterrupto movimento de ida e volta sobre o texto nas suas específicas actuações, passo a passo, e na globalidade dos significados veiculados, com a intenção não secundária de transferir na sua inteireza para um sistema linguístico outro – o italiano – uma mensagem poética complexa, procurando os timbres e realizando as pulsões de um fraseado cujo eixo principal, se desenvolve melodicamente na actuação rítmica.

Aliás, a poesia ortónima de Fernando Pessoa, em grande parte conduzida como dolente «diário de alma» – a que não são estranhos certos tons decadentes seus contemporâneos de além Pirenéus¹¹, do simbolismo ao *crepuscularismo* e, talvez ainda, voltando atrás no tempo, até ao próprio romantismo, em que um papel significativo e significante é desempenhado pelo próprio ritmo, que modula acentos e musicalidades funcionais para a maior compreensão dos significados veiculados e da figuração – impõe inequivocamente a opção de um resultado rítmico através de um movimento recriado pelo fraseado melódico na língua de acolhimento.

Nos textos pessoanos e nas respectivas translações em italiano, com efeito, o ritmo nunca é um fim em si mesmo; nunca é pura musicalidade, mera artificialidade que cobre os significados, perdendo o emissário – naufrago herói homérico ao canto sedutor das sereias – em formas de alheamento e entorpecimento da consciência. Pelo contrário, entendido como *dáimon*, que sugere e, às vezes, é sugerido, e segundo a própria lição de T. S. Eliot¹², é a voz que modula o pensamento e governa as intuições, enunciando-os e personalizando-

¹⁰ Com todos os seus 11 081 versos (*n.d.r.*).

¹¹ Não há dúvida de que a primeira questão que o texto ortónimo põe é a sua colocação na área cultural europeia de finais do século dezanove e início do século vinte, o seu relacionamento com as principais correntes de pensamento do tempo – Kierkegaard, Nietzsche, Bergson – como também o seu cruzamento e diálogo com os movimentos estético-literários então em voga. (Vd. LOURENÇO, Eduardo (1986) – *Kierkegaard e Pessoa o le maschere dell'assoluto*. In *Fernando rei da nossa Baviera*. Lisboa (tr. it. di Daniela Stegagno, *Fernando re della nostra Baviera*. Roma: Edizioni Empirica, 1997: 147-162).

¹² «La musica della poesia non esiste independentemente dal significato: altrimenti potrebbe esservi una poesia di grande bellezza musicale ma priva di senso. / A música da poesia não existe fora do significado: de outra forma poderia haver uma poesia de grande beleza musical mas desprovida de sentido» (ELIOT, T. S. (1960) – *La musica della poesia*. In *Sulla poesia e sui poeti*. Milano: Bompiani, 25).

-os; que enlaça e liga a um estado de significação partilhada e (com)participada sujeito poético e emissário.

Neste sentido, reenlaçando-nos para o que enunciámos acima e momentaneamente posto de lado, onde se fazia referência à profundidade de pensamento e à riqueza intelectual da ferramenta semântica verbal da poesia pessoana, não há dúvida de que o ritmo, na sua consubstanciação mais como construtor expressivo do que como puro coeficiente formal, constitui uma presença fundadora da criação lírica do poeta português.

Em Pessoa, como em T. S. Eliot ou em Leopardi, a música da poesia não existe sem significado e a palavra, reinventada ou redescoberta na pulsação poética que confere uma marca virginal a significados inéditos e originais, é a própria força, circundante e necessária, do pensamento e da emoção que encontram uma sua própria modulação rítmica; que realizam o percurso lírico com o apoio e a coexistência do movimento melódico. No palco da textualidade poética os factores – sentido e ritmo, elucida na sua essencialidade – misturam-se e interpenetram-se; conotam-se, iluminam-se reciprocamente ora como sentido ora como palavra ora como musicalidade.

Noutros termos, a relação entre substância intelectual e ondulação melódica não se configura como problemática coexistência de corpos separados, mas realiza-se entre essências homogêneas, que se fundem num dizer poético, já não cindível nas suas componentes individuais, como já não são separáveis as águas dos diversos afluentes que confluem no Tejo e que com as dele, todas juntas e indistintas, desaguam no «grande mar Oceano» da poesia. Esse, o dizer poético, é pois o produto integrado de uma síntese, em que a *hendíadis* de pensamento e forma vive completa e naturalmente no álveo do ritmo, que tudo abarca e a tudo dá valor e corpo significante.

Portanto, o tradutor, no transpor para italiano a língua poética pessoana, encontrou no ritmo, original ou recriado, o instrumento de uma operação cultural de extraordinária circunstância, a partir do momento em que esta poesia, embora numa língua outra, manteve uma sua própria fisionomia plenamente «conforme ao original», como justamente sugere Pessoa, propondo ao leitor italiano não só e não tanto uma grande poesia para admirar, acessível no próprio idioma, quanto um modelo sublime de textos poéticos, perfeitamente atingidos na sua complexidade enunciativa.

É claro que aqui, na tradução realizada, emergiu de forma *ineludível* o problema da linguagem, ou seja da expressão poética, de recuperar em toda a sua dimensão que, embora aderindo fielmente aos *lexemas* do texto de partida, seguiu depois o seu próprio caminho de realização numa espécie de virgindade melódica, imposta também pela raiz genética comum das duas línguas de contacto que, revelando afinidades e diferenças, tornaram indeclinável a escolha prévia das soluções rítmicas; sempre e no fim desejado e atingido de não trair e baixar o nível da expressão verbal, na qual ancorar o produto segundo, que se quis fiel, mesmo na inevitável operação de interpretação.

Traduzir Pessoa, portanto, quis dizer afrontar também um experimentalismo poético rico de invenções formais, muitas vezes audaciosas: o chamado «malabarismo» poético pessoano¹³ inundou o verso não só na sua estrutura linguística, na gramática e na sintaxe, mas investiu também toda a textura da estrofe, na métrica e na rima. Na impossibilidade evidente de um resultado tradutivo – mesmo com a assunção de tecnicismos também presentes na tradição poética italiana, que no entanto teriam desnaturado o *modus poetandi* de Pessoa, sacrificando substância e palavra – a opção definitiva foi de se manter sempre fiel à mensagem dos conteúdos e à sua verbalização, diluindo tecnicismos e malabarismos e apoiando-se, em todo o caso, nas modulações métricas e rítmicas.

Vejamos, como rápido exemplo, a IX.^a estrofe da poesia «Monte Abiegnio», uma longa composição esotérica, datada de 26 de Setembro de 1932, que diz o seguinte:

Tambem, o um pouco à esquerda,
onde ha a ponte,
(Vejo de aqui o rio um pouco além,
Mas não a ponte) me recorda o quando
Meditai, jovem, meu destino insonte,
Na ponte recostado meditando.
Amar, vencer, ser tudo – era o horizonte.
Melhor é o nada que este monte tem¹⁴.

Quello un po' a sinistra,
dove c'è il ponte,
(vedo da qui il fiume un poco oltre,
ma non il ponte), mi ricorda anche quando
meditavo, giovane il mio destino innocente,
al ponte appoggiato meditando.
Amare, vincere, esser tutto – era l'orizzonte.
È migliore il nulla che questo monte ha.

¹³ Pessoa fornece ainda uma justificação teórica a estas, não raras, suas intervenções sobre a sintaxe de um enunciado poético, submetida a exigências métricas ou de ritmo. Escreve ele: «Ainda que a propriedade, bem entendida, se não deva nunca transgredir, quer empregando palavras com sentidos que naturalmente lhes não competem, quer usando de modos de dizer que não são próprios da língua, ainda assim há que reparar que é legítimo violar as mais elementares regras de gramática – no estilo expositivo ou no artístico – se com isso ou a ideia ganha clareza ou firmeza, ou à frase se enriquece o seu conteúdo de sugestão. Se determinado efeito, lógico ou artístico, mais fortemente se obtém do emprego de um substantivo masculino apenso a substantivo feminino, não deve o autor hesitar em fazê-lo. Quis eu uma vez dar, em uma só frase, a ideia – pouco importa se vera ou falsa – de que Deus é simultaneamente o Criador e a Alma do mundo» (poema *Além-Deus*, n.º 37 da antologia *Il mondo che non vedo*, org. de Piero Ceccucci. Milão, 2009: 98).

Não encontrei melhor maneira de o fazer do que tornando transitivo o verbo «ser»; e assim dei à voz de Deus a frase: Ó universo, eu *sou-te!*

em que o transitivo de criação se consubstancia com o intransitivo da identificação. Outra vez, porém em conversa, querendo dar incisiva, e portanto concentradamente, a noção verbal de que certa senhora tinha um tipo de rapaz, empreguei a frase «aquela rapaz», violando deliberadamente e justissimamente a lei fundamental da concordância. A prosódia, já alguém o disse, não é mais que função do estilo». (PESSOA, Fernando (1997) – Propriedade da Linguagem. In *A Língua Portuguesa*. Edição de Luísa Medeiros. Lisboa: Assírio & Alvim, 72-73).

¹⁴ PESSOA, 2009: poema 418.

Já desde o *incipit* da estrofe, se pode relevar como a *enigmaticidade* de sentido se ligue e entrelace com uma desarmante obscuridade sintáctica, um barroquismo enunciativo que põe à prova o tradutor, ao qual é impossível manter, à letra, também por motivos de ritmo, na língua de chegada, a mesma enovelada ferramenta sintáctica; por outro lado, não lhe é nem sequer permitido afastar-se demasiado do original, sob pena de perder o sentido. A solução, diria satisfatória, foi a de deslocar o lema *tambem* – em italiano *anche* – colocando-o no segundo hemistíquio do 3.º verso, onde este adquire indubitável sonoridade, com toda a vantagem da sua musicalidade, recuperando o tom enfático que o sujeito poético tinha conferido, no original, ao advérbio *tambem*, estrategicamente colocado em abertura de estrofe. E, se me é permitido, *si parva licet componere magnis*¹⁵, queria sublinhar que a deslocação do lexema *anche* produz o efeito de conferir a todo o 1.º verso, versado para italiano, uma harmonia métrica, ausente no original, em plena sintonia com os versos sucessivos, de todo improvável se se tivesse mantido a disposição sintagmática do texto de partida e o consequente número excedente de sílabas.

No entanto, isto foi possível porque a estrofe referida apresenta versos amétricos, circulantes ao longo de movimentos de polimetria livre por todo o eixo rítmico do breve texto, favorecendo um balanço positivo e conforme, construído sempre e apenas, como no presente caso, no efeito puramente rítmico, como aliás acontece em muita poesia do século vinte.

Chegados a este ponto – na impossibilidade, por razões óbvias de oportunidade e de falta de tempo, de introduzir muitas outras questões sobre o acto de traduzir e as infinitas soluções adoptadas, poema por poema, que mereceriam ser submetidas à nossa atenção – seja-me consentido, à laia de conclusão, uma breve consideração final, reafirmando quanto segue: o tradutor tem, afinal, tentado colher e restituir o sentido do texto pessoano no seu equilíbrio complexo, no seu sistema de relações, também históricas, ao longo do eixo selectivo temporal e estilístico, prestando atenção à musicalidade dos pensamentos, ou seja, aos tempos de entrada das ideias (tema e rema em termos linguísticos), ao dinamismo comunicativo que impõe pausas, equívocos, movimentos de significado.

Ao ritmo, precisamente, como aparece muito evidente no poema «Ha doenças peores»¹⁶, que logo a seguir transcrevemos, com ao lado a tradução italiana, chamando a atenção sobre a voluta rítmica perfeitamente acabada na língua de chegada. Sobretudo nas assonâncias e nos timbres procurados e atingidos, correspondentes, verso por verso, ao texto original.

Leiamos em voz alta:

¹⁵ «Se é permitido comparar as coisas pequenas com as grandes» (VIRGILIO, *Georgiche*, IV, 176).

¹⁶ PESSOA, 2009: poema n.º 618. Trata-se da última poesia escrita pelo poeta, 11 dias antes da morte.

HA DOENÇAS PEORES

Há doenças peores que as doenças
 Ha dores que não doem, nem na alma,
 Mas que são dolorosas mais que as outras
 Ha angustias sonhadas mais reaes
 Que as que a vida nos traz, ha sensações
 Sentidas só com o imaginal-as
 Que são mais nossas do que a nossa vida
 Ha tanta cousa que, sem existir,
 Existe, existe demoradamente,
 E demoradamente é nossa, é nós...
 Por sobre o verdor turvo do amplo rio
 Os circumflexos brancos das gaiivotas...
 Por sobre a alma o adejar inutil
 Do que não foi, nem pôdeser, e é tudo
 Dá-me mais vinho, porque a vida é nada.

VI SONO MALI PEGGIORI

Vi sono mali peggiori dei mali
 pene che non dolgono, neppur nell'anima
 Ma assai più dolorose delle altre
 Vi son pene sognate più reali
 di quelle recate dalla vita, sensazioni
 sentite solo coll'immaginarle
 che son più nostre della nostra vita
 Tante cose che, senza esistere,
 esistono, esistono a lungo,
 e lungamente sono nostre, sono noi
 Sul verde cupo dell'ampio fiume
 i circumflessi bianchi dei gabbiani...
 Sull'anima l'aleggiare inutile
 Di ciò che non fu, né può essere, e é tutto.
 Dammi più vino, perché niente è la vita.

Bibliografia final

- ELIOT, T. S. (1960) – *La musica della poesia*. In *Sulla poesia e sui poeti*. Milano: Bompiani, 25.
- LOURENÇO, Eduardo (1986) – *Kierkegaard e Pessoa o le maschere dell'assoluto*. In *Fernando rei da nossa Baviera*. Lisboa (Tr. it. di Daniela Stegagno, *Fernando re della nostra Baviera*. Roma: Edizioni Empirila, 1997: 147-162).
- PESSOA, Fernando, s/d – *Da Poesia e da Prosa*. «Páginas sobre Literatura e Estética», org. António Quadros. Lisboa: Publicações Europa-América.
- (2009) – *Il mondo che non vedo*, org. di Piero Ceccucci. (Trad. di P. Ceccucci e O. Abbati). Milano: BUR/Rizzoli.
- «Três mestres: Antero, Cesário Verde e Camilo Pessanha» in *Páginas sobre Literatura e Estética*, cit., 126.
- «A tradução de um poema». In *Páginas sobre Literatura e Estética*, 52.
- SARAIVA, Arnaldo (1996) – *Fernando Pessoa, poeta-tradutor de poetas*. Porto: Lello Ed.