

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA  
CENTRO DE COMUNICAÇÃO E EXPRESSÃO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DA TRADUÇÃO

**ADRIANA AIKAWA DA SILVEIRA ANDRADE**

**ENSAIOS DE SIBILLA ALERAMO: UMA TRADUÇÃO COMENTADA**

FLORIANÓPOLIS – 2009

**ADRIANA AIKAWA DA SILVEIRA ANDRADE**

**ENSAIOS DE SIBILLA ALERAMO: UMA TRADUÇÃO COMENTADA**

Dissertação apresentada ao Curso de Pós-Graduação  
em Estudos da Tradução da Universidade Federal de  
Santa Catarina como requisito parcial para a obtenção  
do título de Mestre em Estudos da Tradução

Orientadora: Profa. Dra. Andréia Guerini  
Co-orientadora: Profa. Dra. Maria Cecília Casini

FLORIANÓPOLIS, 30 DE ABRIL DE 2009.

Dissertação julgada para a obtenção de grau de  
MESTRE EM ESTUDOS DA TRADUÇÃO  
Área de concentração: Processos de Retextualização

**História crítica e teoria da tradução.**

Aprovada em sua forma final pelo  
Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução  
da Universidade Federal de Santa Catarina

BANCA EXAMINADORA:

---

Profa. Dra. Andréia Guerini  
Orientadora

---

Profa. Dra. Maria Cecília Casini  
Co-orientadora

---

Profa. Dra. Maria Betânia Amoroso  
(Unicamp)

---

Prof. Dr. Andrea Santurbano  
(UFSC)

---

Prof. Dr. Markus J. Weininger  
Suplente

---

Profa. Dra. Claudia Borges de Faveri  
Vice-Coordenadora

para minhas filhas  
Giulia, Clara e Beatriz

Agradeço

à Capes,  
pelo apoio recebido;

a Andréia Guerini e Cecília Casini,  
pelo incentivo e o trabalho de orientação;

a Jaçanã Ribeiro,  
por toda a ajuda e,  
especialmente, a tradução do francês;

à minha amiga Freekje Veld,  
pelas conversas preciosas.

## **RESUMO**

Esta dissertação consiste na tradução comentada dos ensaios “Apologia dello Spirito Femminile” (1911), “La Pensierosa” (1913) e “Lavorando lana” (1915), da escritora italiana Sibilla Aleramo (1876-1960). O trabalho parte de um estudo sobre o percurso da autora nas letras e seus ensaios. Com base na perspectiva ética, formulada por Berman e outros estudiosos, discute os problemas enfrentados e as soluções encontradas no processo tradutório, a partir dos elementos textuais mais importantes para a tradução.

## **ABSTRACT**

This dissertation consists of a commented translation of the essays “Apologia dello Spirito Femminile” (1911), “La Pensierosa” (1913) e “Lavorando lana” (1915), by the Italian writer Sibilla Aleramo (1876-1960). The work begins with an analysis of her essays along her writing experience. Based upon the ethical perspective, formulated by Berman and other scholars, it analyses some of the translation most important textual elements to discuss the faced problems and the proposed solutions in the translation process.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	1
<b>I. SIBILLA ALERAMO: VIDA E ESCRITA</b> .....	6
Os anos que antecedem <i>Una donna</i> .....	12
<i>Una donna</i> .....	16
A descoberta da poesia.....	19
Sibilla tradutora.....	32
Obra traduzida.....	36
<b>II. ENSAIOS DE SIBILLA: A MULHER, A ESCRITA E A LITERATURA</b> .....	41
“Apologia dello Spirito Femminile”.....	47
“La Pensierosa”.....	53
“Lavorando Lana”.....	58
<b>III. OS ENSAIOS TRADUZIDOS</b> .....	64
“Apologia do Espírito Feminino”.....	65
“A Pensativa”.....	75
“Tecendo o manto”.....	90
<b>IV. TRADUZIR SIBILLA ALERAMO: COMENTÁRIOS E REFLEXÕES</b> .....	100
Ética e tradução da letra.....	100
Movimento do texto: ritmo e sonoridades na prosa artística de Sibilla.....	105
Metáforas.....	120
<i>Tu e voi</i> : as pessoas do discurso na tradução.....	122
Léxico.....	127
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	133
<b>BIBLIOGRAFIA</b> .....	139

## INTRODUÇÃO

Sibilla Aleramo (1876-1960) foi uma das primeiras escritoras italianas a apresentar uma reflexão sobre a autonomia da expressão da mulher na escrita. Este aspecto tem importância fundamental em sua obra, marcada pela busca de uma lei estética própria, não filiada aos modelos literários em voga, mas fiel ao que ela chama de verdade interior.<sup>1</sup>

Nascida na Itália recém-unificada, período de grandes desigualdades sociais e regionais, Sibilla desperta como escritora justamente quando os movimentos de emancipação da mulher começam a ganhar força no país. Sua vasta obra é composta por romances, poemas, ensaios, textos teatrais, cartas, anotações, diários – além de artigos jornalísticos e traduções. Sibilla Aleramo tornou-se conhecida, sobretudo, por seu romance de estréia, *Una donna* (1906), cuja repercussão foi imediata na Itália e nos países europeus nos quais foi traduzido<sup>2</sup>, sendo ainda hoje seu texto mais citado pela crítica.

*Una donna* é peça fundamental na compreensão das bases da poética da autora e marco do nascimento da identidade literária de Sibilla Aleramo. Trata-se do relato do afloramento da consciência de uma mulher, que se dá através da expressão literária. A narração, em tom confessional, transforma a experiência própria em ‘obra de verdade’, história exemplar de mulher. Esta relação indissolúvel entre existência e arte, já presente no romance de estréia, acompanhará todo o percurso de vida e escrita da autora. *Uma mulher* é o único

---

<sup>1</sup> A literatura como ‘opera di verità’, lema constante de sua produção, será um dos temas discutidos ao apresentar a autora.

<sup>2</sup> Entre 1907 e 1909 *Una donna* foi traduzido ao francês, inglês, espanhol, alemão, russo e sueco. A obra traduzida da autora será apresentada no final do Capítulo I.

livro de Sibilla Aleramo traduzido ao português brasileiro por Marcella Mortara, editado em 1984 pela Marco Zero.

A atividade literária de Aleramo inicia já no final do século XIX, época em que publica os primeiros artigos assinados com seu nome de batismo, Rina Faccio, ou com os pseudônimos Favilla ou Nemi. Escreve principalmente sobre temas sociais, demonstrando uma preocupação especial às questões ligadas à condição da mulher.

Nas primeiras décadas do século XX, no entanto, Sibilla intensifica sua colaboração com periódicos dedicados às artes, passando a viver de sua atividade como escritora. Através de suas publicações, participa de férvidas discussões em torno da literatura, especialmente da literatura produzida pelas mulheres, que ganha espaço no ambiente literário da época. Temas como a ‘autonomia expressiva’ da mulher nas letras e a ‘relação entre existência e arte’ passam a ser recorrentes em seus escritos.

Pertencem a esta fase da produção artística de Sibilla Aleramo os ensaios escolhidos para este projeto de estudo e tradução comentada, objetivo principal desta dissertação.

O *corpus* da tradução é composto por três ensaios de Aleramo sobre a questão da mulher, a escrita feminina e a literatura. São eles: “Apologia dello Spirito Femminile” (1911); “La Pensierosa” (1913) e “Lavorando lana” (1915).

“Apologia dello Spirito Femminile” e “La Pensierosa” discutem a autenticidade da literatura feminina no início do século XX – são os ensaios de Sibilla Aleramo mais citados pela crítica, por versarem sobre um tema muito discutido na época e por serem textos em que a autora defende um ponto de vista sobre o qual se funda sua própria escrita. Já “Lavorando lana” é um texto

exemplar da prosa artística da autora, que retoma a reflexão sobre a subjetividade da mulher em tempos de guerra.

Apesar de partirem de temas diversos, os ensaios traduzidos mantêm entre si elementos de intertextualidade<sup>3</sup> e são representativos de um olhar ‘sibilliano’ sempre atento à questão da sensibilidade feminina e da estreita relação entre vida e escrita. No plano estilístico, os textos escolhidos apresentam uma contaminação de gêneros e uma tendência a lyricizar a prosa.

Escritos para periódicos italianos dedicados à literatura, esses ensaios foram reunidos na coletânea *Andando e stando*, editada pela primeira vez em 1920 (Bemporad - Florença), em compilação da própria autora, e reeditada em 1942 e 1954<sup>4</sup>, com o acréscimo de outros textos. Os três ensaios escolhidos para a tradução comentada pertencem à edição de *Andando e stando* de 1997 (Feltrinelli), que reúne vários textos de Sibilla divididos em três seções organizadas por Rita Guerricchio como percursos da identidade intelectual da escritora: *Luoghi e occasioni*; *Impressioni e letture* e *Incontri e ritratti*.

Ao traduzir esses ensaios não segui apenas um modelo teórico específico, mas tive como principal fonte de referência os conceitos de ética e poética em tradução, desenvolvidos por Antoine Berman em *A prova do estrangeiro* (2002) e *A tradução e a letra ou o albergue do longínquo* (2007).

A tradução, nesta perspectiva ética, apresenta-se como meio para conhecer o Outro, propõe um diálogo entre visões diferentes de mundo. O elo deste diálogo promovido pela tradução é a obra, entendida como a manifestação

---

<sup>3</sup> Além da referência a obras alheias, é prática comum da escrita sibilliana a recirculação de suas anotações ou trechos líricos em textos novos. Isto ocorre inclusive nos ensaios da coletânea, que mantêm uma relação entre si não só pelo tema, mas pelo uso de expressões e até de trechos inteiros comuns. Há exemplos entre “Apologia” e “La Pensierosa”; “La Pensierosa” e “Lavorando lana” etc., que serão citados na análise dos ensaios.

<sup>4</sup> Além de reunida em *Andando e stando* (AS), edição acrescida de 1942 (Mondadori), a prosa ensaística de Sibilla Aleramo foi publicadas em *Goie d'occasione ed altre ancora* (1954, Mondadori ). Estas edições encontram-se atualmente esgotadas.

de um mundo através da linguagem. Este compromisso ético do tradutor se dá, portanto, ao nível do texto, compreendido como uma totalidade singular cuja forma e conteúdo são indissolúveis. Na prática, significa elaborar uma tradução que não está presa à literalidade do texto, e que não quer igualmente servir somente ao seu sentido, mas que procura manter uma poeticidade próxima à do original.

Na preparação e elaboração desta tradução comentada foram também preciosas as contribuições da teoria literária para os estudos sobre ensaios e da história e crítica literária para os estudos sobre a autora e sua obra. Alguns aspectos da lingüística textual também foram importantes tanto para a análise dos textos a traduzir, como para embasar e justificar as interpretações e escolhas feitas na reescrita do texto em português.

O objetivo específico deste trabalho é refletir sobre os fatores implícitos à minha experiência de tradução, revelando o olhar sobre o qual se apóia a compreensão e a reescrita dos textos em português e apresentando uma chave possível de leitura da obra de Sibilla Aleramo. Com a reflexão sobre a experiência, pretendo também mostrar a importância dos estudos literários para o produto final da tradução de literatura.

Por isso, analiso cuidadosamente cada ensaio, destacando e anotando os elementos textuais que fornecem pistas para a minha interpretação e que incidem nas escolhas feitas em termos de estrutura e léxico da tradução. Essas anotações são usadas posteriormente para discutir os aspectos mais relevantes do processo.

Para compor este trabalho, no primeiro capítulo da dissertação apresento Sibilla Aleramo, concentrando-me nos aspectos principais de sua trajetória de

vida e escrita, organizada nos seguintes tópicos: “Os anos que antecedem *Una donna*”; “*Una donna*”; “A descoberta da poesia”; “Sibilla tradutora” e “Obra traduzida”.

No segundo capítulo, examino a produção ensaística da autora e, principalmente, os três ensaios escolhidos para a tradução comentada, a partir de estudos das teorias de ensaios e da crítica literária sobre Sibilla Aleramo.

Já no terceiro capítulo, apresento os textos traduzidos em português: “Apologia do Espírito Feminino”, “A Pensativa” e “Tecendo o manto”, acompanhados dos respectivos originais italianos.

Enfim, no quarto capítulo discuto o processo tradutório, recorrendo a estudos sobre a ética e a poética em tradução, sistematizados por Berman e outros autores, e tomando emprestadas algumas noções da lingüística textual concernentes à análise dos elementos que constituem o texto.

Para fins do estudo realizado no quarto capítulo, os títulos dos ensaios foram abreviados: “Apologia dello Spirito Femminile” (A), “La Pensierosa” (LP) e “Lavorando lana” (LL); os parágrafos dos textos e as páginas em que se encontram os exemplos, numerados de forma que (A 1: 65) significa que o trecho em questão refere-se a “Apologia” e está no parágrafo um da página sessenta e cinco da dissertação.

Vale lembrar que, tanto nos originais reproduzidos no terceiro capítulo como nas citações de textos de Aleramo ao longo da dissertação, foi mantida a grafia original de palavras como “imagine” (para “immagine”), assim como os nomes italianizados, como “Enrico Ibsen”, “Agnese” e “Santippe”.

## CAPÍTULO I

### SIBILLA ALERAMO: VIDA E ESCRITA

Personagem complexa e, ainda hoje, inquietante, Sibilla Aleramo (1876-1960), pseudônimo de Rina Faccio, foi uma das primeiras escritoras italianas a apresentar uma reflexão sobre a autonomia da expressão da mulher na escrita. O modo peculiar de sentir e de expressar da mulher é uma das temáticas principais de sua vasta obra, composta por romances, poemas, ensaios, textos teatrais, cartas, anotações, diários – além de artigos jornalísticos e traduções. Torna-se conhecida no mundo literário em 1906, com *Una donna*, romance autobiográfico que a projeta na época como jovem escritora de sucesso. Ao centro de muitas discussões, resenhado por críticos e escritores contemporâneos como Graf, Pirandello, Cecchi, Bontempelli, e traduzido em seis línguas entre 1907 e 1909, *Una donna* recentemente chegou à 48ª edição pela Feltrinelli e passou a figurar entre as obras clássicas do século XX na *Letteratura italiana* de Asor Rosa (2000)<sup>5</sup>.

Sibilla Aleramo escreve muito ao longo da vida – sua produção estende-se num arco de seis décadas, do final do século XIX até 1960 –, mas sua obra como um todo não parece ter tido a mesma sorte que o romance de estréia aos olhos do público e da crítica.

Embora profundamente ligada ao contexto sócio-cultural de seu tempo, a autora traça um percurso singular nas letras, fundado numa poética em que vida e obra estão entrelaçadas numa “persistente necessità di um discorso su di sé” (Zancan, 1986). Para Zancan, a ‘escrita do eu’ em Sibilla origina-se da

---

<sup>5</sup> Ver “*Una Donna*, di Sibilla Aleramo”, texto de Marina Zancan presente in Asor Rosa, *Letteratura italiana. Le Opere. Il Novecento*. Turim: Einaudi, 2000.

necessidade de criar a si mesma, de regenerar-se através da palavra, de construir uma obra-de-arte que é a própria vida. Essa prática singular de escrita não encontra lugar no sistema de referências da época, o que a torna uma voz solitária, “anomala, sfuggente, fuori-posto” (idem). Assim como Caterina da Siena e Gaspara Stampa<sup>6</sup>, a seu tempo, Sibilla Aleramo pertence à tradição

di quella voce ‘delirante’ con cui alcune donne, in toni differenti ma anche così simili, hanno oposto alle gerarchie sessuali e sociali del proprio tempo la propria identità sessuata ricomposta altrove, oltre la realtà dei rapporti e delle forme del quotidiano. Donne condannate, per la loro insopprimibile diversità, talvolta all’oblio, talaltra a letture distorte e pacificanti (...) (Zancan, 1986).

Passadas as discussões suscitadas em torno de *Una donna*, no início do século, pouca atenção é dispensada à obra de Aleramo, que será, por muito tempo, lembrada pelas idéias feministas, quando não, por sua vida ‘escandalosa’.

Não são raras as referências a aspectos da vida privada da autora, que além de fazer da escrita o seu ganha-pão – o que “a fazia única no panorama cultural italiano da época” (Casini, 2005: 33) –, envolve-se em vários romances com artistas e escritores contemporâneos<sup>7</sup>, compondo um comportamento

---

<sup>6</sup> Religiosa italiana do século XIV, cuja “parola pubblica (...) infrange la regola della parola vietata” e poetisa italiana do século XVI, “donna sola, esterna ai ruoli codificati dalla Repubblica [Veneziana] per le sue donne (donne oneste o meretrici)”, citadas por Zancan respectivamente às págs. 27 e 51 em *Il doppio itinerario della scrittura. La donna nella tradizione letteraria italiana*. Turim: Einaudi, 1998.

<sup>7</sup> Entre os famosos amores de Sibilla figuram Felice Damiani, Giovanni Cena, Cardarelli, Papini, Vincenzo Gerace, Umberto Boccioni, Dino Campana, Quasimodo e Franco Mattacotta. Sem dúvida, o mais escandaloso foi o amor pela jovem feminista Lina Poletti, 'la fanciulla maschia' à qual Sibilla dedica capítulo de *Il passaggio* (1919). O itinerário sentimental de Sibilla é constantemente revisitado, pois os amores tornam-se matéria poética de seus escritos, “facevano nascere in lei la migliore, la più valida ispirazione per le sue opere, sia in prosa che in

considerado ‘ultra-liberado’ na sociedade italiana da época. O tumultuado itinerário sentimental que a tornou conhecida como *femme fatale* deixará marcas em sua obra: os amores de Sibilla ao longo da vida serão fontes de inspiração para seus textos tanto em prosa como em poesia, “matéria para arder, vida em fusão”<sup>8</sup>.

Numa necessidade absoluta de ser fiel a si mesma e de integrar “a realidade da vida vivida à expressão artística”, Sibilla acaba por se expor “publicamente por inteiro, escandalosamente (...) passando por cima das convenções sociais, e ignorando por completo os riscos” (Casini, 2006: 34) que isso poderia acarretar, o que desloca, freqüentemente, o foco da atenção para a personagem Sibilla Aleramo e sua vida escandalosa, em detrimento de sua arte.

Em tese dedicada à vida e obra da autora<sup>9</sup>, Casini afirma que, após um longo período ‘esquecida pela crítica’, Sibilla Aleramo foi recolocada ao centro da discussão literária italiana a partir dos anos setenta, auge do movimento feminista, por conta do interesse que seus textos voltaram a suscitar.

Dessa vez, entretanto, o interesse não teria se limitado à reedição de *Una donna*, *best seller* de Sibilla Aleramo.

Com a recente evolução dos estudos de literatura e gênero (*Gender Studies*), inicia-se naquela época um movimento de resgate e reedição de algumas de suas obras, já totalmente esgotadas, acrescidas de textos da crítica, resultando num volume considerável de publicações que contribuíram para

---

poesia”. Ver “Un Ricordo” di Fausta Cialente in Aleramo, Sibilla. *Diario di una donna. Inediti 1945-1960*. Milão: Feltrinelli. 1978.

<sup>8</sup> Minha tradução de expressão de Sibilla, usada para ressaltar em Aurel um modelo de quem faz da vida poesia: “(...) arte, amicizia, patria, tutto diviene materia per ardere, vita in fusione”. “La Pensierosa” in Aleramo, Sibilla. *Andando e stando*. Milão: Feltrinelli, 1997, p. 118.

<sup>9</sup> Do que pude constatar, único estudo no Brasil dedicado à inteira obra de Sibilla Aleramo, e fonte principal de consulta para a minha apresentação da autora. Casini, que pesquisou diretamente no Arquivo Aleramo em Roma, reconstrói em sua tese o percurso da autora italiana nas letras, incluindo: aspectos histórico-literários, análise de sua produção e fortuna crítica, além de bibliografia completa da autora e sobre a autora. Tese de doutoramento. USP, 2005.

lançar um novo olhar sobre a autora e sua obra. Cito somente algumas dentre as principais publicações dos anos setenta e oitenta<sup>10</sup>: *Una donna*, reedição de 1973 da Feltrinelli com prefácio político de Maria Antonietta Macciocchi, que repropõe a figura Aleramo em pleno feminismo (texto-fonte da tradução brasileira de Marcella Mortara); em 1974 é publicada *Storia di Sibilla*, de Rita Guerricchio, a primeira que conseguiu se orientar, sem instrumentos auxiliares, no que Zancan (2006: 24) chama de “cospicuo corpus documentario” deixado por Sibilla Aleramo; entre 1978 e 1979, organizados por Alba Morino são publicados pela Feltrinelli os dois Diários (*Diario di una donna – Inediti 1945-1960* e *Un amore insolito. Diario 1940-1944*), textos fundamentais na produção sibilliana, freqüentemente estudados principalmente por recomporem a memória do seu percurso de escritora; em 1978 saem os escritos feministas reunidos em *La donna e il femminismo. Scritti tra 1897-1910* (Editori Riuniti); em 1981, organizada por Bruna Conti e Alba Morino é editada a biografia *Sibilla Aleramo e il suo tempo. Vita raccontata e illustrata* (Feltrinelli), seguida de reedições de *Amo dunque sono* (Mondadori, 1982) e de *Il passaggio* (Serra e Riva, 1985); em 1986, a publicação dos anais do congresso *Sibilla Aleramo: coscienza e scrittura*, pela Feltrinelli.

As repercussões estendem-se também à televisão e ao cinema<sup>11</sup>: nos anos setenta *Una donna* é transformado em mini-série televisiva na Rai; posteriormente, em 2002, o filme *Un viaggio chiamato amore*, baseado nas correspondências entre Sibilla Aleramo e Dino Campana é premiado no Festival de Veneza.

---

<sup>10</sup> Valho-me de elenco apresentado por Zancan em resenha a *Coscienza e scrittura*. Feltrinelli, 1986 in: *L'Indice*, 1986, n.5 e no *Archivio Sibilla Aleramo*. Guida alla consultazione, 2006, p. 24-25, disponível em [www.fondazionegramsci.it](http://www.fondazionegramsci.it)

<sup>11</sup> Além das traduções noutras línguas, como veremos no final do capítulo I.

Seguindo esse processo de ‘redescoberta’ de Sibilla para além da figura de “donna in lotta”, nas últimas décadas evoluem os estudos que têm como perspectiva Sibilla “donna e intellettuale” que, segundo Zancan (1986) “leggono l’opera di Sibilla dall’interno del panorama sociale, político e letterario dell’età contemporanea, rispettandone tuttavia la specificità dell’immaginario e della progettualità”.<sup>12</sup>

Muitos desses estudos foram realizados a partir de consultas ao Archivio Sibilla Aleramo, da Fondazione Istituto Gramsci, em Roma. O arquivo reúne manuscritos inéditos, manuscritos de textos publicados, cartas, milhares de anotações esparsas, fotos, retratos de Sibilla (feitos por artistas da época, como Michele Cascella, Renato Guttuso e Primo Conti, entre outros), além de 1.352 volumes e opúsculos de uma imensa biblioteca pertencente à autora. Em 1959, um ano antes de sua morte, Sibilla Aleramo havia manifestado em testamento o desejo de doar todo o material cartáceo existente em sua casa e, inclusive, os direitos autorais de todas as suas obras<sup>13</sup> ao Partido Comunista Italiano (PCI) – ao qual se filia em 1946, após o final da Segunda Guerra, como uma última e generosa ‘paixão pela Idéia’<sup>14</sup>.

No centenário da publicação de *Una donna*, em 2006, a Fondazione Istituto Gramsci lança *L’Archivio Sibilla Aleramo. Guida alla consultazione*<sup>15</sup>,

---

<sup>12</sup> Nesse sentido, produz-se uma extensa bibliografia crítica sobre a autora nas últimas décadas. Infelizmente, boa parte da bibliografia de Aleramo e da crítica encontra-se atualmente esgotada ou de difícil acesso daqui do Brasil, o que limitou meu material de consulta.

<sup>13</sup> Com exceção dos dois Diários, cujos direitos haviam sido cedidos em 1955 à Feltrinelli, em troca de uma remuneração vitalícia.

<sup>14</sup> A propósito de sua filiação ao Partido, Sibilla anota em seu diário trecho em que, segundo Alba Morino, transparece a sua ingênua retórica: “Forse ci fu nel mio inconscio il presentimento che alla fine della terribile vicenda [isto é, a última história de amor, com Maticotta, terminada em 1946] io mi sarei trovata con la mia anima giovinetta; quella che oggi mi sorregge e mi dà tanta incredibile forza di amore e di fede, oggi che nessun uomo in particolare amo, ma l’umanità tutta quanta nel suo presente e nel suo divenire”. Ver “Nota” in Aleramo, Sibilla. *Diario di una donna*, obra cit., p. 6

<sup>15</sup> Também disponível em formato eletrônico em [www.fondazionegramsci.org](http://www.fondazionegramsci.org)

resultado do trabalho posterior de organização da ‘massa enorme di carta’ empreendido por Marina Zancan e Cristiana Pipitone, organizado em seções que permitem conhecer o elenco de elementos que compõem o arquivo, com uma bela introdução e nota biográfica sobre a autora, escritas por Zancan.

O material textual deixado por Sibilla é imenso, a atestar uma produção incessante, em que a escrita é quase uma necessidade vital. Assim se manifesta Sibilla, em carta à amiga Ersilia Majno, a propósito da escritura de *Una donna*, ainda em 1903:

Ho una forza: quella di manifestar delle idee, poche idee, ma imperative e urgenti; ebbene per il rievamento della donna al giorno d’oggi, credo necessario di manifestarle. Comunque, del resto, ciò mi si impone quasi con la violenza; e non potrei rifiutarmi anche quando lo volessi. (*apud* Zancan, 2000: 107)

A ‘modernidade’ das idéias de Sibilla, das quais ela fala com tão grande estima, é, segundo Casini (2005: 203), um dos motivos principais pelos quais sua obra, ainda hoje, comove e atrai. Apesar de ser uma autora “em parte superada, irremediavelmente ‘donna dell’Ottocento’”,<sup>16</sup> Aleramo difunde em seus escritos intuições sobre a condição da mulher, o amor, a escrita, a vida, que revelam um olhar moderno, de uma mulher à frente de seu tempo.

A coletânea de ensaios traduzidos e comentados, objetivo principal desta dissertação, é apenas uma amostra desse vasto horizonte que a autora apresenta através de seus textos.

---

<sup>16</sup> Casini refere-se aqui às características românticas da autora, mais especificamente concernentes às idéias relativas às funções reformadoras da arte. Como afirma a própria Sibilla em página do Diário, de 1940: “senza quella voce ottocentesca forse non sarei divenuta quello che sono”. *Apud* Folli, Anna. “Prefácio” a *Una donna*. Milão: Feltrinelli, 2005. 48ª edição.

No caso de Sibilla Aleramo, vida e obra se entrelaçam de modo tão estreito, que me parece imprescindível seguir os principais passos de sua trajetória para melhor compreender sua poética, exercício fundamental para a tradução dos textos.

Faço, então, um breve histórico dos anos que antecedem *Una donna*, apresentando o contexto em que se dá o despertar da escritora, seguindo com a apreciação desta obra. Detenho-me, então, ao período em que Sibilla escreve os ensaios da coletânea, destacando os anos de “descoberta da poesia” e apresentando sucintamente a produção posterior<sup>17</sup>. Em seguida, falo de Sibilla tradutora e das publicações de sua obra em outras línguas.

### **Os anos que antecedem *Una donna***

A virada do século XIX é marcada pelo crescimento da indústria e de outros setores da economia italiana. Nesse contexto, a mulher passa a ocupar novos espaços de trabalho em vários campos, da indústria aos cargos ligados ao ensino nas escolas, o que terá reflexos também no âmbito literário.

Forma-se, nesse período, um público leitor mais amplo, fruto do crescimento das possibilidades de acesso à educação formal e do aumento do poder aquisitivo da classe média. O resultado é “o advento do consumo de tipo industrial de massa, legado da cultura do capitalismo, [que] atinge também a literatura, tornando possível (...) a entrada maciça de mulheres no mercado editorial” (Casini, 2005: 37). O investimento na edição de literatura escrita por

---

<sup>17</sup> Os dados biográficos da história de Sibilla são baseados, sobretudo, em Casini (2005), obra cit.; Morino, Alba. “Cronologia della vita di Sibilla Aleramo” in Aleramo, Sibilla. *Diario di una donna*, obra cit. e Zancan, Marina. “Nota biográfica” in *L'Archivio Aleramo*, obra cit. Para uma consulta on-line da obra completa de e sobre a autora ver site do Departamento de Italianística da Università degli Studi di Padova em <http://www.maldura.unipd.it/italianistica/ALI/faccio.html>

mulheres, nesse contexto, não representa exatamente uma valorização da entrada do elemento feminino no mundo literário, mas uma estratégia que visa atender a nova massa de leitores (e leitoras).

É um momento de crise do intelectual italiano que, já latente no final do século XIX, de acordo com Casini (idem), se agrava pelo “golpe mortal” da produção literária de massa, que derruba os gêneros nos quais a elite intelectual se reconhece. Esta, por sua vez, reage reafirmando a sua ‘superioridade’ num modelo elitista, que marca a distância do “imaginário massificado” e desconfia das novas expressões artísticas:

Entenda-se (...) que esta entrada [das mulheres] estava condicionada às condições do mercado, ou seja, eram aceitas as obras que entrassem nos padrões da produção literária de massa. Contra essa literatura de massa, porém, eram vistas com desconfiança as tentativas de afirmação de ‘expressões artísticas diferentes, pessoais, fortes ou potencialmente alternativas, como poderia ser (...) a literatura feminina, e no caso específico, de Sibilla – mas também o caso exemplar de Campana (...). (Casini, 2005: 38)

Nesse contexto, já em 1897, Rina – ainda não Sibilla – inicia a atividade de jornalista, correspondendo-se com alguns jornais como *La Gazzetta Letteraria* e *L'indipendente*, de Trieste; *Vita Moderna* (jornal feminista) e *Vita Internazionale* (periódico político-cultural). Escreve artigos sociológicos, de costumes e ligados à questão da emancipação da mulher.

Em 1899, “embora tenha que trabalhar unicamente em casa, por decisão do marido” (Casini, 2005: 21), Rina dirige *L'Italia Femminile* de Milão, assinando uma seção destinada aos debates político-culturais com o pseudônimo

‘Favilla’. É um período de mudança e formação na vida da escritora, de novos relacionamentos dentro do movimento de emancipação feminina e outros novos no mundo literário (conhece Felice Damiani, Giovanni Cena e Ada Negri). Deixa a direção do jornal pouco tempo depois, quando a família volta a viver em Porto Civitanova, mas intensifica a colaboração com *Vita Internazionale* e *Novocomum*. Nesses anos, ganham força as primeiras organizações sociais de categorias e são publicadas na Itália obras importantes como *A sujeição da mulher*, de John Stuart Mill, *A mulher e o socialismo*, de August Bebel e *Casa de Bonecas*, de Ibsen. (Casini, 2005: 11).

Em 1901, Rina começa a escrever o *Nucleo generatore di Una donna*, uma reflexão sobre a maternidade que “Sibilla considera o texto fundador do iminente *Una donna*” (idem: 22).

Em 1902, Rina abandona marido e filho, mudando-se para Roma, onde começa a escrever *Una donna*. Inicia uma batalha para obter a separação legal e a guarda do filho, sem sucesso. Nos anos seguintes, inclusive a correspondência entre ela e o filho Walter é proibida; o relacionamento entre os dois só será retomado quando o filho torna-se adulto (Zancan, 2006: 14).

Na interpretação de estudiosos como Alba Morino (1978: 6), a distância do filho e a figura de uma mãe frágil e suicida terão profunda influência na trajetória da autora, marcada pela necessidade absoluta de amor, “un bisogno d’amore appassionato ‘derivatomi in parte da mia madre e in parte dalla perpetua nostalgia di mio figlio’”<sup>18</sup>.

Pouco tempo depois, inicia a convivência com Cena, poeta e redator-chefe de *Nuova Antologia*, com quem viverá até 1910 em apartamento que se

---

<sup>18</sup> O trecho citado por Morino em “Nota” a *Diario di una donna* é uma afirmação da própria Aleramo.

tornará *salotto letterario* frequentado por muitos artistas e intelectuais da época. São anos de dedicação como voluntária em iniciativas educacionais no Agro Romano, região carente de latifúndios nos arredores de Roma, e de colaboração anônima à *Nuova Antologia*. É um período de muitas leituras, que precedem as resenhas críticas das obras de Whitman, Ibsen, Nietzsche, Oscar Wilde, Anatole France, Matilde Serao, Gabriele D'Annunzio, Colette Willy, Byron, entre outros (Casini, 2005: 30).

Sibilla irá chamar essa nova fase da vida “segunda existência”. Em trecho de *Una donna*, a autora narra a mudança que inicia com o abandono da família: “la mia esistenza doveva finire in quel punto: la donna ch'io ero stata fino a quella notte doveva morire (...) Un ciclo si chiudeva, l'ordine si ristabiliva (...) io considerai il mondo e me stessa con occhi affatto nuovi, rinascendo” (Aleramo, 2005: 68).

Em 1906 é publicado pela Sten de Turim *Una donna*, assinado com o pseudônimo Sibilla Aleramo: “Sibilla, nome oracular e Aleramo, de um antigo ramo aristocrata da família Faccio” (Casini, 2005: 24). O pseudônimo criado por Cena, “cancellerà per sempre il suo nome, il cognome del padre e quello del marito” (Zancan, 2000: 120), marcando o nascimento de uma nova mulher:

La nascita di Sibilla prevede la morte della piccola Rina che le ha dato vita, non solo perché lo pseudonimo consente all'io narrante, che nel testo non ha nome, il margine massimo di trasformazione, e di finzione, ma perché la nuova nascita, esito finale di un processo autonomo di rigenerazione, è in grado, in virtù della sua radicalità sovrumana, di dilatare il senso della vicenda biografica narrata e di trasformarla in una storia ideale ed esemplare.  
(idem)

### ***Una donna***

Consagrada como a ‘bíblia do feminismo’<sup>19</sup>, *Una donna* é a primeira obra da autora assinada Sibilla Aleramo, com a qual ganha notoriedade e que delinea uma “immagine pubblica e privata con cui Sibilla (...) farà i conti fino agli ultimi giorni di vita” (Zancan, 2000: 101). Ainda segundo Zancan, o título marca a origem da nova mulher e do livro, ligando o tempo da escritura ao tempo já concluído da vida narrada (idem: 103).

Estruturada em três partes, a obra narra as vicissitudes da biografia da protagonista em ordem cronológica, da infância até o momento em que redige o livro (Zancan, 2000: 117).

Na primeira parte, iniciada com uma infância feliz e livre, a protagonista narra o abalar-se desse mundo “perfeito”, a começar pela quebra da imagem que tinha do pai, a revelação de uma mãe depressiva e suicida, a experiência da violência sexual, que dá origem ao casamento arranjado para encobrir a situação, a relação infeliz, o nascimento do filho e sua própria tentativa de suicídio.

A segunda parte narra a abertura da protagonista para o mundo: o encantamento por leituras (sobretudo Nietzsche, Ibsen, Whitman, que servirão de modelo), o início da escrita, os primeiros contatos com as lutas sociais, com o mundo político e cultural das mulheres.

A terceira parte, por sua vez, concretiza o processo de ‘renascimento’ da protagonista iniciado na segunda parte, que ao fim de um percurso de tomada de

---

<sup>19</sup> O crítico Alfredo Gargiulo havia colocado *Una donna* ‘nella bibbia del femminismo al posto della Genesi’ e afirma que Aleramo ‘poteva vantarsi di aver fatto a vantaggio del sesso più di quanto avevan fatto e andavano facendo tutte le femministe del mondo prese insieme’ . Artigo de Gargiulo em *Giornale d’Italia* de 10-05-1907, citado por Casini, obra cit., p 203.

consciência da própria vida, transforma a própria história num “libro-verità” (idem). Nas palavras de Cecchi, “la vitalità del romanzo, come ovvio, era essenzialmente in ragione delle qualità artistiche. Al medesimo tempo, esso riuscì un documento per taluni aspetti unico di sua epoca.”<sup>20</sup>

Há no texto um predomínio absoluto do ‘eu narrante’: os personagens não têm nome, só são inseridos na trama da narrativa na medida em que são projetados pela consciência da protagonista (Zancan, 2000: 119).

Essa narração, em tom confessional, transforma a experiência própria em ‘obra de verdade’, revelando aquele que será “um lema constante, quase obsessivo, de toda a produção artístico-existencial sibilliana: sua exigência absoluta, sua total e irredutível fidelidade à verdade, que será sempre a verdade da escritora, consequência direta do conceito de obra literária, e da literatura como um todo, de Aleramo.” (Casini, 2005: 24)

O compromisso da escrita com a verdade interior fica evidente em trecho de *Il passaggio*, texto de 1919, no qual Sibilla se lamenta da influência que Cena haveria exercido sobre ela na conclusão de *Una donna*, aconselhando-a a eliminar o elemento amoroso do final do texto, em nome de um ideal libertário que justificasse o abandono do lar:

Asportò egli dal mio libro le pagine dove io diceva il mio amore per Felice<sup>21</sup>. Ed io lasciai amputare così quella che voleva, che gridava esser opera di verità. Come uno qualunque dei tagli operati sul manoscritto, come su un qualunque lavoro letterario. Uncinò i margini con parole sue.

---

<sup>20</sup> Palavras de Emilio Cecchi, que havia sido um crítico severo do segundo livro de Aleramo – o poema em prosa *Il passaggio* (1919) –, em prefácio à reedição de *Una donna* de 1950, da Feltrinelli. Esse prefácio se tornará posfácio em edições posteriores do romance, inclusive na edição brasileira de *Uma mulher*. Obra cit.

<sup>21</sup> Felice Damiani, escritor pelo qual Sibilla havia se apaixonado no tempo em que resolve deixar a família.

Dov'era la piccola gagliarda che si chiamava Rina (...) che (...) da sola aveva agito e s'era assolta? Ribattezzata, ripiantata. L'uomo ha un così ingenuo istinto di coltivatore! (apud Casini, 2005: 25)

A sugestão dada por Cena é aceita e o romance termina com a decisão de deixar a família e lutar para obter a guarda do filho – ou seja, em nome de um ideal libertário, e não por amor.

Na elaboração do manuscrito, realizada em quatro anos, notam-se algumas alterações entre as três versões documentadas: são cortadas partes relacionadas à experiência quotidiana de Rina e ocorre o que Zancan chama de dessexualização do texto: omissão das transformações e reflexões relativas ao crescimento, ao tornar-se mulher, bem como as histórias de amor com Damiani e Cena (Zancan, 2000: 108). Além de ‘ocultar-se’ sob o pseudônimo Sibilla Aleramo, Rina Faccio conclui o último capítulo sem que o elemento amoroso apareça, acentuando “la nuda coscienza di una donna di fronte a se stessa”. (idem).

Para Zancan, essas escolhas fazem parte de um processo de transfiguração mística de si mesma na figura de uma mulher ideal, capaz de encarnar a totalidade e a perfeição interiores. A protagonista de *Una donna* narra a necessidade que sentia de escrever “o livro” que transformaria a própria história numa história exemplar de mulher:

Un libro, *il libro*... Ah, non vagheggiavo di scriverlo, no! Ma mi struggevo, certe volte, contemplando nel mio spirito la visione di quel libro che sentivo necessario, di un libro d'amore e di dolore, che fosse straziante e insieme fecondo, inesorabile e pietoso, che mostrasse al mondo intero

l'anima femminile moderna, per la prima volta, e per la prima volta facesse palpitare di rimorso e di desiderio l'anima dell'uomo, del triste fratello... Un libro che recasse tradotte tutte le idee che si agitavano in me caoticamente da due anni, e portasse l'impronta della passione (Aleramo, 2005: 92).

*Una donna* inaugura essa trajetória ética trilhada por Sibilla na construção de um mito de si mesma, que se tornará, segundo Guerricchio (1997: V), um verdadeiro apostolado, “che è forma e senso di tutto il cammino alle lettere dell'Aleramo”.

E se para Sibilla arte é “vita tradotta in arte,”<sup>22</sup> ela só pode ser autêntica e verdadeira se fiel ao ritmo do próprio pensamento, princípio que, no plano estilístico, dá origem a uma prosa de caráter fortemente musical. Apesar das escolhas lexicais convencionais de *Una donna* darem um tom neutro à língua, como diz Zancan (2000: 136), a cadência musical ditada pelo ritmo interno do pensamento anuncia, já nesse texto, uma tendência a lyricizar a prosa, confirmada posteriormente, inclusive nos ensaios.

### **A descoberta da poesia**

Terminada a relação com Cena, em 1910, Sibilla “assume integralmente seu papel de mulher independente” (Casini, 2005: 34), iniciando um período marcado pela ausência de uma residência fixa, por viagens e deslocamentos frequentes, que irão durar até 1925. A peregrinação de Sibilla estende-se também aos amores que, nesses anos, são vários e intensos, tornando-se quase sempre fontes de inspiração para seus escritos. Segundo Guerricchio é uma fase

---

<sup>22</sup> Sibilla havia escrito, em prosa crítica a respeito de *Vagabonde*, de Colette Willy (1911), modelo de mulher-escritora para ela: “Realtà o favola, che importa saperlo? Vita tradotta in arte (...) questo sì. Arte sottile, fluida, aerea, che respirate come un alito di primavera, e non pensate ad analizzarla e definirla”, in Aleramo, 1997: 90.

regulada pela lei do excesso: de beleza, de amores, de exagero existencial (1997: VII).

São anos de teorização e de experimentação na escrita, que levam ao aperfeiçoamento de “alguns traços já esboçados de sua expressividade”, processo coroado com a “descoberta da poesia” (Casini, 2006: 35).

Nesse período, Sibilla colabora com várias revistas, entre as quais *Il Marzocco*, dirigida pelos irmãos Orvieto, *La Voce*, *La Grande Illustrazione* e *Il Resto del Carlino*, nas quais publica boa parte das prosas que irão compor o volume *Andando e stando*, editado pela primeira vez em 1920, pela Bemporad, de Florença.

Nestes textos, escritos entre 1911 e 1919<sup>23</sup>, Sibilla irá esboçar algumas de suas idéias principais sobre a vida, a condição da mulher, a literatura e a expressão da mulher na escrita em tons poéticos.

De fato, as prosas de *Andando e stando* parecem constituir um importante espaço de experimentação, no qual a autora teria tentado pôr em prática a própria visão de escritura como manifestação de um ritmo interior, resultando num tom fundamentalmente lírico, mesmo quando variado nas formas. Exemplos dessa prosa artística são os ensaios “Apologia dello Spirito Femminile” (1911) e “La Pensierosa” (1913); as notas de viagem, como o diário lírico “Autunno a Milano” (1913); e, especialmente, “Lavorando lana” (1915), um dos textos em prosa mais poéticos de *Andando e stando*. Neste ensaio, Sibilla parte do questionamento da atitude da mulher diante da guerra e o amplia, propondo uma reflexão sobre a necessidade de uma consciência de si na

---

<sup>23</sup> Refiro-me aqui à primeira edição de *Andando e stando* (1920), livro que será reeditado em 1942, com acréscimo de alguns ensaios e comporá em 1954 o volume *Gioie d'occasione ed altre ancora*. A edição usada para este trabalho é de 1997, nova compilação organizada por Rita Guerricchio, que inclui textos de 1911 a 1952, publicada pela Feltrinelli.

mulher. O texto é constituído por fragmentos líricos, que traduzem em imagens o próprio estado da alma, como vemos a seguir:

Lascia, suvvia, il tessuto che ti velluta le dita, riprendi la dura cannuccia di legno stinta, scrivi, per te come per la donnetta grigiognola non c'è che la tua passione, volti e destini, e nient'altro è certo, cose che t'allontanano o t'avvicinano, oggi chiamano guerra e domani chi sa, vita o morte, tutto è prefisso e tutto è bene, lascia anche la penna, abbraccia, in silenzio abbraccia la realtà del tuo cuore, della tua erta anima senza nome né terra (Aleramo, 1997: 46).

Essa imagem irá retornar no texto de *Il passaggio*, poema em prosa publicado em 1919 pela editora Treves, segundo Guerricchio, testemunha do fragmentismo e autobiografismo de influência ‘vociana’<sup>24</sup> em cuja base estaria um “pathos lirico capace di segmentare il racconto in pausati referti di carattere riflessivo o impressionistico e di disomogenea estensione” (1997: X).

Aleramo começa a redigir *Il passaggio* em 1912, mesmo ano em que escreve os primeiros versos. Numa viagem à Córsega, para esquecer a desilusão amorosa com Papini, articulador de *La Voce*, escreve “Notte in paese straniero” e “Corsica” incluídos na coletânea de líricas *Momenti* (1921). Reproduzo abaixo o primeiro poema<sup>25</sup>:

*Notte in paese straniero*

---

<sup>24</sup> Guerricchio refere-se ao gosto pelo fragmento e o tom de profecia característicos da produção literária de um grupo de escritores que gira em torno da revista *La voce*, de Florença, cujos principais expoentes foram Papini, Giovanni Boine, Clemente Rebora e Slataper, com quem Sibilla teve, além de uma afinidade literária, relacionamentos de amizade e amor.

<sup>25</sup> Publicado pela primeira vez em *Momenti*. Florença: Bemporad, 1921, p. 71-72 e depois em “Esperienze di una scrittrice” in *Andando e stando*, obra cit., p. 10-11.

Notte in paese straniero,  
notte di stelle, notte di vento dolce.  
Le rupi dentate lambono il cielo  
e lo fanno più chiaro.  
Cieli lontani dei paesi dove passai,  
dei paesi dove amai,  
cieli fioriti di queste stesse costellazioni,  
e pur lontani,  
dov'erano speranze che più non so,  
disperazioni che più non mi fanno piangere,  
io vi rivedrò,  
forse,  
e penserò allora a queste notti in paese straniero,  
a queste luci vivide nel vento  
che volteggia dolce sulle rupi,  
a questa mia anima  
che ancora una volta si risollewa,  
si risollewa avida,  
penserò a questo ch'è ancora nelle mie vene  
palpito di giovinezza,  
ardore forte,  
volontà più grande d'ogni mio grande pianto,  
e stupirò allora,  
o notte di stelle, di vento, di anelito solitario...

A descoberta da poesia é assim definida por Sibilla anos depois, quando recorda o momento em “Esperienze di una scrittrice”<sup>26</sup>:

Libertà, che già una volta avevo creduto di  
raggiungere, quando la mia prima vita s'era chiusa con un  
tremendo grido, libertà vera dello spirito, solo ora ti  
possedevo. Ora; lungi da ogni suggestione umana, lungi da

---

<sup>26</sup> Texto de conferência em Turim (1952), publicado em *Rinascita*, em maio de 1952 e depois em *Andando e stando*, obra cit., p. 3. Trata-se de modificação de trecho final de “La mia prima poesia” (1926) publicado em *Gioie d'occasione* (1954), agora na p. 59 de *Andando e stando* (1997).

ogni misura che non fosse quella della musica che batte nel mio cuore di donna, cuore che il canto da allora in poi avrebbe redento in momenti di pura effusione col cuore del mondo.

Serão, ao todo, seis volumes<sup>27</sup> de poesias publicados ao longo de sua vida, “a interpretar os variados momentos de sua intensa existência” (Casini, 2005: 81): *Momenti* (1921); *Poesie. 1912-1928* (1929); *Sì alla terra. Nuove poesie. 1928-1934* (1935); *Selva d'amore* (1947); *Aiutatemi a dire. Nuove poesie. 1948-1951* (1951) e *Luci della mia sera. Poesie. 1941-1956* (1956). Nos primeiros poemas “os temas são quase sempre os do amor, das paixões humanas, da comunhão com a natureza e já no fim de sua vida, depois da inscrição ao Partido Comunista, de entusiasta engajamento político” (idem). Ainda segundo Casini, apesar da produção estritamente poética de Sibilla “ser inferior à prosa” e não ter alcançado o mesmo “grau de experimentalismo que ela infunde no resto de seu trabalho literário”, Sibilla preferirá definir-se poeta.

Em 1913 Sibilla adere ao Futurismo, mas mantém-se distante de suas idéias intervencionistas relativas à Primeira Guerra. Em 1914, dirige a revista *Grande Illustrazione*, na qual publica poesias. Vive um romance com o pintor futurista Umberto Boccioni, que durará pouco, mas que a fará viajar para Paris, a convite de amigos, para esquecer o amor desventurado. Conhece figuras importantes do ambiente intelectual francês (Aurel, Natalie Clifford Barney e Anna de Noailles, Rodin, Paul Valéry, entre outros), aparentemente mais aberto e preparado para valorizar a obra de Sibilla do que o italiano (Casini, 2005: 39). Nessa viagem à Paris, Sibilla encontrará D'Annunzio.

---

<sup>27</sup> À parte *Russia alto paese* (1953), publicação de uma poesia e de uma conferência feita por Aleramo em Ancona. Ver Zancan (2006: 32) e bibliografia sobre a autora da Università degli Studi di Padova, já citada.

Em 1916 Sibilla Aleramo trabalhará como tradutora<sup>28</sup> de francês para a *Rivista delle Nazioni Latine*, periódico do Instituto de Cultura Francesa de Florença. Começa a se corresponder com o ‘poeta maldito’ Dino Campana (1885-1932), autor de *Canti Orfici*, por quem nutre profunda admiração. Inicia entre os dois uma história de amor intensa, que se tornará cada vez mais tumultuada, na medida em que o poeta enlouquece. A correspondência entre os dois é testemunho de uma “exaltação dilacerante, em um contínuo jogo de espelhos entre vida e poesia” (Casini, 205: 40). De fato, há nas cartas versos de várias fases do amor entre os dois, retratadas num espelho até o trágico final da relação, em 1918, tempos da internação definitiva de Campana no manicômio onde passará os dias até a morte, em 1932. Eis alguns exemplos da evolução desse espelho poético (Aleramo, 2003):

---

<sup>28</sup> Mais adiante, em trecho dedicado à Sibilla tradutora, falarei sobre as principais obras traduzidas e comentarei alguns aspectos de sua visão de tradução.

Chiudo il tuo libro,  
snodo le mie trecce,  
o cuor selvaggio,  
musico cuore...  
con la tua vita intera  
sei nei miei canti  
come un addio a me.  
Smarrivamo gli occhi negli stessi cieli,  
meravigliati e violenti con stesso ritmo andavamo,  
liberi singhiozzando, senza mai vederci,  
né mai saperci, con notturni occhi.  
Or nei tuoi canti  
la tua vita intera  
è come un addio a me.  
Cuor selvaggio,  
musico cuore,  
chiudo il tuo libro,  
le mie trecce snodo.

(Aleramo a Campana. Verão de 1916)

Rose calpestava nel suo delirio  
e il corpo bianco che amava.  
Ad ogni lividura più mi prostravo,  
oh singhiozzo, invano, oh creatura!  
Rose calpestava, s'abbatteva il pugno,  
e folle lo sputo su la fronte che adorava.  
Feroce il suo male più di tutto il mio martirio.  
Ma, or che son fuggita, ch'io muoia del suo male.

(Aleramo a Campana, 1916)

Sul più illustre paesaggio  
Ha passeggiato il ricordo  
Col vostro passo di pantera  
Sul più illustre paesaggio  
Il vostro passo di velluto  
E il vostro sguardo di vergine violata  
Il vostro passo silenzioso come il ricordo  
Sull'acqua corrente  
I vostri occhi forti di luce.

(Campana a Aleramo. Verão de 1916)

In un momento  
Sono sfiorite le rose  
I petali caduti  
Perché io non potevo dimenticare le rose  
Le cercavamo insieme  
Abbiamo trovato delle rose  
Erano le sue rose erano le mie rose  
Questo viaggio chiamavamo amore  
Col nostro sangue e colle nostre lagrime  
Facevamo le rose  
Che brillavano un momento al sole del mattino  
Le abbiamo sfiorite sotto il sole tra i rovi  
Le rose che non erano le nostre rose  
Le mie rose le sue rose.

P.S.- E così dimenticammo le rose.

(Campana a Aleramo, 1917)

As cartas que testemunham esse amor dilacerante entre Aleramo e Campana, ao contrário de outros romances que vieram a público em seus escritos, permanecem guardadas até 1958, ano em que são publicadas pela editora Vallecchi (com organização de Nicolò Gallo). Em 2000 o livro foi reeditado pela Feltrinelli com o título *Un viaggio chiamato amore* – volume no qual se baseia o filme homônimo, dirigido por Michele Placido –, acrescido de notas e introdução de Bruna Conti.

Em 1918 Sibilla termina de escrever *Il passaggio*, autobiografia lírica iniciada em 1912 e editada no ano seguinte, pela Treves. Segunda obra de relevância na produção de Aleramo, “cujo título alude à sofrida transição entre a condição da mulher recém libertada de *Una donna* à pessoa-mulher na plenitude de sua dimensão humana” (Casini, 2005: 86), revela-se um fracasso de público e de crítica, embora a tradução de Pierre-Paul Plan tenha boa acolhida na França<sup>29</sup>. *Il passaggio* é um relato existencial do renascimento da mulher através da poesia, um caso exemplar da experimentação estilística de Aleramo num trabalho de livre versificação que origina uma prosa inovadora, que “alternando diálogo solitário e monólogo interior, resolve-se em efeitos de ecos, expressão do pensamento visionário da protagonista, conotando em sentido lírico a carga autobiográfica” (idem).

Para Bruna Conti<sup>30</sup>, neste segundo livro o amor é a categoria existencial central: apesar de retomar parte da história já narrada em *Una donna*, a autora não se preocupa mais com o testemunho das próprias vicissitudes em nome de um “grito de revolta social”, mas confessa os sentimentos, estados de ânimo e as relações com a vida, principalmente, com o amor. Em *Il passaggio* a imagem

---

<sup>29</sup> O mesmo ocorre com *Gioie d'occasione*, que obteve o prêmio *Latinité* na tradução de Marthe-Yvonne Lenoir, em 1933.

<sup>30</sup> Em posfácio à última edição de *Il passaggio*, da Feltrinelli.

de si é transformada de exemplo heróico de mulher numa nova personalidade que ressalta a feminilidade da Musa:

Mi aggiungevo con le mie parole immolatrici alle cose della terra, alla storia del dolore e dell'amore. Quell'immagine ch'io creavo pareva via via cancellarmi dalla vita. Lungo, ah lungo passaggio dalla larva al mito! (...) Occhi stellati, aperti su la divintà candida dell'aria! Poesia, più cara d'ogni benedetta lagrima se anche in tuo prisma appaia il mio andare rasente la morte!...<sup>31</sup>

De acordo com Anna Folli (2000: 195), a composição de *Il passaggio* remete, como dito, à pesquisa 'vociana' no que se refere à questão do autobiografismo e da autoridade das formas, permitindo a Aleramo liberar-se dos esquemas codificados de expressão e experimentar uma expressão literária diferente. É um processo que integra a descoberta da palavra poética, que para Aleramo terá o poder do canto e a língua do sonho:

Scrivere come in sogno, non sapendo quasi di scrivere. Fissare fulmineamente i pensieri, le immagini, le visioni, i ricordi, tutto quanto si succede e si sovrappone d'istante in istante in quel misterioso invisibile ricetta che chiamiamo mente, spirito, anima, cuore. Abbadonarsi come al pianto...<sup>32</sup>.

A forte musicalidade da prosa, bem como uma visão da vida como eterna criação farão com que a obra de Sibilla, sobretudo, *Il passaggio* (1919), seja aproximada ao estetismo dannunziano. Sibilla o rejeita, afirmando que o

---

<sup>31</sup> *Il passaggio*, p. 223 *apud* Folli, obra cit. p. 193.

<sup>32</sup> Anotação de Aleramo em diário no dia 16 de dezembro de 1941, *apud* Folli, obra cit., p.195.

estetismo dannunziano é exterior, é forma lógica, enquanto sua escrita não se apega a nenhuma ‘lei externa’, é fiel ao seu ritmo interior (Zancan, 2000: 135). Mas, parece que Sibilla não se furtou às influências dessa voz que marca a virada do século italiano nas letras.

*Il passaggio*, segundo Folli (2000: 196), remete e apóia-se em certas obras de D’Annunzio como *Faville* e *Contemplazione della morte*, que Sibilla havia lido em 1912 e levado consigo à Córsega, quando escreve as primeiras páginas do livro. Para Folli, “quell’ansia di misticismo, quel tono incantato di una prosa qua e là già notturna sono la spinta a entrare nella zona ‘tra la musica e il silenzio’<sup>33</sup>”.

De fato, Folli (idem) reproduz trecho de final do livro de D’Annunzio que será retomado por Sibilla em suas reflexões sobre a arte quase literalmente. Diz o epílogo de *Contemplazione*: “Ero in quello stato di potenza che talvolta ci fa sentire come il vivere non sia se non un continuo creare (...)”<sup>34</sup>. E Sibilla, em “Apologia dello Spirito Femminile” (Aleramo, 1997: 84):

Come nella vita nell’arte. Oscar Wilde disse, in uno dei suoi paradossi di genio, che la vita non è se non un prodotto dell’arte. Una continua creazione dello spirito, appunto. Una lunga misteriosa religiosa costruzione, per la quale il poeta, uno ed innumere, cuore dei cuori, adopra tutto quanto ha scavato dentro di sé, armonizzando il principio ed il fine d’ogni realtà e d’ogni sogno. E l’universo ne appare rinnovato.

---

<sup>33</sup> Este, segundo Folli (2000: 196), é um estilema dannunziano: “Il mio segreto è tra la musica e il silenzio”.

<sup>34</sup> *Apud* Folli (idem).

Os pensamentos manifestos em “Apologia” terão reflexos tanto na poesia, que desabrochará no ano seguinte, quanto na prosa dos próximos anos, num processo em que a consciência acompanha a afirmação de si através da palavra poética.

Folli o confirma, dizendo que os anos entre 1912 e 1918, especialmente, representam um espaço em que a “palavra instintiva” tenta transformar-se em “linguagem”, depois de ter sido longamente teorizada (Folli, 2000: 198). O resultado dessa experimentação será visto nos anos seguintes, extremamente produtivos e nos quais se concentra boa parte das publicações da autora.

Em 1920 sai *Andando e stando* (Bemporad), composto de anotações de viagens, ensaios sobre a literatura, a escrita feminina e a questão da mulher, retratos e resenhas de obras literárias. Também nesse ano, Aleramo escreve o poema dramático *Endimione*, publicado por Alberto Stock (1923) e encenado em Paris (1923) e Turim (1925), obtendo pouco sucesso.

De 1921 é a coletânea de poesias *Momenti*. Em 1922 a editora Bemporad publica o romance epistolar *Trasfigurazione*, carta não enviada à mulher de Papini, já publicada na *Illustrazione italiana* em 1914; em 1924 Sibilla escreve o drama inédito *Francesca Diamante*.

Depois da longa peregrinação entre hotéis e quartos de aluguel, em 1925 Sibilla se estabelece na “soffitta” de Via Margutta, em Roma.

Nesse período, colabora com *La Fiera Letteraria* e em 1927 publica o romance epistolar *Amo dunque sono* (Mondadori), baseado em sua relação com Giulio Parise, “quello che sarebbe di lì a poco divenuto il maggiore editore italiano del periodo” (Zancan, 2006: 17). Em 1929 sai pela Mondadori sua

segunda coletânea de *Poesias* (1912-1928), que compreende as publicadas em *Momenti* (1921).

Em 1930, Aleramo assina um contrato de dez anos com a Mondadori e publica *Gioie d'occasione*, uma coletânea de apontamentos variados: impressões, notas de costume, retratos, episódios autobiográficos e trechos líricos, semelhantes à prosa reunida em *Andando e stando* e em *Orsa Minore* (1938). Sibilla tinha como hábito, desde a juventude até os últimos anos de vida, escrever apontamentos onde estivesse, em folhas esparsas, como ela mesma definirá no Diário em 1945, “migliaia e migliaia di foglietti, una somma enorme di vita”<sup>35</sup>. Parte dessas anotações serão reunidas nos volumes citados acima e parte será doada ao *Archivio Aleramo*, junto aos vários papéis guardados por Sibilla ao longo dos anos.

Em 1932 é publicado *Il Frustino*, romance inspirado na história amorosa com Giovanni Boine. O título do livro refere-se a um chicote que Rebora havia dado de presente a Sibilla em 1914, para que domasse e disciplinasse a sua “esuberanza emotiva” (Morino, 1978: 15).

Cada vez mais atormentada por dificuldades econômicas, Sibilla obtém, por intervenção de Arturo Farinelli e da Rainha Elena de Montenegro, em 1933, uma pensão de mil liras por mês (Zancan: 2006, 17).

Em 1935, a Mondadori publica a coletânea de poesias *Sì alla terra* (1928-1934). Nesse mesmo ano, Aleramo tem um relacionamento amoroso com Quasimodo, futuro prêmio Nobel de poesia.

---

<sup>35</sup> *Diario di una donna*, obra cit., p. 33.

Em 1936, Aleramo conhece o jovem Franco Mattacotta, último amor de sua vida, com quem viverá por 10 anos; em 1938, sai pela Mondadori *Orsa minore. Note di taccuino*.

Com a Segunda Guerra, inicia um período de crise criativa de Sibilla – com o incentivo de Maticotta começa a escrever um diário.

Em 1946 é publicado na coleção “Nuova biblioteca italiana”, da editora Tumminelli, *Dal mio diario (1940-1944)* – registro do amor entre Sibilla e Maticotta em tempos de guerra. É também o ano em que se inscreve ao Partido Comunista Italiano (PCI) e colabora com *L’Unità, Rinascita e Noi Donne*.

Nos anos seguintes, Aleramo mantém o registro diário, que originará *Diario di una donna. Inediti 1945-1960*, publicado póstumo em 1978, pela Feltrinelli.

Os diários de Sibilla ocupam, sem dúvida, um papel muito importante no conjunto de sua obra, pois recompõem, entre escrita e reescrita, a experiência do presente através da experiência passada, permitindo reconstruir um percurso a partir da imagem que a autora tem de si mesma (Zancan, 2006: 6).

Segundo Zancan, ao mesmo tempo em que narram episódios da vida e reconstróem a teia de relações intelectuais e amorosas, os diários contam a história da ‘massa enorme di carta’ que cerca Aleramo, ou seja, a história de seu percurso nas letras: desde a gênese e a poética até a fortuna crítica e as próprias expectativas em relação à sua produção artística. Para Zancan (idem: 5), os diários, apesar de pertencerem à esfera privada, são escritos com a pretensão de compor “il libro – in grado di fissare il ricordo di una vita” –, portanto, projetados para uma futura “leitura integral”, capaz de reconstruir uma biografia a partir das imagens de si. Zancan (idem: 8) afirma que não se trata de uma

autobiografia, mas de uma longa “experiência de escritura”, um exercício literário que, ao documentar a experiência de vida, a transforma.

Nos anos que seguem sua filiação ao PCI, entre 1946 e 1953, Sibilla viaja pela Itália e exterior (Polônia, França, União Soviética, Tchecoslováquia), dando palestras e lendo suas poesias.

Em 1947 é publicada pela Mondadori a coletânea de poesias *Selva d'amore*, que no ano seguinte ganhará o Prêmio “Viareggio”, um dos mais importantes na Itália. Em 1949 são publicadas as prosas ensaísticas em *Il mondo è adolescente*, pela Mondadori e, em 1950, *Aiutatemi a dire*, uma coletânea de poesias pela Edizioni di cultura sociale.

Em 1954 a Mondadori publica num único volume com o título *Gioie d'occasione ed altre ancora* as prosas que compunham *Gioie d'occasione*, *Orsa minore* e *Andando e stando*.

Em 1955 Aleramo cede à Feltrinelli os direitos para a publicação dos diários, em troca de uma remuneração vitalícia.

As poesias escritas entre 1941 e 1956 serão reunidas em *Luci della mia sera*, publicada em 1956 pela Editori Riuniti, contendo a coletânea *Aiutatemi a dire* e o poema *Russia alto paese*.

Sibilla Aleramo morre em 13 de janeiro de 1960, em Roma.

### **Sibilla tradutora**

Sibilla realiza inúmeras traduções ao longo da vida, principalmente para a revista do Instituto de Cultura Francesa de Florença, fundada por seu amigo Luchaire, para a qual traduzia em italiano artigos de periódicos franceses e vice-versa, publicando também versões francesas de textos italianos. As traduções

feitas por encomenda representam durante alguns anos uma fonte de renda estável para Aleramo (Casini, 2005: 198).

Diferente é sua relação com as obras literárias que escolhe traduzir. De fato, os textos eleitos revelam, segundo Casini, “precisas escolhas ideológicas e estilísticas, além da inevitável afinidade pessoal com os autores traduzidos” (idem).

Sibilla traduz parte de *Rêveries du promeneur solitaire*, de Jean-Jacques Rousseau (inédito); *La casa delle donne*, de Zofia Nalkowska, a partir de uma versão francesa (ambas inéditas) e publica as traduções de *La principessa di Clèves*, de La Fayette (Mondadori, 1935); *Le lettere di Alfred de Musset e George Sand*, de Musset e Sand (La Bussola, 1945) e *Il Pelegrino*, de Charles Vildrac (Gherardo Casini Editore, 1953).<sup>36</sup>

Os prefácios às traduções de *La principessa di Clèves* e *Le lettere di Alfred de Musset e George Sand* – publicados em *Gioie d’occasione ed altre ancora* (Mondadori, 1954) e na edição de *Andando e stando* organizada por Guerricchio (Feltrinelli, 1997) – nos permitem observar que alguns dos temas centrais das reflexões de Sibilla, como diz Casini (2006: 198), “contaminam” também a escolha das obras que traduz.

Em *La principessa di Clèves* (Aleramo, 1997: 158), Sibilla justifica sua motivação para traduzir a obra de La Fayette, a começar pela autora: reconhecimento e solidariedade àquela que foi uma propagadora das idéias de Descartes e que transmitiu em *Princesse* o domínio sobre as paixões num estilo novo e transparente, que provoca, segundo ela, uma verdadeira reforma do romance francês no século XVII:

---

<sup>36</sup> Fonte consultada: *L’Archivio Aleramo*, obra cit., p. 32-33.

(...) *La principessa di Clèves*, oltre che il libro di una donna, è il primo incontestato capolavoro che vanta la letteratura psicologica in Europa. Senz'altro, è il primo vero 'romanzo moderno' in ordine di tempo, sebbene abbia visto la luce nel 1678, quindi più di due secoli e mezzo or sono.

Sibilla considera geniais o vigor lógico e a exatidão do elemento psicológico no texto. Como vimos, a escrita como 'opera di verità' é um dos aspectos principais da poética de Aleramo, daí a sua predileção por textos que contenham essa carga de verdade, especialmente quando retratam sentimentos humanos.

Apesar dessa 'contaminação' que filtra a escolha do texto, Sibilla deixa entrever a concepção de tradução que norteia esse "duro e humilde exercício" que, frase por frase, tenta preservar o andamento, o tom e a cadência do texto, aos quais não se pode sobrepor o próprio tom ou gosto pessoal. Eis o relato sobre a tradução no encerramento do prefácio:

Tradurre questa prosa illustre, così fluida per il seicento, ma che oggi risulta in qualche punto compassata ed involuta, è stato lo confesso, un esercizio di volontà e disciplina piuttosto duro. Non potevo sovrapporre il mio tono e il mio gusto a quelli della lontana scrittrice, dovevo cercare di rendere con umile fedeltà l'andatura, il piglio, l'accento di questa. Del risultato giudicherà il lettore. (Aleramo, 1997: 161)

Já no prefácio de *Le lettere di Alfred de Musset e George Sand*, Sibilla não faz alguma menção específica à tradução, mas ressalta aspectos do relacionamento e do percurso de George Sand como um "contraponto à sua prática artística e existencial" (Casini, 2005: 201). Destaca a sinceridade, a

humanidade e a realidade viva do sofrimento dos dois escritores nas cartas: “Non una sola parola che non sia stata vergata per una intima necessità e suoni falsa o retorica. (...) Del loro pianto lasciano questa testimonianza che trascende il secolo (...)” (Aleramo, 1997: 165).

Aponta as qualidades de George Sand, escritora genial que no início da carreira teria sido precursora de uma feminilidade livre e pura, que a fazia ser considerada uma vidente, portadora de uma palavra nova para a humanidade. Porém segundo Sibilla, na segunda metade da vida, de revolucionária Sand transformou-se numa matriarca, vivendo entre os doces afetos da família. E se interroga: “S’intimorì la Sand (...) del proprio carattere profetico al quale doveva pur conformare con coraggio le vicende sue intime?” (idem: 162).

Sibilla já havia manifestado o desejo de traduzir uma obra de George Sand pela afinidade com a autora (no prefácio a *La principessa*). E para isso escolhe justamente as cartas, meios de expressão que lhe são tão familiares e que permitem desvelar o aspecto humano do autor. De fato, encontramos em *Andando e stando* outros exemplos de perfis psicológicos perspicazes – como o de Byron e de Katherine Mansfield – traçados por Sibilla a partir da leitura de suas cartas.

Sibilla analisa as cartas entre Sand e Musset, mas parece fazer delas um espelho de sua própria existência, plena de amores desventurados e incompreendidos, como foi a dos dois escritores. E encerra o texto com palavras muito próximas às reflexões escritas em seu Diário naqueles anos:

È sorte d’ogni grande esistenza raccogliere, insieme a profondi consensi, qualche crudele incomprensione, qualche ingiusto e livido oltraggio. Così come è fatale che niun

estranee, né fra i contemporanei né fra i posteri, debba mai penetrare completamente il segreto d'una storia d'amore, anche se i protagonisti non solo la vissero ma la scrissero.

### **Obra traduzida**

De acordo com as fontes consultadas<sup>37</sup>, há publicações de traduções das obras de Aleramo em: francês, inglês, alemão, espanhol, grego, holandês, sueco, húngaro, dinamarquês, russo, croata, eslovaco, catalão e português.

Dentre as Bibliotecas Nacionais (BN) dos países nos quais Aleramo foi traduzida destacam-se – em relação ao volume de obras catalogadas de e sobre a autora – a Biblioteca do Congresso dos EUA, a BN do Reino Unido e a BN da França, que reúne o maior acervo de obras da autora.

No catálogo da BN de Portugal não há registros da obra de Aleramo, embora haja um tradução ao português editada pela Contexto, em 1983. Na Fundação Biblioteca Nacional, por sua vez, encontra-se catalogada a única tradução brasileira de Aleramo<sup>38</sup>, a já citada *Uma mulher (Una donna)*, traduzida por Marcella Mortara e publicada pela Marco Zero em 1984. Marcella Mortara, além de pesquisadora e professora universitária, traduziu autores de literatura italiana e francesa, entre os quais Gavino Ledda, André Gide e Baudelaire; Mortara é também responsável pela tradução de diversos volumes no campo da psicologia<sup>39</sup>.

*Una donna* é a obra mais traduzida de Sibilla Aleramo: à parte as traduções européias feitas nos anos imediatamente sucessivos à sua primeira edição na Itália, o livro ganhará traduções que acompanham o movimento de 'redescoberta' da autora nos anos setenta e oitenta (para o holandês, grego,

---

<sup>37</sup> Fontes: Archivio Sibilla Aleramo (obra cit.), Bibliotecas Nacionais do Mundo (<http://pesquisa.bn.pt/bn-mundo/index.html>), Index Translationum UNESCO (<http://databases.unesco.org:80/xtrans/xtra-form.shtml>) e Valin (2001).

<sup>38</sup> Atualmente esgotada.

<sup>39</sup> Ver verbete "Marcella Mortara" em *Dicionário de tradutores literários no Brasil* (<http://www.dicionariodetradores.ufsc.br/pt/MarcellaMortara.htm>).

esloveno, português, dinamarquês, além de novas traduções ao inglês, francês, espanhol e alemão, totalizando dezoito traduções em onze línguas).

Outras duas obras da autora foram traduzidas em mais de uma língua: *Amo dunque sono* e *Lettere d'amore a Lina*.

O grande volume de obras de Aleramo catalogadas na França relaciona-se ao fato de haver naquele país o maior número de publicações de sua obra: são oito traduções, quatro das quais assinadas por Pierre-Paul Plan e uma por Marthe-Yvonne Lenoir, tradutores que Sibilla frequentou em Paris e com os quais manteve troca de correspondências documentada no *Archivio Sibilla Aleramo*, algumas transcritas em seu diário, em 1944 (Zancan, 2006: 11).

Pierre-Paul Plan, além de tradutor e escritor, editou, entre outros, texto de Rabelais e uma compilação de artigos sobre J. J. Rousseau na *Mercure de France*, revista literária francesa, em torno da qual se reúne um grupo de intelectuais com os quais Sibilla se relaciona e nutre afinidades em Paris, especialmente em 1913.

Já Lenoir, além de tradutora, é autora de livros de poesias e romances<sup>40</sup>. Entre 1928 e 1934, anos em torno à publicação de sua tradução de *Gioie d'occasione* – que conquistou o Prêmio *Latinité* na França, em 1933 – Lenoir traduziu vários autores italianos, entre os quais: Borgese, Malaparte, Prezzolini, uma antologia de poesia italiana contemporânea e Pirandello (Valin: 2001).

São também francesas as três publicações mais recentes da obra de Sibilla Aleramo fora da Itália: *Ce voyage nous l'appelions amour* (2003 – trad. de Béatrice Vierne); *Ursa minor* (2003 – trad. de Jeanne-Hortense Alzinson) e *J'aime donc je suis* (1992 – trad. de René de Ceccatty)<sup>41</sup>. Ceccatty, romancista, ensaísta e tradutor responsável por inúmeras traduções de literatura italiana na França, sobretudo nas décadas de oitenta e noventa, traduziu, entre outros: Giuseppe Berto, Daniele Del Giudice, Primo Levi, Alberto Moravia, Pasolini e Umberto Saba (Valim: 2001); é autor de alguns textos sobre a escritora, entre os quais, a biografia *Sibilla Aleramo*, editada em Mônaco pela Éd. du Rocher (2004).

---

<sup>40</sup> Quatro dos quais presentes na biblioteca de Aleramo, com dedicatória de Lenoir à autora. *Archivio Aleramo*, obra cit., p. 72.

<sup>41</sup> Além dos três volumes citados, em 2004 foi republicada a tradução de *Una donna* (Éd. Du Rocher) feita por Pierre-Paul Plan, revisada e corrigida por James-Alois Parkheimer.

A difusão dos textos de Aleramo na França parece confirmar a tendência à apreciação de sua obra naquele país, iniciada nas primeiras décadas do século XX a partir das traduções de *Una donna* e *Il passaggio*.

Em contrapartida, o desconhecimento em relação à autora no Brasil, fruto da quase-ausência de traduções de suas obras em português, representou um forte estímulo a este projeto de estudo e tradução comentada.

Apresento abaixo a bibliografia da obra traduzida de Sibilla Aleramo:

### ***Una donna* (1906)**

*Una mujer*. [Trad. Jose Prat.]. Valência: F. Semprey Compania, 1907.

*Une femme*. [Trad. Pierre-Paul Plan]. Paris: Calmann-Levy, 1908.

*A woman at bay*. [Trad. Maria H. Lansdale]. Nova Iorque; Londres: G. P. Putnam, 1908.

*En kvinna*. [Trad. G. Branting]. Estocolmo, Suécia: Brodena lagerstroms Tryckeri, 1908.

*Bezpravnaia*. [Trad. E. Lazarevskoj]. Publicada em quatro partes na revista *Obrazovanie*. Moscou, 1908.

*Eine Frau*. [Trad. Nina Knoblich]. Berlim: Marquardt & Co., [s.d.]

*Une femme*. [sem trad.]. Paris: Édition des Femmes, 1974; 1980; 2007.

*Geschichte einer Frau*. [Trad. Michaela Wunderle] Frankfurt: Verlag Neue Kritik, 1977.

*Een vrouw*. [Trad. Eva Beata]. Amsterdã: Sara, 1978.

*A woman*. [Trad. Rosalind Delmar]. Londres: Virago, 1979.

*Mia gynaiika*. [Trad. Tasoula Karaiskaki]. Atenas: Odysseas, 1979.

*A woman*. [Trad. Rosalind Delmar]. Berkeley, EUA: University of California Press, 1980.

*Žena*. [Trad. Ján Procházka]. Bratislava, Eslováquia: Slovenský spisovateľ, 1981.

*Uma mulher*. [sem trad.]. Lisboa: Contexto, 1983.

*Uma mulher*. [Trad. Marcella Mortara]. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1984.

*En kvinde*. [Trad. Nina Gross]. Copenhague, Dinamarca: Tiderne Skifter, 1985.

*En kvinnas liv*. [Trad. Mônica Vessberg]. Estocolmo, Suécia: Forum, 1988.

*Una mujer*. [Trad. Mercedes de Corral]. S.L., Espanha : Circe, 1990.

*Une femme*. [Trad. Pierre-Paul Plan]. Mônaco/Paris: Éditions du Rocher, 2002; 2004.  
Revisado e corrigido por James-Aloïs Parkheimer.

### ***Il passaggio* (1919)**

*Le passage.* (suivi de) *Trasfiguration.* [Trad. Pierre-Paul Plan]. Paris: Rieder, 1922.  
(Disp. no Project Gutenberg <http://www.gutenberg.org/browse/authors/a#a3808>).

***Trasfigurazione. Lettera non spedita.* (1922)**

Vide *Il passaggio* e *Amo dunque sono.*

***Endimione* (1923)**

*Endimione:* poème dramatique en 3 actes. [Trad. Pierre-Paul Plan]. Paris: Stock, 1923.  
Encenado em Paris, Teatro L'Oeuvre, 9 de março 1923.

***Amo dunque sono* (1927)**

*Szeretek, tehat vagyok.* [Trad. Ilona Jaulus e Erdos Renée eloszavall]. Budapeste, Hungria: Dick Mano Kiadasa, [s.d.].

*J'aime donc je suis.* (suive de) *Trasfiguration.* [Trad. René de Ceccatty]. Paris: Julliard, 1992.

***Gioie d'occasione* (1930)**

*Joie d'occasion.* [Trad. Yvonne Lenoir]. Paris: Nouvelles editions latines, 1933.  
Prefácio de Valery Larbaud. Prêmio Latinité, 1933.

***Diario di una donna: 1945-1960* (1978)**

*Tagebuch einer Frau.* [Trad. Gisela Baratta e Maja Pflug]. Munique: Frauenbuchverlag, 1980; 3ª ed. 1984.

*Tagebuch einer Frau: 1945-1960.* [Trad. Gisela Baratta e Maja Pflug]. Frankfurt: Luchterhand-Literaturverlag, 1991.

***Lettere d'amore a Lina: 1908-9* (1981)**

*Liebesbriefe an Lina.* [Trad. Michaela Wunderle]. Frankfurt: Verlag Neue Kritik, 1984.

*Lina, mijn lief: liefdesbrieven.* [Trad. Marjolein Bemelmans]. Alkmaar, Holanda: Lesbische Uitgeverij Furie, 1986.

***Selva d'amore* (1947)**

*Selva d'amor.* [Seleção e trad. Neus Sàez e Carlos Vitale]. Barcelona: Edicions 62, 1987. Edição bilíngüe italiano-catalão.

***Orsa Minore: note di taccuino ed altre ancora (2002)***<sup>42</sup>

*Ursa minor*: notes de carnet et autres encore. [Trad. e notas de Jeanne-Hortense Alzinson]. Mônaco, França: Éd. Du Rocher, 2003. Organização, apresentação e comentários de Anna Folli.

***Un viaggio chiamato amore (2000)***

*Ce Voyage nous l'appelions amour*. Lettres 1916-1918. [Trad. Béatrice Vierne]. Mônaco, França: Éd. Du Rocher, 2003.

***Outros***

*Stihi*. [Trad. V. Solov'eva]. Moscou: Izdatel'stvo Inostranoj Literaturny, 1952. Poesias.  
*Zrakasti subjekt: talijanski pjesnici 20*. Zagreb, Croácia: Ceres, 2003. Antologia de poetas italianos.

Após esta breve apresentação da vida e obra de Sibilla Aleramo, volto minha atenção à Sibilla ensaísta, concentrando-me principalmente nos ensaios selecionados para este trabalho.

---

<sup>42</sup> A primeira edição de *Orsa minore* é de 1938, compilação de apontamentos feita pela própria Sibilla. Na tradução francesa o texto-fonte é a coletânea organizada por Anna Folli, *Orsa minore: note di taccuino ed altre ancora* (Feltrinelli, 2002).

## CAPÍTULO II

### ENSAIOS DE SIBILLA: A MULHER, A ESCRITA E A LITERATURA

*Andando e stando* (1997), volume que reúne os textos traduzidos e comentados, é uma compilação de ensaios organizada por Rita Guerricchio a partir de textos que Sibilla Aleramo havia publicado inicialmente em três volumes: *Andando e stando* (AS, 1920 e 1942), *Gioie d'occasione* (GO, 1930) e *Orsa minore* (OM, 1938), reeditados num único volume em 1954, pela Mondadori, com o título *Gioie d'occasione ed altre ancora* (GOA).

A coletânea é dividida em três seções do percurso intelectual de Aleramo: “Luoghi e occasioni”; “Impressioni e letture” e “Incontri e ritratti”, semelhante à articulação que autora havia dado ao livro em 1920, ao subdividi-lo em “Errabunda”, “La Pensierosa” e “Volti e destini”.

Conserva igualmente o título da primeira edição de prosas que, segundo Guerricchio, introduz perfeitamente o leitor “in un’ottica di stazioni e spostamenti vincolati alla necessità di um apostolato” (1997: V), missão que Sibilla parece percorrer através das letras. *Andando e stando* remete às palavras que Francisco de Assis teria pronunciado no leito de morte a Frei Bernardo, seu sucessor na Ordem dos Franciscanos: “Benedetto sii tu, andando e stando, vegliando e dormendo, vivendo e morendo” (Aleramo, 2002: 67).

Mantendo maior distância entre o vivido e a escrita, numa “volontà di riflessione e divagazione in grado di prescindere di quanto aborrito” (Guerricchio, 1997: VI), os ensaios de Aleramo encontram em boa parte dos intelectuais com os quais se relacionava aprovação e incentivo. Entre eles, a crítica positiva de Cecchi, que a propósito de *Andando e stando* escreve, em 1921:

Credete a me, Sibilla, voi avete fatto il vostro più bel libro di prosa; e in quella direzione, di saggi fini, ispirati, pieni di passione e di sensibilità, potete darne anche più belli, se volete. È la vostra strada (Folli, 2005: 181).

Os textos de *Andando e stando* são notas de costume, impressões de viagens, resenhas críticas de leituras, retratos literários, reflexões sobre o movimento de emancipação da mulher e sobre a produção literária feminina. Vistos em conjunto, apresentam uma circularidade de temas e estilemas que mostra a contaminação de gêneros e marca a constância de alguns dados compositivos na escrita de Sibilla (Guerricchio, 1997: V).

Escritas entre 1911 e 1940<sup>43</sup> para periódicos italianos dedicados à literatura, esses escritos se assemelham na forma ao *elzeviro*, artigo curto que costumava compor a terceira página de jornais italianos, destinada aos acontecimentos culturais. Muito utilizado no início do século XX, o *elzeviro* (nome do caráter tipográfico com o qual era impresso) ganha notoriedade por suas qualidades literárias. Assinado por jornalistas e escritores famosos, como Eugenio Montale e Emilio Cecchi, teria contribuído para a difusão do gosto por uma prosa artística no país<sup>44</sup>. Com o passar dos anos, o termo *elzeviro* passa a ter uma conotação pejorativa, geralmente referindo-se a textos em que há uma atenção demasiada à forma, sem aprofundar um tema.

---

<sup>43</sup>Ordem cronológica interrompida somente pelo texto inicial “Esperienze di una scrittrice”, conferência de Sibilla na *Unione culturale* de Turim em 1952, publicada no mesmo ano em *Rinascita*.

<sup>44</sup> Em “Per una storia dell’elzeviro”, Falqui afirma que são muitos os méritos do *elzeviro* no desenvolvimento da literatura nacional italiana, sobretudo no que concerne aos ensaios e à prosa artística (Falqui: 1957, 519).

Segundo Casini, Sibilla inova ao apresentar reflexões profundas sobre temas raramente tratados por mulheres, numa linguagem enfática que foge às características evasivas do gênero (2005: 137).

Se de um lado esses escritos revelam uma leitora atenta, observadora obstinada em dominar o desconhecido e audaz nas reflexões aplicadas ao cotidiano, de outro mostram que Sibilla é uma artista simples, que usa recursos imediatos como a iteração e a suspensão para obter efeitos de ênfase e êxtase no discurso – sem abrir mão das *leis secretas do ritmo*, que considera peculiares à expressão feminina, como veremos em "Apologia".

Concentra-se em *Andando e stando* boa parte de seus textos sobre a subjetividade feminina, sem dúvida, uma das questões principais que animam a trajetória de Sibilla.

Trata-se de uma das idéias mais avançadas da autora pela originalidade com que ultrapassa a “discussão sócio-política para propor uma abordagem ontológico-existencial da questão da mulher, ampliando a esfera de questionamentos ligados à condição da mulher para questões ligadas ao conhecimento de si mesma, ao resgate da interioridade e à sua expressão” (Casini, 2005: 204). Numa época em que a defesa da igualdade entre os sexos é o lema da emancipação, Sibilla vê na diversidade uma via para atingir a multiplicidade da vida, processo que nasce da tomada de consciência em busca de uma autonomia interior.

Outra questão recorrente no pensamento sibilliano é a percepção do amor como elemento essencial da existência, que permeia as reflexões da autora sobre vida, morte e criação. Numa referência ao próprio processo de criação artística, Sibilla fala do poder que o amor teria de tornar fecundas a dor e a

miséria, transformando o sofrimento, a melancolia e o silêncio estéril em palavra, vida e beleza:

Questa malinconia che sale dal fondo del mio essere e che minaccia di sommergermi (...) è per essa che ho sempre forsennatamente cercato l'amore, creduto nell'amore "potenza di miracolo". (...) Malinconia dell'essere, della sorte umana e femminile, della terra e del cielo, soltanto l'amore può aiutarci a sopportarla e a farne cosa di bellezza e di vita?"<sup>45</sup>

Lea Melandri, em estudo sobre o discurso amoroso na obra de Sibilla Aleramo, afirma que o 'sogno d'amore', entendido como fusão absoluta e milagrosa de dois seres complementares num ser único harmonioso<sup>46</sup> motiva o percurso de escritoras que, como Sibilla, tentam se propor na vida pública como uma força regeneradora de uma civilização estéril (Melandri, 2002: 66). O 'sogno d'amore' alimenta a utopia de uma forma superior de humanidade, nos moldes do mito platônico<sup>47</sup>.

A concepção de literatura como 'capolavoro equivalente ad una vita' é também central nos ensaios. O espírito poético é interpretado por Sibilla como "intimità creatrice che dà ad ognuno la possibilita di diventare l'artista della propria vita" (Folli, 2000: 243). Como diz a autora em "Genesi della poesia":

---

<sup>45</sup> Trecho de Aleramo, Sibilla. *Un amore insolito*, obra cit., p. 138 *apud* Melandri, 2002: 102.

<sup>46</sup> Melandri refere-se a uma fala da própria Sibilla: "L'amore è fusione assoluta, al di sopra di ogni differenza: è il miracolo che di due esseri complementari fa un solo essere armonioso". Aleramo, Sibilla. *Lettere d'amore a Lina*, obra cit., p. 45 *apud* Meladri (2002: 66).

<sup>47</sup> Em nota de 1910, diz Sibilla, em referência a Platão: "Che cosa diceva il vecchio savio? *Generare nel bello, ecco l'amore*" (*apud* Folli: 2000, 44). O tema da 'genialidade criativa a dois' e a referência ao mito platônico são também presentes em "La Pensierosa", discutido mais adiante.

Che altro è la poesia, se non la facoltà di profondamente cogliere l'essenza delle cose? E tale facoltà è in ogni persona (...) e ciascuno (...) a trovarsi più d'una volta in quello stato di concentrazione che mette in tacito rapporto col cuore del mondo" (Aleramo, 1997: 173).

O poeta, alma mística em sintonia com o universo, teria o dom da profecia. Assim como a figura sagrada de Francisco de Assis, têm o poder da palavra profética Whitman, Ibsen, Nietzsche, Goethe e Shelley, 'vates' que personificam o mito romântico do poeta peregrino e libertário (Guerricchio: 1997, XII), no qual parece crer Sibilla.

A genialidade do ser visionário une-se ao aspecto humano do autor nos retratos feitos por Sibilla, que primam por revelar a intimidade do escritor-poeta, como nos ensaios sobre Gorki e Byron, por exemplo. Em sua doutrina pessoal, essas questões alimentam a persistente utopia de um gênio heróico feminino, que dá a alguns textos de *Andando e stando*, como "Apologia" e "La Pensierosa", tons de profecia.

Sibilla Aleramo tem um modo particular de filosofar sobre o mundo, que se reflete na gênese de seus ensaios. "Filosofare per Sibilla è parlarsi, riflettere, ideare, (...) arrivare da sola a distinguere il bene dal male, il bello dal brutto (...)" (Folli, 2000: 44), como faz nos apontamentos, dos quais se propaga sua produção em prosa.

Os fragmentos de pensamentos e trechos líricos recirculam na composição de novos textos, acentuando o caráter contaminado da prosa, uma das marcas da autora, levada aos extremos nos diários escritos ao fim da vida.

De fato, as prosas desta coletânea transitam entre o diário lírico – peça chave na produção sibilliana – e o ensaio, que vincula Sibilla ao trabalho

cotidiano realizado em anos de crítica literária. Suas reflexões falam sobre o mundo sem renunciar ao valor que a autobiografia tem em sua obra.

É, de todo modo, um entrelaçar permeado de poesia. Seja nas prosas dedicadas às mulheres (Woolf, Mansfield, Colette Willis, Aurel), seja nas imagens de memórias pessoais (Capri, Autunno a Milano) ou nos perfis de escritores (D'Annunzio, Otto Weininger, Scipio Slataper), os tons são sempre poéticos.

Essa marca pessoal no modo de exposição das idéias do ensaísta foi discutida por Adorno em “O ensaio como forma”. Para ele:

O ensaio exige (...) a interação recíproca de seus conceitos no processo da experiência intelectual. Nessa experiência, os conceitos não formam um continuum de operações, o pensamento não avança em um sentido único; em vez disso, os vários momentos se entrelaçam como num tapete. Da densidade dessa tessitura depende a fecundidade dos pensamentos. O pensador, na verdade, nem sequer pensa, mas sim faz de si mesmo o palco da experiência intelectual, sem desemaranhá-la (2003: 30).

Nos ensaios de Sibilla nota-se uma preocupação não só com os temas sobre os quais se propõe a discutir, mas com a forma manifesta de seu pensamento. Defensora de uma escrita feminina singular, que encontre seu próprio ritmo de expressão e deixe de imitar as formas masculinas de arte, a autora mantém-se fiel ao que ela acredita ser o único modo autêntico de expressão feminina, concretizado na forma em que expõe suas idéias.

Na prática, percebe-se na escrita ensaística de Sibilla um jogo entre o dissertativo e o poético, predominando ora o caráter argumentativo, ora a

função poética da linguagem; a combinação desses elementos confere uma coerência própria ao texto.

Em busca dessa coerência interna aos textos e no intuito de revelar a minha leitura, examino a seguir cada ensaio escolhido para a tradução comentada, ressaltando o conteúdo temático e os elementos estilísticos que considero importantes na composição de cada texto, visando a sua reescrita em português.

### **“Apologia dello Spirito Femminile” (1911)**

Conhecido por antecipar questões sobre gênero e literatura e por apresentar algumas das idéias centrais do projeto de vida e escrita de Sibilla, “Apologia dello Spirito Femminile” é um exemplo da reflexão teórica transportada para o plano do texto, resultando numa prosa artística em que a musicalidade reflete os ritmos internos do pensamento da autora.

Trata-se de uma das primeiras prosas críticas assinadas Sibilla Aleramo, na qual põe em prática a experiência adquirida em oito anos de colaboração anônima à revista *Nuova Antologia*, unida à dos escritos militantes, que compuseram posteriormente *La donna e il femminismo* (1978). Marca seu posicionamento frente à intensa produção literária feminina a partir da virada do século XIX.

Preocupado, sobretudo, em estabelecer categorias e delimitar o que é artisticamente belo do que não é (Folli, 2000: 11), o discurso crítico predominante na época funda-se em padrões de beleza historicamente masculinos que colocam a ‘escrita feminina’ ora numa zona de sombra como algo

inclassificável, ora como literatura menor, circunscrita aos aspectos da sensibilidade feminina.

Giuseppe Antonio Borgese é um dos críticos que se propõem a investigar essas ‘zonas sombrias’<sup>48</sup>, supostamente ocupadas pela literatura produzida por mulheres. Ao percorrer o caminho das mulheres nas letras em *La vita e il libro*, Borgese percebe na literatura feminina um resíduo de autor: parece identificar escrita feminina com autobiografismo, o que diminuiria, a seu ver, o valor estético das obras escritas por mulheres.

Para Sibilla, a beleza da escrita das mulheres está na verdade que aflora da vida, marca especial da arte feminina. Não à toa, Sibilla, definida autobiográfica “anche quando [ha] scritto in terza persona”<sup>49</sup>, escolhe Borgese como interlocutor desta discussão em “Apologia”. Apesar dos diferentes conceitos de literatura e de beleza na arte, parecem ter em comum a busca de um paradigma para a literatura feminina.

Partindo das críticas feitas por Zùccoli, que fala de uma limitação das experiências vitais na mulher e por Borgese, que vê na literatura feminina uma percepção histórica tardia, Aleramo examina em “Apologia dello Spirito Femminile” a literatura produzida pelas mulheres no início do século XX.

Para ela, há uma “superprodução de literatura feminina na Europa e na América, medíocre na forma e no conteúdo” (Aleramo, 1997: 81), por ser toda “literatura derivada da masculina” (idem: 82). Não se trata de uma visão mais restrita do mundo e nem de percepção histórica tardia da mulher escritora, como

---

<sup>48</sup> Termo usado por Croce para se referir ao feminino como um campo obscuro, de difícil investigação. Folli diz que, apesar de ter sido o primeiro crítico a ocupar-se de modo sistemático de literatura feminina italiana, Croce sustenta a idéia de que as mulheres enquanto mulheres não entram na literatura; que se isso ocorre, é por sua veia viril (Folli, 2005: 24).

<sup>49</sup> Em “Esperienze d’una scrittrice” escreve Sibilla: “Una scrittrice esiste – quando esiste – nei suoi libri. In specie se è autobiografica, come io sono stata definita perfino quando ho scritto in terza persona”. In *Andando e stando*, obra cit., p. 5.

diz afirmarem os críticos, mas sim da falta de uma reflexão profunda que a leve a se apropriar das próprias leis estéticas e criar uma linguagem expressiva própria. Como observa a própria Sibilla:

La donna ch'è diversa dall'uomo, in arte lo copia. Lo copia anziché cercare in sé stessa la propria visione della vita e le proprie leggi estetiche. E ciò avviene inconsapevolmente, perché la donna non si è resa ancora chiaro conto di sé stessa, non si distingue bene ancora ella stessa dall'uomo (Aleramo, 1997: 82).

Para Sibilla a mulher teria se contentado com uma “representação do mundo fornecida pela inteligência masculina” (idem: 83). Nem as tentativas de tradução das sensações físicas na poesia e nem as iniciativas que foram além da sensualidade conseguiram ser mais do que fragmentos de uma nova poética feminina, por se encontrarem ainda no que ela chama de “mundo obscuro dos instintos” (idem: 83). Essas poetisas, diz Sibilla, “hanno ceduto al loro impulso senza lasciar tempo mai alla sostanza poetica di riposarsi e purificarsi nella meditazione.” (idem: 86).

A mulher, segundo Sibilla, não se encontra mais como outrora impedida de elaborar seus instintos. No momento atual da civilização – o texto se refere à Europa de 1911 – não se trata mais de contrapor a lógica masculina à feminina, criando um embate entre duas formas de manifestação, como o fez o feminismo, movimento social já superado, segundo ela. É chegado o ponto em que é possível reconhecer as diferenças expressivas entre os sexos e alimentar a convivência de razões diversas em nome de um enriquecimento da civilização.

A chave apresentada pela autora para que a literatura feminina se transforme, tema no qual insiste em “Apologia dello Spirito Femminile”, é adentrar esse “mundo obscuro dos instintos” e tomar posse dele, experimentando, pensando a própria subjetividade e manifestando no estilo um ritmo interno que reflita o mundo feminino da intuição:

Non si tratta, s'intende, di creare un linguaggio speciale per la psiche femminile: il linguaggio umano è uno, dalle sue remote origini, sotto tutte le latitudini, ormai lo sappiamo. *Ma forse le segrete leggi del ritmo hanno un sesso* (...). Il mondo femminile dell'intuizione, questo più rapido contatto dello spirito umano con l'universale, se la donna perverrà a renderlo, sarà, certo, con movenze nuove, con scatti, con brividi, con pause, con trapassi, con vortici sconosciuti alla poesia maschile... (Aleramo, 1997: 85) (grifo meu).

Aleramo parece tentar seguir sua própria recomendação de como fazer uma boa literatura. O texto é composto por frases longas, cuja pontuação (ou ausência dela) dita uma cadência que acompanha o ritmo interno de seu pensamento. O uso de exclamações e reticências cria um andamento semelhante ao sentido em *Una donna* (1906), um prolongamento de tipo sonoro, eco de um pensamento, que aponta para uma tendência a lyricizar a prosa (Zancan, 1998: 216-217), como nos trechos abaixo:

Ah, non certo Ibsen illuse queste donne d'un avvenire  
di felicità!  
(...)

Ahimè, che per sostenere una tesi di recisa autonomia dello spirito femminile sono costretta a ricorrere all'esempio d'un uomo! (idem: 84-86)

O formato do texto é circular: parte e retorna sempre ao tema central da expressão singular feminina. Os entremeios são compostos pela crítica à literatura produzida e pela referência a autores, como Oscar Wilde e Ibsen, aos quais recorre para sustentar a estreita relação entre vida e obra e a busca de uma verdade interior, constantes no pensamento sibilliano. Longos trechos argumentativos são intercalados por frases curtas e incisivas, sinalizando uma quebra no discurso e chamando a atenção para uma “verdade fundamental”, como em:

Finora l'uomo ha creato, la donna no.  
(...)  
Il mondo particolare della donna è rimasto un mondo  
d'istinti.  
(...)  
Nessuna donna ancora ha compiuto uno di questi  
miracoli.  
(...)  
Come nella vita, nell'arte.  
(...)  
Ma forse le segrete leggi del ritmo hanno un sesso.  
(...)  
Se la donna non avrà paura, se la donna non avrà  
fretta.  
(...)  
Una nuova classicità.

Esse discurso entusiástico, lembrando um sermão, acentuado pelo uso abundante da iteração<sup>50</sup>, levou-me até a questionar se este texto poderia ser considerado um ensaio. Como se sabe, apesar da liberdade temática praticamente ilimitada e da flexibilidade na forma expressiva características do gênero, o ensaio costuma apresentar um pensamento especulativo, que não pretende encerrar em si uma verdade e uma conclusão.

No entanto, como observa Carlos Real de Azúa em *Antologia del Ensayo Uruguayo Contemporáneo* (1964: 18), o ensaio tende a amplificar as verdades encontradas – sem perder as características de tentativa, como sugere a própria acepção do termo – em função da persuasão, efeito próprio do gênero. Os meios de persuasão do ensaio combinam a argumentação e a sedução do leitor num tom que é dado pelo estilo pessoal do autor. Ele é convincente porque seus meios de persuasão são mais poéticos, usam as vias dos sentimentos, a identificação mágica própria da poesia.

Neste sentido, a linguagem enfática de Aleramo não parece estar a serviço da divulgação de uma verdade definitiva: é antes o tom pessoal que alimenta o percurso místico da autora, cujas palavras são investidas da força necessária para superar sua própria humanidade.

Em “Apologia” percebemos o exercício de embelezar o pensamento do qual Azúa fala, referindo-se à prosa artística, que ele definira o instrumento expressivo mais peculiar do ensaio (idem: 23). Há nele lampejos de imagens poéticas, efeitos sonoros e metáforas famosas, como a da poetisa-harpa, que remete às palavras de Shelley e Croce<sup>51</sup>:

---

<sup>50</sup> Figura retórica principal de “Apologia”, que consiste na repetição de palavras ou grupos de palavras para dar efeitos de ênfase no discurso.

<sup>51</sup> A metáfora da harpa havia sido usada por Shelley em *A Defesa da Poesia*, que Sibilla conhece através da tradução de Cecchi publicada na revista *Nuova Antologia*, em 1909. É

Arpa comossa da ogni soffio, che ingombra l'aria  
soltanto di echi. (...) E l'uomo canta, mentre la donna grida. E  
le grida sono troppo spesso roche...” (Aleramo, 1997: 86-87).

### “La Pensierosa” (1913)

Enquanto em “Apologia” a poeticidade se manifesta timidamente em relação ao elemento lógico, em “La Pensierosa” o lirismo se difunde por todo o texto. Também presente em *Andando e stando*, “La Pensierosa” é “a mais lírica das prosas críticas de Aleramo”, continuação e aperfeiçoamento ideológico de “Apologia” (Casini, 2005: 140).

Melhor definição de “La Pensierosa” é aquela dada pela própria Aleramo em troca de cartas com Adolfo Orvieto, diretor de *Il Marzocco* – periódico em que ambos os ensaios foram publicados –, que havia criticado o tom lírico acentuado do texto, convidando Sibilla a reescrevê-lo<sup>52</sup>. Ela deixa clara a busca de concretizar em “La Pensierosa” a almejada expressividade própria, da qual falava em “Apologia”:

(...) la mia non è critica, lo so bene. È effusione,  
compenetrazione col mio temperamento lirico d'un  
temperamento etico (...) L'importante è che egli [il lettore] sia  
preso dalla duplice affermazione, l'importante è avvolgerlo,  
suscitargli dinanzi il fantasma di questa nuova spiritualità  
femminile... Io non potevo e non dovevo fare che questo. Gli  
altri, gli uomini, esamineranno con criterio e metodo logico  
(*apud* Casini, 2005: 146).

---

também usada por Croce, no conselho a Ada Negri, publicado em *La Critica*, em 1905: “Non preoccupatevi del metodo. Aprite il vostro cuore come gli antichi esponevano le arpe eolie al cozzo dei venti e lasciatelo cantare, lasciatelo gridare” (*apud* Folli, 2000: 38).

<sup>52</sup> Esse exagero no tom lírico havia sido duramente criticado por Cecchi, que se refere a *Il passaggio* (1919) – poema em prosa cuja gênese está ligada à de “La Pensierosa” – como “brutta prosa lirica gonfiata a freddo”. *Apud* Folli, obra. cit., p. 241.

O título do ensaio, metáfora da mulher que reflete, provavelmente remete à “La Pensée” (1886), cabeça de mulher incrustada num bloco de pedra esculpida por Rodin, artista que Aleramo havia conhecido em Paris no ano em que escreve esse texto.

Outra imagem tomada das artes figurativas é *Aurora*<sup>53</sup> de Michelangelo, usada como símbolo do despertar da consciência na mulher. Como a própria Sibilla havia dito em *Lettere d'amore a Lina* (1908-9), poucos anos antes de escrever “La Pensierosa”:

Ieri ho passato molto tempo dinanzi all'Aurora della Cappella Medicea. Quella creatura che si sveglia non somiglia all'anima nostra? Anche noi non sappiamo se il dolore maggiore fu nel sonno o sarà nella vita<sup>54</sup>.

A idéia da origem de uma nova linguagem que Sibilla vinha desenvolvendo – afinada com a mentalidade futurista, que se põe o problema de criar algo novo sobre as ruínas do século passado – incorpora também outras manifestações artísticas. Além da sonoridade e dos elementos intertextuais, habituais na composição de seus escritos, Sibilla introduz imagens e certos tons de colóquio que dão a alguns trechos do texto a impressão de uma cena teatral.

Em “La Pensierosa”, Aleramo começa falando sobre o peso que sente em ter que escrever usando os códigos masculinos, como sempre fez para poder

---

<sup>53</sup> *Aurora, Crepúsculo, Dia e Noite* (1525-1530) são esculturas de Michelangelo feitas para a Capela dos Médici, em Florença, concebidas como *Alegorias do Tempo*. *Aurora*, alegoria do despertar da vida, é representada por uma mulher que acaba de sair do sono, com uma expressão amarga, que exprime a ânsia de enfrentar o novo dia. Ver [http://www.scultura-italiana.com/Approfondimenti/Sagrestia\\_Nuova.htm](http://www.scultura-italiana.com/Approfondimenti/Sagrestia_Nuova.htm) e [http://it.wikipedia.org/wiki/Michelangelo\\_Buonarroti](http://it.wikipedia.org/wiki/Michelangelo_Buonarroti).

<sup>54</sup> Aleramo, Sibilla. *Lettere d'amore a Lina*. Roma: Savelli, 1982, p. 27 *apud* Melandri, obra cit, p. 64.

dialogar em condição de igualdade com os homens, mas que não servem para traduzi-la:

Oh, queste parole e questi nomi, che voi m'avete insegnato ad adoperare, questi concetti che devo presentarvi nei contorni esatti che voi amate, questo cozzo fra il mio ritmo interno e il ritmo delle forme da voi trovate! Come liberarmi? Bisognerebbe che mi ascoltaste come se io sognassi... Bisognerebbe... (Aleramo, 1997: 114).

Em seguida, faz uma análise apaixonada da obra de Aurel, “A Pensativa”, escritora que a teria antecipado na busca de uma autonomia expressiva. Modelo de autenticidade, Aurel seria uma mulher que “cerca in sé e si esprime, non per somigliare all'uomo ma per differenziarvisi e integrarlo” (idem: 115). Ao apresentá-la, Aleramo usa a imagem de uma mulher que desperta e ouve a voz de Aurel, como num chamado para a criação. O tom lírico se acentua:

Albeggia...

Albeggia. Oh Michelangelo, che desti all'Aurora fibre tanto martoriate! A metà la creatura si solleva, ancora incerta: triste è stato il lungo sonno, ma se più triste fosse l'esser desta?

Nostalgia del letargo, perenne anche nelle più possenti! Non è soltanto la mite Agnese ibseniana a guardarsi intorno smarritamente mormorando: “...dolce sarebbe un braccio a cui appoggiarsi...”.

A metà ancora addormita, ancora come vaneggiando, qualcuna parla...

“Uomo,” dice Aurel, “lascia parlare questa allucinata degli dèi, trai da' suoi sogni, alfine, la sua volontà...” (idem: 115).

Sibilla vê no gesto aflito da escultura de Michelangelo o doloroso despertar da consciência na mulher, para ela, processo indispensável à criação autêntica.

Apesar da admiração por Aurel, Sibilla discorda da autora, quando esta diz renunciar ao amor para manifestar sua essência íntima<sup>55</sup>. Contrapondo-se à sua afirmação, Sibilla introduz o discurso amoroso como possibilidade de criação de um lirismo próprio. Esse desejo se manifesta pelo uso constante de infinitivos verbais e do modo *congiuntivo* do verbo (que corresponde ao subjuntivo, em português), como nos exemplos abaixo:

**Pervadere** d'amore tutte le vene della giornata nostra. **Dar** ali a questo che è stato sempre il mio istinto più forte, **far** del mio istinto la mia arte. **Creare** col mio respiro forme d'esistenza piene come capolavori, dalle multiple significazioni, e pur lievi e libere, partecipanti al tutto e nondimeno inconfondibili;

(...)

Ch'io **imprima** alla mia volontà d'amore in tutte le sfere dell'essere il segno dello spirito, il fiero segno della coscienza; e l'uomo, superbo di sentirsi vivo sol quando pensa, si volgerà verso me pensosa d'amore e valorizzerà infine questa ch'egli ha creduto sempre soltanto forza oscura amorfa arbitraria... **Amo, dunque sono** (Aleramo, 1997: 116-117) (grifos meus).

Em trocadilho à famosa sentença de Descartes, “espécie de concentrado do pensamento masculino que tem estruturado a cultura humana desde o século

---

<sup>55</sup> “Je suis sauvée de l'amour, donc je suis” [Estou salva do amor, logo existo], expressão francesa de Aurel citada em “La Pensierosa”, obra cit., p. 118.

XVII” (Casini, 2005: 112), Sibilla formula a sentença do ponto de vista feminino [Amo, logo existo].

Em sua experiência de vida e escrita o amor é ponto de partida para o conhecimento de si e para a análise dos próprios sentimentos: fonte de transcendência e criação. Por isso, amor e consciência seguem estreitamente vinculados nas reflexões de Sibilla, embora ela reconheça a ambigüidade desse sentimento, como no trecho abaixo:

Colei che acquista la nozione di sé, intende, come non poteva prima, che v’ha veramente una specie di violazione, di sacrilegio nel fatto dell’amore, quando **l’amore fonde veramente due persone**, due intimi misteri, **le fonde e le abolisce**, sia pur solo temporaneamente, per trarne una nova entità... **Violazione, intrusione reciproca**. Non per il figlio, frutto di carne che può nascere anche dall’**amplesso brutale** e occasionale. Ma per il proiettarsi sullo schermo della vita di un fiore non destinato a riprodursi, un fiore di luce, **un accordo luminoso**, un’immagine che splenda soltanto finché le due esistenze non si scindano... (Aleramo, 1997: 121) (grifos meus).

A alusão à brutalidade do amor é uma auto-referência<sup>56</sup> que ilustra o aspecto obscuro desse sentimento capaz de promover vida e, paradoxalmente, a morte do ‘eu’ na fusão que anula as individualidades.

Como observa Melandri (2002: 123), a autora explora as experiências de vida e da morte em vida, sinônimo da perda de si mesma para Sibilla. Por isso,

---

<sup>56</sup> À parte a vivência de morte da individualidade no amor, no trecho acima Sibilla refere-se ao episódio concreto de violência sexual sofrido aos dezesseis anos (“amplesso brutale”), fato relatado em *Una donna*.

oscila entre posições extremas: a lucidez da consciência se alterna à ilusão do milagre de um ser único harmonioso, em que masculino e feminino se completam numa utópica “intelligenza e genialità creativa *a due*” (Aleramo, 1997: 121).

Em “La Pensierosa” a sombra da autora se mistura ao tema<sup>57</sup>. Assim como outros ensaios da coletânea, é ainda um discurso substancialmente autobiográfico, que traduz em consciência a experiência passada (*Una donna*) e ao mesmo tempo projeta o futuro (*Il passaggio*). Segundo Zancan (1998: 188), dois textos ligados à construção de uma imagem fantástica de si, ainda distante da autonomia do espírito feminino que Sibilla defende com força.

No caso deste ensaio, a escrita do eu dá um tom de intimidade e prepara a inclusão de trechos líricos no texto: em vários pontos a clareza da reflexão é abandonada em favor de uma aproximação à ‘língua do sonho’, na qual Sibilla encontra a palavra capaz de traduzir em arte os ritmos internos de seu pensamento. Além dos exemplos citados de metáforas e elementos sonoros como o ritmo, a aliteração e a rima, a poeticidade se manifesta através de um discurso que lembra o devaneio – são aspectos que retomo no Capítulo IV sobre a tradução.

### **“Lavorando lana” (1915)**

Um dos textos mais poéticos da coletânea *Andando e stando*, “Lavorando lana” (1915) aborda a questão da subjetividade feminina em tempos de guerra. Foi publicado pela primeira vez em 13 de fevereiro de 1916 na

---

<sup>57</sup> Expressão de Bioy Casares usada para referir-se ao caráter pessoal do ensaio. Ver “Ensayistas ingleses” in *La otra aventura*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1983.

revista “L’Illustrazione Italiana”<sup>58</sup>, na qual colaboraram nomes importantes como Giovanni Verga, Giosuè Carducci, Giovanni Pascoli, Gabriele D’Annunzio, Grazia Deledda, Emilio Cecchi, entre outros.

“Lavorando lana” pertence à fase de experimentação e influência vociana na escrita de Sibilla, que culmina com a publicação de seu segundo livro, *Il passaggio* (1919), poema em prosa que incorpora alguns fragmentos deste ensaio artístico – sinalizados nas notas de Guerricchio em *Andando e stando* (1997). Típico da escrita de Aleramo, o texto é uma mescla de gêneros, em que a autora resgata com sensibilidade memórias pessoais para dar vida a uma discussão que ultrapassa a esfera privada e atinge a sociedade como um todo. Dos três textos da coletânea de tradução este é o que mais adentra o mundo íntimo da autora, explorando em maior medida a escrita auto-referencial.

Diante da eclosão do primeiro grande conflito mundial, Sibilla assume posição contrária à guerra e compara as mulheres a Pénélopes que tecem mecanicamente o manto à espera do amado, sem perceber que remendam os estragos provocados pelos homens<sup>59</sup>. Há no texto um tom irônico, pouco comum na escrita sibilliana (“un tuono forastiero che vorrebbe insinuarsi”), que reafirma a identidade do eu narrante, alma sofrida e errante (“erta anima senza nome nè terra”), diferenciando-a das mulheres comuns, “le donnette grigiognole”, que compartilham silenciosamente o heroísmo e os absurdos da civilização masculina que faz a guerra<sup>60</sup>.

---

<sup>58</sup> “Rivista settimanale degli scritti e personaggi contemporanei, sopra la storia del giorno, la vita pubblica e sociale, le scienze, le belle arti, la geografia e i viaggi, i teatri, la musica, le mode” – subtítulo da própria revista, fundada por Treves em 1875. O texto usado nesta tradução pertence à coletânea *Andando e Stando* (Feltrinelli, 1997).

<sup>59</sup> Sibilla sustenta a idéia de que o valor salvífico da guerra, defendido por muitos homens e, inclusive, por várias organizações femininas da época, é uma falácia (Guerricchio: 1997, VIII).

<sup>60</sup> Não me detenho aqui sobre essa questão, mas na história da civilização ocidental a guerra tem sido considerada um atributo do mundo masculino, enquanto o princípio feminino permanece associado à vida e à paz, aspectos que Sibilla ressalta neste ensaio. Ver “Masculino e

O tema da guerra é explorado em outros dois ensaios do volume *Andando e stando*: "Frate ferro" (1915) e "L'ora virile" (1911).

Em "Frate Ferro"<sup>61</sup> (1915) Sibilla já apontara para essa estranheza da mulher diante da guerra e para o que ela chama de uma taumaturgia da guerra insistente demais (1997: 38). Não se operam milagres com a guerra, tal como parecem acreditar os que a acolhem como uma forma de justiça rápida ou um modo de alcançar a sonhada grande Itália (idem). Pelo contrário, na guerra afloram as contradições mais profundas que existem na sociedade. A cidade de Assis é a alegoria dessa contradição em "Frate Ferro": a terra pacífica do humilde São Francisco (e um dos lugares prediletos para as "peregrinações" da autora) se vê transformada em pátio para a construção de armamentos e encontros de exaltação do orgulho e dignidade nacional dos cidadãos em prol da guerra.

"Lavorando Lana", por sua vez, não alude a Francisco de Assis diretamente, mas usa as palavras de seu famoso diálogo sobre "a perfeita felicidade" para se referir ao "noviciado de santidade" pelo qual passariam os combatentes na busca ingênua de se transformarem em heróis da pátria: "Soldatini, novizi all'eroismo, novizi alla santità, alla *perfetta letizia!*"<sup>62</sup> (Aleramo, 1997: 42, grifo meu).

Menos contundente havia sido "L'ora virile" (1911), publicado alguns anos antes em "Il Marzocco" por ocasião da guerra da Líbia. Ao analisar os

---

Feminino", texto de Olgária Matos que enfoca o assunto sob o prisma do pensamento frankfurtiano in <http://www.usp.br/revistausp/02/olgariamatos.php>

<sup>61</sup> Ensaio publicado na revista "Il Marzocco" e depois em *Andando e stando* (1920, 1942 e 1997).

<sup>62</sup> O diálogo da "perfetta letizia" ou "verdadeira felicidade", em português, é uma conversa de Francisco de Assis com frei Leão, na qual ele define, por negação, o que viria a ser a verdadeira felicidade, sentimento atingido principalmente através da humildade, da paciência e da fé. In <http://www.religione20.net/2007/06/17/perfetta-letizia-la-vera-felicita-per-san-francesco-a-800-anni-dalla-sua-conversione/>, 17-06-2007.

discursos de gênero diante da guerra no início do século XX, a historiadora Laura Guidi inclui este texto entre os que sofreram influência do “estetismo futurista” (2007: 108). Segundo a estudiosa, em “L’ora virile” Sibilla deixaria entrever certa celebração da beleza da guerra ao imaginar “i guerrieri nella gioia rapinosa dell’oblio pieno” ou ao afirmar que “chi muore così (...) tocca un vertice della vita” (Aleramo, 1997: 26, grifo meu).

“L’ora virile”, na realidade, era a resposta da escritora a um jornalista que havia incentivado os italianos a não “afeminarem” outra vez a Itália com sentimentalismos e a chorar os mortos de guerra. Sibilla escreve, então:

*Le femmine piangono, certo. Ma piangono in silenzio. (...) Le donne tacciono dinanzi alla guerra. Gli uomini non hanno neppure avuto il bisogno di chiedere loro questo silenzio. Chi ha pensato ad esse mentre la guerra si decideva? Nessuno, ed era giusto che non ci si pensasse. La guerra non è una creazione della donna (...) sì che esse non avevano nulla da dire, come creature a parte, di un altro mondo”* (Aleramo, 1997: 24-25).

Para Emma Scaramuzza, pesquisadora de história contemporânea da Universidade de Milão e autora de *La Santa e La Spudorata* (história da amizade entre a socialista Alessandrina Ravizza e a escritora Sibilla Aleramo), o silêncio feminino é aqui interpretado não como uma afasia ou passividade, mas como uma maneira diversa de sentir e manifestar da mulher (2004: 247): “E nel silenzio la donna ha espresso il proprio dovere. Con la stessa pienezza, con la stessa grandezza dell’uomo che è partito cantando. Se non più” (Aleramo, 1997: 25) .

Em “Lavorando lana”, porém, Sibilla quebra o silêncio para poetar. Embora se considere estranha à guerra, o sofrimento que advém dela não lhe paralisa, nem lhe parece novo: “E tutto di questo desolato squallore io avevo già provato, nei tempi che si chiamavano di pace: niente m’è nuovo. Se non la materialità, la ferinità della causa” (1997: 42). O sofrimento e a sensação de exclusão por estar na “pele da espécie feminina” são sentimentos que a acompanham em seu percurso de escritora, claramente expressos no trecho de uma carta de Sibilla à mulher de Scipio Slataper, poeta e amigo da autora, voluntário na frente ítalo-austriaca da Primeira Guerra Mundial<sup>63</sup>:

La guerra è un accadimento enorme, ma risaputo dalla storia e meccanico, molto meno meraviglioso dal terremoto di Messina. Senza contare che civilmente, come donna, come specie femminile, io ne sono esclusa, io non ne ho nessuna responsabilità. Ma questa non sarebbe una ragione. La verità è, ti ripeto, che vivendo individualmente da tanto tempo sempre su un piede di guerra, sapendo tutto quel che l’animo umano è capace di sopportare, non mi spavento per me e non m’impietosisco troppo per gli altri. Piuttosto, poichè l’oggi è il risultato di ieri, proseguo secondo la mia legge, coi mezzi che mi sono dati, a lavorar per domani. La fede, ti ripeto, non è intaccata”<sup>64</sup>.

“Lavorando lana” é certamente um testemunho do movimento de Sibilla para repensar seu empenho ético na vida e na escrita, pensamento que se manifesta através das “leis secretas do ritmo feminino” particularmente

---

<sup>63</sup> Sibilla refere-se ao amigo combatente em LL, quando diz: “forse uno, slavo di razza, teutono di tempra, latino d’anelito, che riaffermò, sì, esser l’uomo nato per la battaglia e la donna per il riposo del combattente, ma, viveva per suo conto del miele del deserto...”. *Obra cit.*, p. 45

<sup>64</sup> Carta de Sibilla Aleramo a Gigeta Slataper, não datada, cit. em Guericchio, Rita. *Storia di Sibilla apud* Scaramuzza, 2004: 246-247.

condizentes com a maneira de expressar da autora, já mencionado na análise de “La Pensierosa”. O texto é repleto de recursos poéticos, como rimas, aliterações, assonâncias, paralelismos, em suma, aspectos que ressaltam a sonoridade e o ritmo do texto. Alguns exemplos serão examinados no capítulo quatro, ao tratar das minhas preocupações poético-sonoras na tradução dos ensaios.

### **CAPÍTULO III**

#### **OS ENSAIOS TRADUZIDOS**

Apresento neste capítulo a tradução dos ensaios ao português, acompanhada dos respectivos originais em italiano.

Criada para facilitar o cotejo dos textos, a disposição em duas colunas com parágrafos numerados originais em linhas em branco, que servem somente para manter o alinhamento entre original e tradução. Os espaços existentes nos originais, que correspondem a pausas no texto, estão marcados por asteriscos (\*\*\*)).

No que concerne às notas, optei por traduzir as notas da edição italiana, numeradas no final de cada ensaio (1, 2, 3 etc.) e, quando necessário, acrescentei notas de tradução, indicadas por números romanos (i, ii, iii etc.).

### *Apologia dello Spirito Femminile*<sup>1</sup>

1 Pericolo roseo è stato definito da un critico con leggiadra ironia. E non a torto. Dopo l'America, dopo l'Inghilterra, dopo la Germania e la Francia, anche l'Italia sta per essere invasa da una sovra-produzione di letteratura femminile, mediocre di forma e di contenuto, che sarà come un sigillo alla decadenza dello spirito nazionale. È inutile negarlo. Piuttosto, poiché il grido d'allarme è gettato, cerchiamo, con puro amore di verità, quali sieno precisamente le cause e gli aspetti del flagello. Mi sembra di scorgere già una certa confusione di pareri. Sono pochi mesi, e un altro critico, il Borgese, avvertendo per primo la trionfante prevalenza di libri di donne in questo scorcio di tempo, tentava spiegare con benignità il fenomeno, dicendo che le donne, le quali percepiscono in ritardo i movimenti storici, risolvono i contenuti letterari un attimo prima della loro definitiva sepoltura, con baldanza ingenua che le salva dal manierismo e le rende malgrado tutto simpatiche<sup>2</sup>. Era, in fondo, una negazione anche questa: più grave anzi di quella dello Zùccoli, il quale si limita a pensare che la letteratura femminile non può essere grande per difetto di esperienze vitali nella donna; più grave perché la tesi dello Zùccoli è confutabile, mentre l'osservazione del Borgese, ristretta, si intende, all'attuale situazione, riposa purtroppo su dati di fatto. E la confusione sta qui: lo Zùccoli si

### *Apologia do Espírito Feminino*<sup>1</sup>

1 Perigo rosa foi definido por um crítico com elegante ironia. E não à toa. Depois da América, depois da Inglaterra, depois da Alemanha e da França, também a Itália está para ser invadida por uma superprodução de literatura feminina, medíocre na forma e no conteúdo, que será como uma chancela à decadência do espírito nacional. É inútil negá-lo. Ao contrário, já que o grito de alerta está lançado, procuremos, com amor puro pela verdade, quais são precisamente as causas e os aspectos do flagelo. Parece-me distinguir já certa confusão de opiniões. Há poucos meses, outro crítico, o Borgese, um dos primeiros a perceber a predominância triunfante de livros de mulheres nos últimos tempos, tentava explicar com benevolência o fenômeno, dizendo que as mulheres, que percebem os movimentos históricos com atraso, reerguem os conteúdos literários pouco antes da sua sepultura definitiva, com atrevimento ingênuo que as salva do maneirismo e as torna, apesar de tudo, simpáticas<sup>2</sup>. Era, no fundo, também uma negação: mais grave ainda que a do Zùccoli, o qual se limita a pensar que a literatura feminina não pode ser grande por falta de experiências vitais da mulher; mais grave porque a tese do Zùccoli é refutável, enquanto a observação do Borgese, restrita, é claro, à situação atual, infelizmente se apóia em dados de fato. E aqui está a confusão: o Zùccoli se lamenta que haja

lamenta che nella produzione muliebre ci sia frivoltà, debolezza, sentimentalismo, quando il Borgese invece vi scorge una mercanzia maschile in ritardo; e questi, negandole una profonda ragione ideale, la giustifica in parte per i suoi atteggiamenti; e l'altro protesta per la sua influenza deleteria nel campo morale come nell'estetico.

**2** Questi termini sono mal posti. Se la letteratura femminile, in Italia e altrove, dilaga senza darci troppo motivo d'allegrezza, ciò accade esclusivamente perché è tutta quanta letteratura di derivazione. Non si tratta propriamente di tarda percezione storica, come vuole il Borgese; tanto meno si tratta di un mondo più angusto del mondo maschile ma, tuttavia, personale. La sola verità è che nei libri di donne manca proprio la personalità femminile, manca *l'impronta* tutta speciale che dovrebbe differenziarli, caratterizzarli, legittimarli.

**3** La donna ch'è diversa dall'uomo, in arte lo copia. Lo copia anziché cercare in sé stessa la propria visione della vita e le proprie leggi estetiche. E ciò avviene inconsapevolmente, perché la donna non si è resa ancora chiaro conto di sé stessa, non si distingue bene ancora ella stessa dall'uomo.

**4** Non pronunzio queste parole leggermente. Da molto tempo le penso e le ho anche pubblicate altra volta, per incidenza, in un libro<sup>3</sup> che non essendo esso medesimo riuscito interamente a smentirle, era anche perciò libro di travaglio e di sofferenza.

na produção da mulher futilidade, fraqueza, sentimentalismo, enquanto o Borgese vê nela uma mercadoria masculina atrasada; o primeiro, negando-lhe uma razão ideal profunda, a justifica, em parte, por seus comportamentos; o outro protesta por sua influência deletéria tanto no campo moral, como no estético.

**2** Esses termos estão mal colocados. Se a literatura feminina, na Itália e alhures, alastra-se sem nos dar muitos motivos de alegria, isto ocorre somente porque ela é toda literatura derivada. Não se trata exatamente de percepção histórica tardia, como afirma o Borgese; tampouco se trata de um mundo mais limitado que o mundo masculino, mas sim, pessoal. A única verdade é que nos livros de mulheres falta justamente a personalidade feminina, falta *a marca* toda especial que deveria diferenciá-los, caracterizá-los, legitimá-los.

**3** A mulher, que é diferente do homem, na arte o copia. O copia, ao invés de buscar em si mesma a própria visão da vida e as próprias leis estéticas. E isso acontece inconscientemente, pois a mulher ainda não se deu conta de si mesma de modo claro, ela mesma ainda não se distingue bem do homem.

**4** Não pronuncio estas palavras levemente. Penso nelas há muito tempo e já as publiquei outra vez, por acaso, num livro<sup>3</sup> que, não tendo ele mesmo conseguido desmentir-las inteiramente, era também livro de angústia e de sofrimento.

5 Di recente ho trovato nella *Revue des Idées* (15 ottobre 1910) alcune note coincidenti singolarmente con questo mio ordine di pensieri. Sono firmate *une bergsonienne* e riguardano la questione dei sessi. L'anonima studiosa di Bergson, partendo dal concetto, espresso nell'*Évolution Créatrice*, dei due modi di mentalità – intuizione e intelligenza – per cui la Coscienza si manifesta, avanza con molta cautela l'ipotesi che "i due modi corrispondano ai sessi, nell'umanità; che l'uomo sia *soprattutto intelligenza* e la donna *soprattutto intuizione*; che il sesso che non era indispensabile nell'ordine fisico, abbia delle cause d'ordine psichico; sia cioè uno sdoppiamento tentato dalla Coscienza per passare infine intera attraverso la materia; che dunque uomini e donne non siano già dotati di mentalità differenti perché i loro corpi hanno un diverso sesso, ma che *i loro corpi abbiano un sesso perche i loro spiriti ne hanno uno*". Ipotesi ardita, svolta con severità di metodo scientifico, ma, ripeto, senza spavalderia, e offerta più alla meditazione che alla discussione. Non è qui il luogo per esaminare le deduzioni della bergsoniana: alcune fra esse, le estreme, sono dettate da un bisogno ottimistico che io non possiedo, o dirò meglio, da cui io mi sono liberata; ma altre, quelle specialmente che si riferiscono al processo dell'individuazione, sono venute a dar appoggio al mio convincimento: convincimento della *inesistenza* della donna in arte finché ella non

5 Recentemente encontrei na *Revue des Idées* (15 de outubro de 1910) algumas notas que correspondem particularmente a essa minha ordem de pensamentos. São assinadas *une bergsonienne* e referem-se à questão dos sexos. A estudiosa anônima de Bergson, partindo do conceito expresso na *Évolution Créatrice* dos dois modos de mentalidade – intuição e inteligência – pelos quais a Consciência se manifesta, desenvolve com muita cautela a hipótese de que "os dois modos correspondem aos sexos, na humanidade; que o homem é *sobretudo inteligência* e a mulher, *sobretudo intuição*; que o sexo, que não é indispensável na ordem física, tem causas de ordem psíquica; ou seja, um desdobramento tentado pela Consciência para passar inteira através da matéria; que, portanto, homens e mulheres não são dotados de mentalidades diferentes porque seus corpos têm um sexo distinto, mas que *seus corpos têm um sexo porque seus espíritos o têm*". Hipótese corajosa, desenvolvida com rigor de método científico, mas, repito, sem ousadia, e apresentada mais à meditação do que à discussão. Não cabe aqui examinar as deduções da bergsoniana: algumas entre elas, as extremas, são ditadas por uma necessidade otimista que eu não tenho, ou melhor, da qual me libertei; mas outras, as que se referem especialmente ao processo de individuação, vieram apoiar a minha convicção: a convicção da *inexistência* da mulher na arte enquanto ela não tiver tomado posse de si mesma, enquanto

abbia preso possesso di sé medesima, non abbia espresso il proprio valore spirituale, oggi ancor sconosciuto, indipendentemente da ogni suggestione dello spirito maschile.

**6** Bisogna che il valore della parola *creare* si illumini alle donne. Finora l'uomo ha creato, la donna no.

**7** Noi conosciamo l'immagine che attraverso i tempi tutte le cose hanno avuto nella coscienza dell'uomo: su tutte le cose l'uomo ha riflettuto, poi le ha riplasmate e lanciate nella vita. La donna s'è accontentata di questa rappresentazione del mondo fornita dall'intelligenza maschile. E di tutto ciò che ella parallelamente intuiva, nulla, o quasi, ha mai detto agli altri, perché, purtroppo, nulla o quasi ha mai detto a sé stessa. Il mondo particolare della donna è rimasto un mondo d'istinti.

**8** Forse, anzi certamente, nella elaborazione dei suoi istinti la donna fu ostacolata sino a ieri dalle condizioni della civiltà, che l'uomo ha costituito da solo, ingannato e trascinato per sua parte dalla superiorità della propria forza muscolare. Ma con i suoi infiniti errori questa civiltà esclusivamente maschile è tuttavia giunta, zoppicando, a un ordinamento di relativa libertà, per cui sarebbe ora possibile alle aristocrazie spirituali dei due sessi svolgersi ciascuna nella propria sfera. La donna da un secolo in qua ha vagamente entito che poteva muoversi ormai con più agio, ma non ha sentito che poteva anche sostare prima alquanto, e interrogarsi. Così, invece di

ela não tiver expressado o próprio valor espiritual, ainda hoje desconhecido, independentemente de qualquer influência do espírito masculino.

**6** É preciso que o valor da palavra *criar* se illumine para as mulheres. Até agora o homem criou, a mulher não.

**7** Nós conhecemos a imagem que todas as coisas tiveram na consciência do homem ao longo dos tempos: sobre todas as coisas o homem refletiu, depois as remodelou e lançou na vida. A mulher contentou-se com essa representação do mundo fornecida pela inteligência masculina. E de tudo aquilo que ela paralelamente intuía, nada ou quase nada disse aos outros, pois infelizmente, nada ou quase nada disse a si mesma. O mundo peculiar da mulher permaneceu um mundo de instintos.

**8** Talvez, aliás, certamente a mulher foi dificultada até ontem na elaboração dos seus instintos pelas condições da civilização, que o homem constituiu sozinho, enganado e arrastado, por sua vez, pela superioridade da própria força muscular. Mas, apesar dos seus erros infinitos, esta civilização exclusivamente masculina chegou, mancando, a uma organização de liberdade relativa, de modo que agora seria possível que as aristocracias espirituais dos dois sexos se desenvolvessem, cada uma na sua própria esfera. De um século para cá, a mulher começou a sentir que podia se mover com mais facilidade, mas não sentiu que podia também parar bem antes e se questionar.

accordare alla vita e all'arte la profonda realtà del suo essere e portare nella vita e nell'arte la sua autentica anima, è entrata nell'azione come un misero inutile duplicato dell'uomo.

**9** E non parlo di femminismo. Il femminismo, movimento sociale, è stato una breve avventura, eroica all'inizio, grottesca sul finire, avventura da adolescenti, inevitabile ed ormai superata. Parlo di ogni libera estrinsecazione dell'energia femminile.

**10** Le donne hanno avuto fretta perché forse hanno avuto paura.

**11** L'ultimo grande poeta – nell'antico senso profetico – che è passato sulla terra, Ibsen, ha dato loro un brivido di terrore. Egli immaginò il dramma della donna che si riconosce un giorno differente dal compagno, con una sensibilità propria, con una logica propria, e dice: "io non so chi di noi due abbia maggior ragione, ma so che la tua verità non è la mia, ed ora che lo so non posso più seguirti; ciascuno faccia la propria vita". In quella *Casa di Bambola* che proprio in queste sere a Roma pur nella mirabile interpretazione di Irma Gramatica è parsa anche a uomini d'ingegno invecchiata, io vedo ancora, come quindici anni sono, il preludio simbolico dell'immane sforzo che le donne, le quali vogliono vivere una vita loro, sono e saranno destinate a compiere. Sforzo di ricerca di se medesime, lungi da tutto ciò che esse hanno amato e in cui hanno creduto: tragicamente autonome.

**12** Ah, non certo Ibsen illuse queste donne d'un

Assim, ao invés de conceder à vida e à arte a realidade profunda do seu ser e conduzir na vida e na arte sua alma autêntica, entrou em ação como uma mísera inútil cópia do homem.

**9** E não falo de feminismo. O feminismo, movimento social, foi uma breve aventura, heróica no início, grotesca no final; aventura de adolescentes, inevitável e já superada. Falo de toda expressão livre da energia feminina.

**10** As mulheres tiveram pressa porque talvez tenham tido medo.

**11** O último grande poeta – no antigo sentido profético – que passou sobre a terra, Ibsen, deu a elas um arrepio de horror. Ele imaginou o drama da mulher que se reconhece um dia diferente do companheiro, com uma sensibilidade própria, com uma lógica própria, e diz: "não sei quem de nós dois tem mais razão, mas sei que a tua verdade não é a minha, e agora que sei disso não posso mais te seguir; cada um faça a própria vida". Naquela *Casa de Bonecas*, que bem nestas noites em Roma pareceu envelhecida até aos homens de talento, mesmo na admirável interpretação de Irma Gramatica, vejo ainda, passados quinze anos, o prelúdio simbólico do esforço imenso que as mulheres, que querem viver uma vida própria, são e serão destinadas a cumprir. Esforço da busca de si mesmas, distantes de tudo o que amaram e daquilo em que acreditaram: tragicamente autônomas.

**12** Ah, Ibsen certamente não iludiu essas

avvenire di felicità!

**13** E le poche che lo compresero tentarono di dimenticarlo.

**14** Come nella vita, nell'arte. Oscar Wilde disse, in uno dei suoi paradossi di genio, che la vita non è se non un prodotto dell'arte. Una continua creazione dello spirito, appunto. Una lunga misteriosa religiosa costruzione, per la quale il poeta, uno ed innumere, cuore dei cuori, adopra tutto quanto ha scavato dentro di sé, armonizzando il principio ed il fine d'ogni realtà e d'ogni sogno. E l'universo ne appare rinnovato.

**15** Nessuna donna ancora ha compiuto uno di questi miracoli.

**16** E a costo di ripetermi, io dico che la causa non sta in una sua organica incapacità, ma nel fatto che ella non ha ancora liberata la propria essenza, non ha ancora trovata una sua autentica forma d'espressione.

**17** Non si tratta, s'intende, di creare un linguaggio speciale per la psiche femminile: il linguaggio umano è uno, dalle sue remote origini, sotto tutte le latitudini, ormai lo sappiamo. Ma forse le segrete leggi del ritmo hanno un sesso. Se siamo persuasi d'una profonda differenziazione spirituale fra l'uomo e la donna dobbiamo persuaderci che essa implica una profonda diversità espressiva; che un autoctono modo di sentire e di pensare ha necessariamente uno stile proprio, e nessun altro; e sia pur barbaro, al principio. Il mondo femminile dell'intuizione, questo più rapido

mulheres com um futuro feliz!

**13** E as poucas que o compreenderam tentaram esquecê-lo.

**14** Como na vida, na arte. Oscar Wilde disse, num de seus paradoxos de gênio, que a vida nada mais é que um produto da arte. Uma criação contínua do espírito, justamente. Uma longa misteriosa religiosa construção, pela qual o poeta, um e inúmeras, coração dos corações, usa tudo aquilo que escavou dentro de si, harmonizando o princípio e o fim de cada realidade e de cada sonho. E o universo nos parece renovado.

**15** Nenhuma mulher cumpriu ainda um desses milagres.

**16** E à custa de me repetir, eu digo que a causa não está em sua incapacidade orgânica, mas no fato de que ela ainda não libertou sua própria essência, ainda não encontrou sua forma autêntica de expressão.

**17** Não se trata, é claro, de criar uma linguagem especial para a psique feminina: a linguagem humana é uma, desde suas origens remotas, em todas as latitudes, já o sabemos. Mas talvez as leis secretas do ritmo tenham um sexo. Se estamos convencidos de uma profunda diferenciação espiritual entre o homem e a mulher, devemos nos convencer de que ela implica uma profunda diversidade expressiva; de que um modo autônomo de sentir e pensar tem necessariamente um estilo próprio e nenhum outro, mesmo sendo bárbaro no início. O mundo feminino da intuição, esse contato

contatto dello spirito umano con l'universale, se la donna perverrà a renderlo, sarà, certo, con movenze nuove, con scatti, con brividi, con pause, con trapassi, con vortici sconosciuti alla poesia maschile...

**18** Se la donna non avrà paura, se la donna non avrà fretta.

**19** Alcune scrittrici hanno recentemente effettuato un primo tentativo di traduzione diretta del loro essere, nel campo delle sensazioni fisiche. Ciò è ancora elementare, non esige virtù d'architetto. Alla rinfusa, scambiando spesso il capriccio per l'ispirazione, ma con un certo gusto bizzarro della sincerità, due o tre fra esse in questi ultimi tempi hanno realmente portato nella lirica un accento prima ignoto, l'esaltazione d'una sensualità tra selvatica e raffinata, del tutto diversa dalla sensualità maschile, e che gli uomini non supponevano. Io credo che il Carducci dinanzi alle violente strofe di Annie Vivanti avesse intravisto la possibilità di tutta una nuova poetica muliebre, ben distinta anche nelle forme dalla poetica maschile. Eppure egli era imbevuto di classicismo. Così in Francia un Barrès ha potuto scorgere una scintilla di genio nell'impeto caotico di Madame de Noailles. Ma questo contenuto sensuale non è da solo sufficiente a suscitare e ad imporre un lirismo, diciamo così, vergine, inaudito. Anzi, porta in sé i germi d'una rapida degenerazione, come acutamente osservò fin dall'inizio Charles

mais rápido do espírito humano com o universal, se a mulher conseguir manifestá-lo, será certamente com movimentos novos, com impulsos, com arrepios, com pausas, com passagens, com vórtices desconhecidos à poesia masculina...

**18** Se a mulher não tiver medo, se a mulher não tiver pressa.

**19** Algumas escritoras fizeram recentemente uma primeira tentativa de tradução direta do seu ser no campo das sensações físicas. Isto é ainda elementar, não exige a virtude de um arquiteto. Desordenadamente, confundindo muitas vezes o capricho com a inspiração, mas com certo gosto bizzarro pela sinceridade, duas ou três entre elas, nos últimos tempos, realmente trouxeram à lírica um tom antes desconhecido, a exaltação de uma sensualidade entre selvagem e refinada, totalmente diferente da sensualidade masculina, e que os homens não consideravam. Creio que o Carducci diante das estrofes violentas de Annie Vivanti tenha vislumbrado a possibilidade de toda uma nova poética da mulher, bem distinta da poética masculina, inclusive nas formas. E ele estava impregnado de classicismo. Assim, na França Barrès pôde descobrir um lampejo de gênio no ímpeto caótico de Madame de Noailles. Mas esse conteúdo sensual não é por si só suficiente para suscitare e impor um lirismo, digamos assim, virgem, inaudito. Pelo contrário, traz em si os germes de uma rápida degeneração, como observou sutilmente Charles Maurras desde o início, e como o prova o

Maurras, e come lo prova il doloroso fenomeno della letteratura saffica, dove pure è stata raggiunta una magnifica perfezione con gli alessandrini della sventurata Renée Vivien, e dove una Colette Willy, con una prosa che è tutta una musica, tende come nessun'altra scrittrice vivente a foggarsi uno stile d'esclusiva proprietà.

**20** Ed anche quando un barlume d'originalità trapela altrove che nel sensualismo, ad esempio nelle delicatissime impressioni mistiche d'una Marguerite Audoux o nell'aspro sentimento materno d'una Cécile Sauvage, troviamo sempre soltanto dei frammenti, nei quali le poetesse hanno ceduto al loro impulso senza lasciar tempo mai alla sostanza poetica di riposarsi e purificarsi nella meditazione.

**21** Siamo sempre nel mondo oscuro degli istinti: la donna principia ad avvertirli, a scernerli: bisognerà che vi rifletta anche, a lungo e intensamente, appuntando nello sforzo le sue più limpide e fresche facoltà di pensiero. Soltanto allorché la Coscienza di tutte le cose le sarà rivelata senza intermediari, si potrà costruire una nuova forma di *classicità*, una scuola e una tradizione d'arte femminile, un accrescimento generale di civiltà.

**22** Una nuova classicità. Penso ancora ad Enrico Ibsen, al gigante che fece rivivere nell'umile casa borghese, con motivi intrinseci e sembianze moderne, i fati della tragedia

fenômeno doloroso da letteratura sáfica, onde até se conseguíu uma perfeição magnífica com os alexandrinos da malfadada Renée Vivien, e onde una Colette Willy, com uma prosa que é toda música, tende como nenhuma outra escritora viva a dar forma a um estilo de propriedade única.

**20** E mesmo quando um indício de originalidade revela-se além do sensualismo, tal como nas delicadíssimas impressões místicas de uma Marguerite Audoux ou no áspero sentimento materno de uma Cécile Sauvage, encontramos sempre somente fragmentos, nos quais as poetisas cederam a seus impulsos sem nunca deixar tempo para que a substância poética repousasse e se purificasse na meditação.

**21** Estamos sempre no mundo obscuro dos instintos: a mulher começa a percebê-los, a discerni-los; será preciso que também reflita, longa e intensamente, dirigindo ao esforço suas mais límpidas e frescas faculdades de pensamento. Somente quando a Consciência de todas as coisas lhe for revelada sem intermediários, poderá ser construída uma nova forma de *classicismo*, uma escola e uma tradição de arte feminina, um acréscimo geral de civilização.

**22** Um novo classicismo. Penso ainda em Henrik Ibsen, no gigante que fez reviver na humilde casa burguesa, com temas essenciais e aparências modernas, os fados da tragédia

<p>antica. L'opera di codesto creatore veramente nuovo e veramente contemporaneo dà l'idea di ciò che potrebbe fare oggi nell'arte una donna di genio che si fosse resa completamente conto di sé e della sua specie.</p> <p><b>23</b> Ahimè, che per sostenere una tesi di recisa autonomia dello spirito femminile sono costretta a ricorrere all'esempio d'un uomo! Nella storia delle scrittrici anche grandi non si trova nulla d'analogo. Da George Sand ad oggi si sono visti i più ricchi e generosi temperamenti muliebri aggrapparsi con convulsa passione a tutte le idee concepite dall'uomo a spiegazione ed esaltazione della vita. Socialismo e nietzschianismo, materialismo e misticismo si conciliano spesso con stupefacente facilità nell'entusiastico e credulo cuore femminile. Arpa commossa da ogni soffio, che ingombra l'aria soltanto di echi. In verità tutta questa commozione infastidisce gli uomini non a torto, poi ch'essa ritarda un poco l'avvento fra di loro di nuove idee. Si direbbe che la donna ha tanto più cara un'illusione della mente quanto meno le è costata: gli uomini riescono a liberarsene con maggior coraggio perché sanno crearsene delle nuove. E l'uomo canta, mentre la donna grida. E le grida sono troppo spesso roche...</p> <p>1911</p> <p><sup>1</sup> In "Il Marzocco", XVI, 15, 9 aprile 1911, poi in <i>AS, AES, GOA</i>.</p> <p><sup>2</sup> Borgese raccoglieva la provocazione dell'Aleramo</p>	<p>antiga. A obra deste criador realmente novo e realmente contemporâneo dá a idéia daquilo que poderia fazer hoje na arte uma mulher de gênio, que tivesse se dado conta totalmente de si e da sua espécie.</p> <p><b>23</b> Pena que para sustentar uma tese de autonomia resoluto do espírito feminino sou obrigada a recorrer ao exemplo de um homem! Nem mesmo na história das grandes escritoras se encontra algo semelhante. De George Sand até hoje, vimos os mais ricos e generosos temperamentos de mulheres agarrarem-se com paixão convulsiva a todas as idéias concebidas pelo homem para explicar e exaltar a vida. Socialismo e nietzschianismo, materialismo e misticismo conciliam-se frequentemente com uma facilidade espantosa no entusiástico e crédulo coração feminino. Harpa comovida por cada sopro, que preenche o ar somente de ecos. Na verdade, toda essa comoção incomoda os homens não à toa, pois ela retarda um pouco a ocorrência de novas idéias entre eles. Dir-se-ia que a mulher é mais apegada a uma ilusão da mente quanto menos ela lhe custou: os homens conseguem liberar-se delas com mais coragem porque sabem criar novas. E o homem canta, enquanto a mulher grita. E os gritos são quase sempre roucos...</p> <p>1911</p> <p><sup>1</sup> Em "Il Marzocco", XVI, 15, 9 de abril de 1911, depois em <i>AS, AES, GOA</i>. [N. de T.: <i>Andando e Stando</i> (1920), <i>Andando e Stando</i> (1942) e <i>Goie d'Occasione ed altre ancora</i> (1954)].</p> <p><sup>2</sup> Borgese respondia à provocação da Aleramo</p>
--	--

<p>scrivendo a proposito di Colette: "Quasi ella realizza il desiderio espresso or è poco tempo da Sibilla Aleramo di una letteratura femminile pensata con animo candidamente femminile, di una donna scrittrice che esprima la sua interiorità con la stessa autonomia, con la stessa indipendenza con cui esprimono l'animo loro gli scrittori". Cfr. <i>La vagabonde</i>, in "La Stampa", 15 maggio 1911; poi in <i>La vita e il libro</i>, Terza serie, Zanichelli, Bologna 1928, p. 192.</p> <p><sup>3</sup> Il libro è naturalmente <i>Una donna</i>.</p>	<p>escrevendo a propósito de Colette: "Ela quase realiza o desejo expresso há pouco tempo por Sibilla Aleramo de uma literatura feminina pensada com espírito candidamente feminino, de uma mulher escritora que expresse a sua interioridade com a mesma autonomia, com a mesma independência com a qual expressam suas almas os escritores". Cfr. <i>La vagabonde</i>, in "La Stampa", 15 de Maio de 1911; depois em <i>La vita e il libro</i>, Terceira série, Zanichelli, Bolonha, 1928, p.192.</p> <p><sup>3</sup> O livro naturalmente é <i>Una donna</i>.</p>
--	--

*La Pensierosa*<sup>1</sup>

1 Io scriverò oggi forse il mio peggiore articolo. Tutte le le qualità di chiarezza, d'ordine, di logica apparente e sostanziale, di dominata sensibilità, di fervore lucido, che il mio cervello ha potuto dalla fanciullezza in qua con duro esercizio coltivare e disciplinare secondo le esigenze dei cervelli virili coi quali desideravo nella vita del pensiero intendermi, oggi le sento come non mai gravose e inefficaci, troppo faticosamente aderenti, d'impaccio all'assalto che la fantasia sola vorrebbe dirigere. E pur dovrei una volta ancora costringerle al mio servizio per essere ascoltata. Gli uomini ai quali parlo non sanno, quando mi dicono con leale stupore che hanno l'impressione di discorrere con me da pari a pari, non sanno come echeggi penosa in fondo al mio spirito quella pur così lusinghevole dichiarazione, a quale insolubile dramma essa mi richiami. Per conquistare questa necessaria stima dei miei fratelli, io ho dovuto adattare la mia intelligenza alla loro, con sforzo di decenni: capire l'uomo, imparare il suo linguaggio, è stato allontanarmi da me stessa... Vi sono istanti in cui vorrei gridare: "Ragiono come voi, vero, sostengo la vostra dialettica, sono forte, precisa, disinteressata, nulla della mia mentalità più vi infastidisce come cosa estranea? Ebbene, adesso che vi ho provato questa mia capacità a seguirvi, vi dirò che è

*A Pensativa*<sup>1</sup>

1 Escreverei hoje talvez meu pior artigo. Todas as qualidades de clareza, de ordem, de lógica aparente e substancial, de sensibilidade dominada, de fervor lúcido que, desde a juventude até aqui, meu cérebro pôde cultivar e disciplinar com duro exercício, de acordo com as exigências dos cérebros viris com os quais eu desejava me entender na vida do pensamento, hoje como nunca as sinto pesadas e ineficazes, forçadamente aderentes, atrapalhando o impulso que a fantasia sozinha gostaria de conduzir. E, mesmo assim, deveria mais uma vez constringilas a meu serviço para ser escutada. Os homens aos quais falo não sabem, quando me dizem com grande surpresa que têm a impressão de conversar comigo de igual para igual, não sabem como ecoa penosa no fundo do meu espírito essa declaração lisonjeira, a que drama insolúvel ela me conduz. Para conquistar essa estima necessária dos meus irmãos tive que adaptar minha inteligência às deles, em décadas de esforço: compreender o homem, aprender a sua linguagem foi distanciar-me de mim mesma... Há momentos em que eu gostaria de gritar: "Raciocino como vocês, não é verdade? sustento a sua dialética, sou forte, precisa, desprendida; nada mais da minha mentalidade os incomoda como algo estranho? Pois bem, agora que lhes provei esta minha capacidade de segui-los, lhes direi que foi somente para ter o direito de pedir o

<p>stato unicamente per aver il diritto di chiedere l'equivalente a voi. Io non sono punto soddisfatta di questo modo di esprimermi a cui son pervenuta e che a voi si confà. In realtà io non mi esprimo, non mi traduco neppure: rifletto la vostra rappresentazione del mondo, aprioristicamente ammessa, poi compresa per virtù d'analisi; ma non vi do l'immagine delle cose qual è nel mio profondo, intuizione, poesia, meraviglia tanto quando è simile alla vostra come quando è opposta; la trascurò, anche se non la tradisco: per estrarla, occorrerebbe che voi faceste verso me lo stesso sforzo d'attenzione e d'abnegazione ch'io ho usato con voi. Dobbiamo tentare? Questo compiacimento che abbiám provato insieme è il risultato soltanto della mia buona volontà. Adesso tocca a voi. Lo sentite che ci può essere reciprocità, anche se finora non ci avete mai pensato? Ammettete che la creazione dello spirito può essere rimasta unilaterale fin qui per questa ragione, che la donna ha creduto equivocamente di non poter manifestare la propria visione della vita se non valendosi degli strumenti e delle leggi che l'uomo ha per se inventato? Perché l'uomo l'ha preceduta d'un istante – giovine è il mondo, pochi istanti finora sono stati vissuti – la donna l'ha guardato affascinata, ha pensato ch'egli assommasse tutte le potenze espressive, e ogni suo tentativo è stato di riproduzione invece che di autoscoperta... Oh, queste parole e questi nomi, che voi m'avete insegnato ad</p>	<p>equivalente a vocês. Não estou realmente satisfeita com este modo de me expressar ao qual cheguei e que lhes apraz. Na realidade eu não me expressei, nem mesmo me traduzo: reflito a representação que vocês têm do mundo admitida <i>a priori</i>, depois compreendida em virtude de análise; mas não lhes dou a imagem das coisas presente nas minhas profundezas: intuição, poesia, maravilha, tanto quando é semelhante à de vocês como quando é oposta; a transcurò, apesar de não a trair: para extraí-la seria preciso que vocês fizessem o mesmo esforço de atenção e abnegação que fiz com vocês. Podemos tentar? Essa complacência que provamos juntos é resultado apenas da minha boa vontade. Agora é a vez de vocês. Vocês sentem que pode haver reciprocidade, apesar de nunca terem pensado nisso até agora? Admitem que a criação do espírito pode ter permanecido unilateral até aqui por esta razão: que a mulher acreditou equivocadamente não poder manifestar sua própria visão da vida, se não usando os instrumentos e as leis que o homem inventou? Pois o homem a antecedeu de um momento – jovem é o mundo, poucos momentos até agora foram vividos – a mulher olhou-o fascinada, pensou que ele reunisse todo o potencial expressivo, e todas as suas tentativas foram de reprodução ao invés de autodescoberta... Oh, essas palavras e esses nomes que me vocês me ensinaram a usar, esses conceitos que lhes devo apresentar com os contornos exatos que vocês amam, esse embate entre meu ritmo interno e o</p>
--	---

<p>adoperare, questi concetti che devo presentarvi nei contorni esatti che voi amate, questo cozzo fra il mio ritmo interno e il ritmo delle forme da voi trovate! Come liberarmi? Bisognerebbe che mi ascoltaste come se io sognassi... Bisognerebbe...”.</p> <p><b>2</b> Una sorella m’ha preceduta.</p> <p><b>3</b> C’è una donna che attua ciò ch’io ho sempre vagheggiato ma non ancora pienamente realizzato. C’è una donna che già più non inceppano le formule virili, e che cerca in sé e si esprime, non per somigliare all’uomo ma per differenziarvisi e integrarlo.</p> <p><b>4</b> Ha nome Aurel.</p> <p><b>5</b> Aurel! Giorni già lontani dell’ultimo febbraio, a Capo di Sorrento, giorni della mia infermità, sole di là dalle finestre sugli ulivi e sul mare, per la prima volta nella mia esistenza costrizione immobile di tutto il mio tronco dolente, giorni e settimane, volto strano assunto dalla compagna solitudine, appassionata angoscia per l’opera interrotta, volontà di creazione umiliata, aspra tristezza per tutte le inerti sorde sconosciute livide cose della vita – e d’improvviso, impreveduto, il vostro libro, Aurel, soffusa per la piccola stanza bianca l’immagine della vostra forza, un brivido lungo in me di gioia, alta, più fervente del sole sul mare, la preghiera di grazie...</p> <p><b>6</b> Questa donna m’ha preceduta.</p> <p style="text-align: center;">***</p>	<p>ritmo das formas que cultivam! Como me libertar? Seria preciso que me escutassem como se eu sonhasse... Seria preciso...”.</p> <p><b>2</b> Uma irmã me antecedeu.</p> <p><b>3</b> Há uma mulher que concretiza aquilo que sempre almejei, mas ainda não realizei plenamente. Há uma mulher à qual as formas viris já não criam mais barreiras e que busca em si e se expressa, não para se assemelhar ao homem, mas para se diferenciar dele e integrá-lo.</p> <p><b>4</b> Seu nome é Aurel.</p> <p><b>5</b> Aurel! Dias já distantes do último fevereiro, em Cabo de Sorrento, dias da minha enfermidade, o sol além das janelas sobre as oliveiras e sobre o mar, pela primeira vez na minha existência constrição imóvel de todo o meu tronco dolente, dias e semanas, vulto estranho assumido pela companheira solidão, angústia apaixonada pela obra interrompida, vontade de criação humilhada, amarga tristeza por todas as inertes surdas ingratas negras coisas da vida – e, improvisamente, inesperado, o seu livro, Aurel, difundida no pequeno quarto branco a imagem da sua força, um longo arrepio de alegria em mim, alta, mais ardente que o sol sobre o mar, a oração de graças...</p> <p><b>6</b> Esta mulher me antecedeu.</p> <p style="text-align: center;">***</p>
---	---

<p><b>7</b> Albaggia...</p> <p><b>8</b> Albaggia. Oh Michelangelo, che desti all'Aurora fibre tanto martoriate! A metà la creatura si solleva, ancora incerta: triste è stato il lungo sonno, ma se più triste fosse l'esser desta?</p> <p><b>9</b> Nostalgia del letargo, perenne anche nelle più possenti! Non è soltanto la mite Agnese ibseniana<sup>1</sup> a guardarsi intorno smarritamente mormorando: "...dolce sarebbe un braccio a cui appoggiarsi...".</p> <p><b>10</b> A metà ancora addormita, ancora come vaneggiando, qualcuna parla...</p> <p><b>11</b> "Uomo," dice Aurel, "lascia parlare questa allucinata degli dèi, trai da' suoi sogni, infine, la sua volontà..."</p> <p style="text-align: center;">***</p> <p><b>12</b> Spasimo terribile dello spirito, che la donna non seppe mai dire! Spasimo e voluttà delle fibre bramose struggendosi d'intendere e di ricreare il mondo!</p> <p><b>13</b> Tensione dell'essere verso tutto ciò che fu, tensione verso la verità che è nelle morte ore vissute. Mentali immagini, lampi d'intimi simboli. Di là dai grandi libri, dai grandi squarci d'idee, dalle sintesi stoiche.</p> <p><b>14</b> E l'ombra immane dei rivelatori. Socrate, Cristo, Nietzsche. La loro sferza, il loro disamore per la specie femminea.</p>	<p><b>7</b> Amanhece...</p> <p><b>8</b> Amanhece. Oh, Michelangelo, que deste à Aurora fibras tão martirizadas! Ao meio a criatura se ergue, ainda incerta: triste foi o longo sono, mas se mais triste fosse estar desperta?</p> <p><b>9</b> Nostalgia do letargo, perene até nas mais potentes! Não é somente a dócil Ágnes ibseniana<sup>1</sup> a olhar-se em torno murmurando perdidamente: "...doce seria um braço ao qual apoiar-me...".</p> <p><b>10</b> Ainda meio adormecida, como se ainda delirasse, uma mulher fala...</p> <p><b>11</b> "Homem", diz Aurel, "deixa falar esta alucinada dos deuses, extrai dos seus sonhos, afinal, a sua vontade...".</p> <p style="text-align: center;">***</p> <p><b>12</b> Espasmo terrível do espírito, que a mulher jamais soube dizer! Espasmo e prazer das fibras sedentas consumindo-se de compreender e recriar o mundo!</p> <p><b>13</b> Tensão do ser voltada a tudo o que foi, tensão voltada à verdade que há nas mortas horas vividas. Mentais imagens, lampejos de íntimos símbolos. Para além dos grandes livros, dos grandes rasgos de idéias, das sínteses estóicas.</p> <p><b>14</b> E a sombra imensa dos reveladores. Sócrates, Cristo, Nietzsche. Sua condenação, seu desamor pela espécie femínea. Desejo</p>
---	--

<p>Appassionata brama di sciogliere il nodo dell'anime loro! Comprensione sgomenta di profonde affinità tra quelle e la secreta anima della donna. L'avevano essi sentito, poiché la ripudiavano? I due ultimi specialmente. Cristo, predicatore di carità, e spietato nella missione; Nietzsche, apostolo di durezza e mite ed infelice nella vita; frenetici entrambi di sormontarsi. Di sormontare l'umanità, a cui la donna aderisce più che l'uomo, a cui troppo la donna aderisce...</p>	<p>apaixonado de dissolver o nó de suas almas! Compreensão assustada de afinidades profundas entre elas e a alma secreta da mulher. A haviam sentido, por isso a repudiavam? Os dois últimos, especialmente. Cristo, pregador caridoso e obstinado na missão; Nietzsche, apóstolo duro, mas dócil e infeliz na vida; ambos frenéticos por superar-se. Superar a humanidade, à qual a mulher está mais colada que o homem, à qual a mulher está colada demais...</p>
<p><b>15</b> “C'è in me,” pensa oggi la donna, “la capacità di dedizione che l'un maestro imponeva, e nello stesso tempo la volontà di dominio che l'altro eccitava...”</p>	<p><b>15</b> “Há em mim,” pensa hoje a mulher, “a capacidade de dedicação que o mestre impunha, e ao mesmo tempo, a vontade de dominação que o outro instigava...”</p>
<p><b>16</b> Questa creatura soave e selvaggia, sublime di tenerezza e sublime di ferocia, intrisa da millenni di dolore e pur pronta alla gioia come un'allodola; umile per natura e per natura violenta e insoddisfabile; realistica e visionaria, credente e disperata; questa lirica anima “incandescente”, come la chiamerebbe Aurel, pensa: Essi si son trascesi, m'hanno trascesa, e la vita s'è arrestata, guardando. Qualche attimo. E tutto riprende a turbinare. Si direbbe che al par dell'arte anche il verbo non abbia se non poteri brevi, che anche attraverso il verbo lo spirito non faccia che apparire e scomparire per suscitare null'altro che vane momentanee estasi... Ma se la vita è qualcosa d'indomabile, non potrebbe significare che lo spirito, più che tendere ad istanti di signoria assoluta, vuole essere riconosciuto permanentemente nel turbine</p>	<p><b>16</b> Essa criatura suave e selvagem, de ternura sublime e crueldade sublime, impregnada há milênios de dor e, assim mesmo, alegre como uma cotovia; humilde por natureza e por natureza violenta e insaciável; realista e visionária, crente e desesperada; essa lírica alma “incandescente”, como a chamaria Aurel, pensa: Eles se superaram, me superaram, e a vida parou, olhando. Alguns instantes. E tudo recomeça a turbinar. Dir-se-ia que, tal como a arte, o verbo não tem, senão, poderes breves, que também através do verbo o espírito não faz mais que aparecer e desaparecer para suscitar nada além de vãos êxtases momentâneos... Mas se a vida é algo indomável, não quer dizer que o espírito, mais do que aspirar instantes de senhoria absoluta, deseja ser reconhecido permanentemente no próprio turbilhão? não quer</p>

<p>stesso, non potrebbe significare che tutto quanto questo moto che ci trascina è suscettibile d'essere idealizzato, rispecchiato nella coscienza, ritmato? E s'io son più presso alla vita di quel che non sia l'uomo, non tocca forse precipuamente a me, alla sensibilità delle mie fibre materne, questo compito di intensificazione e di purificazione della realtà, questo attualizzamento del pensiero veggente? Pervadere d'amore tutte le vene della giornata nostra. Dar ali a questo ch'è stato sempre il mio istinto più forte, far del mio istinto la mia arte. Creare col mio respiro forme d'esistenza piene come capolavori, dalle multiple significazioni, e pur lievi e libere, partecipanti al tutto e nondimeno inconfondibili; gettarle nella vacuità di questo vortice tumultuoso; e al nero tedio ch'è in fondo alla febbre insensata dell'uomo affacciare i chiari occhi della mia mente, i fermi occhi della mia fede, esule da non so quali lidi, affacciare il mio fervore che niente limita, il mio potere d'adorazione più forte d'ogni dolore, sopravvivente ad ogni disfatta, la mia incapacità di totale stanchezza e di reale disgusto, la mia incapacità ad ammettere il Nulla... Riconoscermi, intervenire, impormi con l'austero disinteresse di chi fa opera d'arte, agire, agire, permeare d'amore tutte le vene della giornata, la fatica e il gioco, lo sforzo e il sogno, la contesa e l'accordo, le cose plasmabili e le cose irridutibili, i fili d'erba e i fiumi di sangue... Adolescente è il mondo, s'io lo guardo nelle pupille raggianti, tutto brividi e</p>	<p>dizer que todo esse movimento que nos arrasta pode ser idealizado, refletido na consciência, ritmado? E se eu estou mais próxima da vida que o homem, não cabe talvez essencialmente a mim, à sensibilidade das minhas fibras maternas, essa tarefa de intensificação e purificação da realidade, essa atualização do pensamento vidente? Invadir de amor todas as veias do nosso dia. Dar asas a este que sempre foi meu instinto mais forte, fazer do meu instinto a minha arte. Criar com a minha respiração formas de existência plenas como obras-primas, de múltiplos significados, e assim mesmo leves e livres; partes de um todo e, entretanto, inconfundíveis; lançá-las no vácuo desse vórtice turbulento; e ao tédio negro que há no fundo da febre insensata do homem mostrar os olhos claros da minha mente, os olhos firmes da minha fé, êxule de não sei quais terras; mostrar meu fervor que nada limita, meu poder de adoração mais forte de cada dor, sobrevivente a cada desfeita, minha incapacidade de cansaço completo e de desgosto real, minha incapacidade de admitir o Nada... Reconhecer-me, intervir, impor-me com o desprendimento austero de quem faz obra de arte; agir, agir, permeare de amor todas as veias do dia, o cansaço e o jogo, o esforço e o sonho, a disputa e o acordo, as coisas flexíveis e as coisas irredutíveis, os fios de grama e os rios de sangue... Adolescente é o mundo, se eu o olho nas pupilas radiantes, inteiro de arrepios e pressentimentos. Oh, minha fantasia, que eu te sirva! Existes em mim,</p>
---	---

presentimenti. Oh mia fantasia, ch'io ti serva! Sei, fantasia, in me perché il mondo vuol ingrandire, perché il mondo vuole oltre alle statue ai quadri ai poemi alle musiche, vuole della vivente bellezza, esistenze foggiate con spasimo con abbandono con sapienza, mosse, ispirate, ispirate... Tremando, ma con fede, ch'io ti segua, fantasia! Per i miei figli come per i miei amici, per tutti i volti della passione, e perché un lampo di riso giocondo, di riso buono illumini meravigliato e riconoscente ogni giorno ch'io vivo, anche il più rude, anche il più cupo, anche il più stanco. Tremando dentro e pur senza paura, come questo mio fratello che col pollice nella creta mi dà la figura dell'idea ch'egli vede nell'arco della mia fronte, o come l'altro lassù, di cui non so il nome, che guida in aria una piccola vela e forse ghermisce nel vuoto in questo momento il secreto per più lunghi voli. Ch'io imprima alla mia volontà d'amore in tutte le sfere dell'essere il segno dello spirito, il fiero segno della coscienza; e l'uomo, superbo di sentirsi vivo sol quando pensa, si volgerà verso me pensosa d'amore e valorizzerà infine questa ch'egli ha creduto sempre soltanto forza oscura amorfa arbitraria... Amo, dunque sono.<sup>2</sup>

\*\*\*

**17** Aurel veramente ha una sentenza opposta. Dopo aver fatto realizzare ad una sua eroina il sogno della creazione nella vita di una vera

fantasia, porque o mundo quer crescer, porque o mundo quer mais do que estátuas quadros poemas músicas; quer beleza viva, existências forjadas com espasmo com abandono com sabedoria, movimentadas, inspiradas, inspiradas... Tremendo, mas com fé, que eu te siga, fantasia! Por meus filhos e também por meus amigos, por todos os vultos da paixão, e para que um lampejo de riso sereno, de riso bom ilumine maravilhado e reconhecedor cada dia que vivo, até o mais rude, até o mais sombrio, até o mais cansado. Tremendo por dentro e assim mesmo sem medo, como esse meu irmão que, com o polegar na argila, me dá a figura da idéia que ele vê no arco da minha fronte; ou como o outro lá de cima, cujo nome não sei, que guia uma pequena vela no ar e talvez, nesse momento, apanhe no vazio o segredo para vãos mais longos. Que eu imprima à minha vontade de amor em todas as esferas do ser o sinal do espírito, o sinal altivo da consciência; e o homem, soberbo de sentir-se vivo somente quando pensa, voltar-se-á para mim, pensativa de amor, e valorizará, enfim, esta que ele julgou sempre somente força obscura amorfa arbitraria... Amo, logo existo.<sup>2</sup>

\*\*\*

**17** Aurel realmente tem uma sentença oposta. Depois de ter feito com que uma de suas heroínas realizasse o sonho da criação de um

<p>coppia umana, le mette sulle labbra questa, che invece d'una conclusione è un magnifico ricominciamento:</p> <p><b>18</b> “Je suis sauvée. L’amour parfait, l’union et l’accord même ne me consolent plus. Le bonheur n’était bien qu’une part de mon lot. Tout le reste est à prendre.</p> <p><b>19</b> “Je suis donc sauvée de l’amour heureux. Je suis libre de mon meilleur amour. Quand il est là, j’attends encore. Je ne dépend pas de cet unique souci. Il m’ouvrit le jardin de cent autres idées. J’ai des milliers de sens qui ne sont pas pour lui.</p> <p><b>20</b> “Je suis sauvée de l’amour, donc je suis.”</p> <p><b>21</b> Malìa sottile dei dettami, malìa virile, Aurel!</p> <p><b>22</b> Libera dall’amore! No. No.</p> <p><b>23</b> Tutta l’opera di Aurel poggia su l’idea dell’accordo fra le due parti dell’umanità. E se <i>Le Couple</i>, il libro che primo ci rivelò l’eccezionalità di questa mente femminile, ha per sottotitolo <i>essai d’entente</i>, ogni suo altro, scritto e da scriversi, potrebbe averlo. Se in <i>Le Couple</i> l’aspirazione a “unire tutto ciò che vive” si concreta nel campo dei rapporti fra amanti o fra coniugi, in <i>La Semaine d’amour</i> s’estende ad ogni forma di spiritualità: arte, amicizia, patria, tutto diviene materia per ardere, vita in fusione. Amore, lirismo, religione sono sinonimi. Questa scrittrice essenzialmente “vise à la suprématie morale”. E fuori dell’amore non c’è vita morale. Ancora una volta, salvarsi sarebbe perdersi. Il famoso “pensiero puro” non esiste</p>	<p>casal humano real na vida, coloca em seus lábios esta que, ao invés de uma conclusão, é um magnífico recomeço:</p> <p><b>18</b> “Je suis sauvée. L’amour parfait, l’union et l’accord même ne me consolent plus. Le bonheur n’était bien qu’une part de mon lot. Tout le reste est à prendre.</p> <p><b>19</b> “Je suis donc sauvée de l’amour heureux. Je suis libre de mon meilleur amour. Quand il est là, j’attends encore. Je ne dépend pas de cet unique souci. Il m’ouvrit le jardin de cent autres idées. J’ai des milliers de sens qui ne sont pas pour lui.</p> <p><b>20</b> “Je suis sauvée de l’amour, donc je suis.”<sup>i</sup></p> <p><b>21</b> Feitiço sutil dos ditames, feitiço viril, Aurel!</p> <p><b>22</b> Livre do amor! Não. Não.</p> <p><b>23</b> Toda a obra de Aurel apóia-se na idéia do acordo entre as duas partes da humanidade. E se <i>Le Couple</i>, o primeiro livro que nos revelou a excepcionalidade dessa mente feminina, tem como subtítulo <i>essai d’entente</i>, tudo o que ela já escreveu e vier a escrever poderia tê-lo. Se em <i>Le Couple</i> a aspiração de “unir tudo o que vive” concretiza-se no campo das relações entre amantes ou entre cônjuges, em <i>La Semaine d’amour</i> estende-se a qualquer forma de espiritualidade: arte, amizade, pátria, tudo se torna matéria para arder, vida em fusão. Amor, lirismo, religião são sinônimos. Essa escritora essencialmente “vise à la suprématie morale”<sup>ii</sup>. E fora do amor não há vida moral. Mais uma vez, salvar-se seria perder-se. O famoso “pensamento</p>
--	--

<p>per la donna. “L’umanità è ancora troppo infelice,” Aurel insinua in qualche parte, “per poter permettersi il lusso del pensiero veramente astratto.” Appassionata filosofia pratica è cotesta filosofia femminile, e che contrasta con l’intelligenza mistica delle cose, con l’intuizione dell’universo in divenire. “L’uomo è pronto a legiferare il suo sogno, per così dire, invece di spiarnne la vivente evoluzione.” Concettualismo sensitivo, idee emotive. Bergsonismo, forse. Ma la guida costantemente la volontà d’esser fedele a se stessa, di scoprire in sé elementi genuini di grandezza nel bene e nel male, di giungere alla piena spietata coscienza del proprio individuo muliebre. “Perché il mondo cessi di zoppicare.” Dimostrare e attuare l’entità spirituale della donna, negata sempre, dai Padri della Chiesa giù giù fino a ieri a quel doloroso di genio che fu Ottone Weininger (l’ha letto Aurel? credo di no; perché altrimenti lo direbbe; e nondimeno come la sua opera è tutta una risposta a <i>Sesso e Carattere!</i> La vedano, con volontà leale, i pochi ma buoni weiningeriani d’Italia). Lotta di sesso? Ma franca, non più subdola; profondamente intellettuale invece che sensuale: da arcaica divenuta... futurista. Questa francese ha infatti il coraggio dell’<i>antigrizioso</i>, nella sostanza oltre che nello stile: ha compreso e dichiara “l’âme fauve de la femme”, giunge fino al panegirico della “scène”, la famosa scena che nessuna amante ha mai risparmiato a nessun amato, in qualunque tempo e condizione... Il romanzo <i>Le jeux de la flamme</i>, è nient’altro</p>	<p>puro” não existe para a mulher. “A humanidade é ainda infeliz demais”, Aurel insinua nalgum lugar, “para poder se permitir o luxo do pensamento realmente abstrato”. Apaixonada filosofia prática é tal filosofia feminina, que contrasta com a inteligência mística das coisas, com a intuição do universo em devir. “O homem está pronto para legiferar seu sonho, por assim dizer, ao invés de observar sua evolução viva”. Conceptualismo sensitivo, idéias emotivas. Bergsonismo, talvez. Mas guiada constantemente pela vontade de ser fiel a si mesma, de descobrir em si elementos genuínos de grandeza no bem e no mal, de atingir a plena obstinada consciência do próprio indivíduo mulher. “Para que o mundo pare de mancar.” Demonstrar e concretizar a entidade espiritual da mulher, sempre negada, desde os padres da Igreja até ontem, por aquele gênio doloroso que foi Otto Weininger (o terá lido Aurel? creio que não, senão o haveria dito; e entretanto sua obra inteira é uma resposta a <i>Sexo e Caráter!</i> Vêem-no com boa vontade, os poucos, mas bons weiningerianos da Itália). Luta de sexos? Porém franca, não mais hipócrita; profundamente intelectual ao invés de sensual: de arcaica tornou-se... futurista. Essa francesa, de fato, tem a coragem do <i>anti-gracioso</i> na substância e no estilo: compreendeu e declara “l’âme fauve de la femme”<sup>iii</sup>; chega até ao panegírico da “scène”, a famosa cena que nenhuma amante jamais poupou a nenhum amado, em qualquer tempo e condição... O romance <i>Les jeux de la flamme</i>,</p>
---	--

<p>che un interminabile <i>grief</i> alimentato per 360 pagine da una donna verso l'uomo che l'ama e che l'attende o le replica con pazienza e sagacia quali solo Ulisse ebbe, ma per altre mète... Ostinata, implacabile, costei non è fra quelle di cui comunemente si dice che "sanno prendere" l'uomo, vergini o meretrici che siano: non blandisce, non infinge, non ha né cautela né misura, non cura il ridicolo... Ma, vivaddio, con questo temperamento di Santippe, quanta genialità si attesta, stupefacente, inesauribile, e alla fin fine vittoriosa! Quanta sottigliezza e intensità e verdezza d'argomentazione, quanto puro stoicismo nel confessarsi, nell'<i>informare</i> l'uomo, quanta capacità d'interrogare e ascoltare, che squisita causticità, che assoluta assenza di retorica, che costante nobiltà! E quanto amore, sempre, bisogno e volontà d'amore, reale attività d'amore, nel suo aspro sperimentalismo come nel suo faticoso trascendentalismo! Laghi di dolcezza, sinfoniche musiche, colori e sorrisi appaiono di tratto in tratto fra la selva di meditazioni che il buon Victor Hugo avrebbe chiamato "verticali". La scrittura torbida e agra (<i>jus de citron</i> l'ha bollata un'altra francese, senza spirito d'invidia poiché non è una letterata) si trasforma allora, diventa irriconoscibile per gentilezza e bellezza. Cercate nella <i>Semaine d'amour</i> l'invocazione al compagno per l'ora della propria morte, quand'egli le acconcerà i capelli per gli amici che verranno a vederla un'ultima</p>	<p>nada mais é do que um interminável <i>grief</i><sup>fv</sup> com 360 páginas de uma mulher sobre o homem que a ama e que a espera ou responde com paciência e argúcia que somente Ulisses teve, mas por outras metas... Obstinata, implacável, ela não está entre aquelas sobre as quais comumente se diz que "sabem prender" o homem, virgens ou meretrizes que sejam: não bajula, não dissimula, não tem cautela nem medida, não liga para o ridículo... Mas, meu Deus, com esse temperamento de Xântipe, quanta genialidade se percebe, surpreendente, inexaurível, e no final das contas, vitoriosa! Quanta sutileza e intensidade e brilho na argumentação, quanto estoicismo puro no confessar-se, no <i>informar</i> o homem, quanta capacidade de questionar e escutar, que mordacidade deliciosa, que ausência absoluta de retórica, que nobreza constante! E quanto amor, sempre, necessidade e vontade de amor, atividade real de amor, tanto no seu áspero experimentalismo como no seu fatigante trascendentalismo! Lagos de doçura, sinfonias musicais, cores e sorrisos aparecem de quando em quando entre a selva de meditações que o bom Victor Hugo teria chamado "verticais". A escrita turva e ácida (<i>jus de citron</i> a chamou uma outra francesa sem espírito invejoso, pois não é uma letrada) então se transforma, torna-se irreconhecível pela gentileza e beleza. Procurem na <i>Semaine d'amour</i> a invocação ao companheiro na hora da própria morte, quando ele lhe penteia os cabelos para os amigos que virão vê-la pela última vez: "Toi seul sauras me</p>
--	--

<p>volta: “Toi seul sauras me toucher morte, car il n’y eut jamais des mains plus sages qui aient su devenir plus folles!... Pardonne alors mes heures de santé que je n’ai pas fetées. Mes heures de folie, que ze n’ai pas assez bas saluées. Et mes heures de paix que je n’ai pas aimées. Desserre enfin mes dents et lis les aveux trop doux que je ne t’ai pas donnés. Et reprends, pour ne plus songer qu’à elles, les joies que je ne t’ai pas avoués. Mes joies seules ont osé me ressembler...”.</p> <p><b>24</b> E le pagine dedicate all’amicizia, pure nella <i>Semaine d’amour</i>, ch’è il libro più recente, e il suo canto più chiaro e più grave, un volume che si può aprire ad ogni pagina per cogliervi un segno vivo. L’amicizia, la fede più alta del cuore d’Aurel, dopo la fede nel riposto valore della donna; l’amicizia, e la previsione commossa dei “paradisi” ch’essa instaurerà sulla terra; il ricordo dei grandi amici che la sorte le ha dato, a lei Aurel, quel singolare e quasi sconosciuto Jean Dolent che l’ha indovinata, e incoraggiata con l’esempio del proprio stile e del proprio carattere a divenir intera se stessa, ed Eugène Carrière, e Rodin, e altri ancora. Signora ella per nascita, come ha saputo umilmente venerare in cuore la gloria di questi artisti, fare di questa venerazione il fiore più fragrante della sua giovinezza! E sopra ancora al genio, ella sa salutare la generosità dell’animo virile, miracolo che quando s’incontra è tale che assolve tutta la specie di tutta la viltà in cui si trascina. Aurel dimentica volontariamente i dipinti i libri i suoni che</p>	<p>toucher morte, car il n’y eut jamais des mains plus sages qui aient su devenir plus folles!... Pardonne alors mes heures de santé que je n’ai pas fetées. Mes heures de folie, que ze n’ai pas assez bas saluées. Et mes heures de paix que je n’ai pas aimées. Desserre enfin mes dents et lis les aveux trop doux que je ne t’ai pas donnés. Et reprends, pour ne plus songer qu’à elles, les joies que je ne t’ai pas avoués. Mes joies seules ont osé me ressembler...”<sup>v</sup>.</p> <p><b>24</b> E as páginas dedicadas à amizade, mesmo na <i>Semaine d’amour</i>, que é o livro mais recente, e seu canto mais claro e mais grave, um volume que pode ser aberto em qualquer página para colher um sinal de vida. A amizade, a fé mais forte do coração de Aurel, depois da fé no valor restituído da mulher; a amizade, e o presságio comovido dos “paraísos” que ela irá instaurar sobre a terra; a lembrança dos grandes amigos que a sorte lhe deu, a ela Aurel, aquele único e quase desconhecido Jean Dolent que a descobriu e encorajou a se tornar ela mesma, com o exemplo do próprio estilo e da própria personalidade; e Eugène Carrière, e Rodin, e outros ainda. Senhora de berço, como soube humildemente venerar de coração a glória desses artistas, fazer dessa veneração a flor mais perfumada da sua juventude! E acima do talento, ela sabe saudar a generosidade da alma viril, milagre que quando se encontra é tal, que absolve toda a espécie de toda a covardia na qual se arrasta. Aurel esquece voluntariamente as</p>
---	---

<p>l'hanno incantata, li dimentica dopo averne espresso in aforismi sfaccettati il motivo che glieli ha fatti preferire fra infiniti altri, perché è nel suo codice <i>non aver memoria</i>, memoria culturale. Ma gli atti di umanità, i sorrisi profondi, certi sguardi, certe lagrime, l'accompagnano per sempre. Giunge fino a riconoscere l'eroica confusione della folla, l'anonima selva d'anime che ha ben creato le anonime architetture delle cattedrali...</p>	<p>pinturas os livros os sons que a encantaram, os esquece depois de ter expressado em aforismos lapidados o motivo que a fez escolhê-los entre infinitos outros, pois está no seu código <i>não ter memória</i>, memória cultural. Mas os atos de humanidade, os sorrisos profundos, certos olhares, certas lágrimas a acompanham para sempre. Chega até a reconhecer a heróica confusão da multidão, a selva anônima de almas que deu origem às arquiteturas anônimas das catedrais...</p>
<p><b>25</b> Il fascino di un temperamento artistico ed etico così composito, dagli accenti or biblici or <i>salonniers</i> non può agire prontamente. L'<i>élite</i> dell'intellettualità francese, costretta ad ammettere la genialità di Aurel, chiama nello stesso tempo l'opera di lei ibrida, voluta, tormentata, e crede con ciò tranquillamente di condannarla e forse anche di negarla... Aurel lo sa, e va innanzi a scavar il suo solco. "Vous aimez mieux ajouter que raturer" le dice un dei suoi personaggi. Ed ella, altrove: "Je parle pour ceux qui ne m'aiment pas encore, qui, lorsqu'ils m'auront lue, ne pourront plus m'aimer, mais qui sauront pourquoi. C'est moi qui me serai trahie de vive force. Ce n'est pas d'eux-mêmes qu'ils m'abandonneront, c'est moi qui les y contraindrai. Et si malgré mon obstination à détacher de moi tout l'univers aimant, si malgré moi il me reste un ami, c'est celui-là que j'ai cherché depuis que je respire..."</p>	<p><b>25</b> O fascínio de um temperamento artístico e ético tão heterogêneo, de tons ora bíblicos ora <i>salonniers</i>, não pode agir prontamente. A <i>élite</i> dos intelectuais franceses, obrigada a admitir a genialidade de Aurel, chama ao mesmo tempo sua obra de híbrida, artificiosa, atormentada e, com isso, acredita tranquilamente condená-la e talvez, inclusive, negá-la... Aurel sabe disso e vai adiante, trilhando o seu caminho. "Vous aimez mieux ajouter que raturer" – lhe diz um dos seus personagens. E ela, alhures: "Je parle pour ceux qui ne m'aiment pas encore, qui, lorsqu'ils m'auront lue, ne pourront plus m'aimer, mais qui sauront pourquoi. C'est moi qui me serai trahie de vive force. Ce n'est pas d'eux-mêmes qu'ils m'abandonneront, c'est moi qui les y contraindrai. Et si malgré mon obstination à détacher de moi tout l'univers aimant, si malgré moi il me reste un ami, c'est celui-là que j'ai cherché depuis que je respire..."<sup>vi</sup>.</p>
<p><b>26</b> Voluto e tormentato, sì. Ma fate d'intendere</p>	<p><b>26</b> Artificiosa e atormentada, sim. Mas feita da</p>

<p>la gloria della donna che conquista finalmente questa posizione, e non chiede più d'esser esaltata o compatita, ma cerca invece nel compagno, nell'amante, <i>un testimone</i>, uno che l'inciti, standole di fronte, a rivelarsi integralmente, dunque eroicamente. Laddove sinora le migliori anime muliebri, da Mary Wollstonecraft — la straordinaria suocera ed ispiratrice di Shelley — alla fervorosa e candida Ellen Key, si votarono all'affermazione dei diritti della specie femminile quale i profeti e i poeti l'hanno approssimativamente vagheggiata, figlia, sposa, madre, creatura per cui tramite la vita dei sensi e del sentimento si perpetua, ecco qualcuna attingere più alto, entrare nella zona dove si generano idee, e dell'uomo farsi una matrice spirituale, qualcosa che può a sua volta venir fecondata...</p> <p><b>27</b> Il mito platonico vuol avverarsi. È l'alba. Nuovi miti istantaneamente si profilano. Ecco innalzarsi quello dell'individualità della coppia umana, quello d'un'intelligenza e di una genialità creativa <i>a due</i>. Fra millenni, chissà!... Oggi, per importare nel mondo, per vestire di sensibile forma quest'una fra le idee dell'eterno senno, è fatale illogismo che si produca intanto una più tragica coscienza della solitudine individuale, e appaia quasi insormontabile l'avversità fra l'anima dell'uomo e l'anima della donna... Colei che acquista la nozione di sé, intende, come non poteva prima, che v'ha veramente una specie di violazione, di sacrilegio</p>	<p>compreensão da glória da mulher que conquista finalmente essa posição e não pede mais para ser exaltada ou comiserada, mas busca no companheiro, no amante, <i>uma testemunha</i>, alguém que, olhando-a de frente, a incentive a se revelar integralmente, logo heroicamente. Enquanto até agora as melhores almas de mulheres, de Mary Wollstonecraft – a extraordinária sogra e inspiradora de Shelley – à fervorosa e cândida Ellen Key, dedicaram-se à afirmação dos direitos da espécie feminina, próxima de como os profetas e os poetas a sonharam – filha, esposa, mãe, criatura através da qual a vida dos sentidos e do sentimento se perpetua –, eis uma que alcança mais alto, entra na zona onde se geram as idéias e faz do homem uma matriz espiritual, algo que possa, por sua vez, ser fecundado...</p> <p><b>27</b> O mito platônico quer se realizar. É de manhã. Novos mitos delineiam-se instantaneamente. Eis que se ergue o da individualidade do casal humano, da inteligência e da genialidade criativa <i>a dois</i>. Daqui a milênios, quem sabe!... Hoje, para ter importância no mundo, para vestir de forma sensível esta entre as idéias do eterno juízo, é ilogismo inevitável que se produza por ora uma consciência mais trágica da solidão individual, que apareça quase insuperável a adversidade entre a alma do homem e a alma da mulher.... Aquela que conquista a noção de si compreende, como antes não era possível, que há realmente</p>
--	---

<p>nel fatto dell'amore, quando l'amore fonde veramente due persone, due intimi misteri, le fonde e le abolisce, sia pur solo temporaneamente, per trarne una nova entità...  Violazione, intrusione reciproca. Non per il figlio, frutto di carne che può nascere anche dall'amplesso brutale e occasionale. Ma per il proiettarsi sullo schermo della vita di un fiore non destinato a riprodursi, un fiore di luce, un accordo luminoso, un'immagine che splenda soltanto finché le due esistenze non si scindano... Prodigio per cui vale si commetta l'atto intimamente delittuoso... Questo vuole l'amore, una lesione della personalità, una larga profonda ferita nell'anima che si sente sola sotto il cielo... Anima nata sola e ignuda, e che di sé sola sa di dover render conto al mistero. E l'amore la sopraffà, l'amore la fascia sin quasi a soffocarla, l'amore la preme a sangue. Perché, perché? Anima della donna, lieve e trepida larva, anima dell'uomo, cupa e compatta, soffrite, soffrite, ma serratevi l'una contra l'altra, ma conoscetevi, e che la grande favola del mondo si salvi dal divenir monotona... Che la stupenda favola continui!</p> <p>1913</p> <p><sup>1</sup> In "Il Marzocco", XIX, 3, 18 gennaio 1914, poi in AS, AES, GOA.</p> <p><sup>2</sup> Personaggio co-protagonista del dramma di Ibsen, <i>Brand</i> (1866).</p>	<p>uma espécie de violação, de sacrilégio no fato do amor, quando o amor funde realmente duas pessoas, dois mistérios íntimos, as funde e as anula, mesmo temporariamente, para que surja uma nova entidade...  Violação, intrusão recíproca. Não pelo filho, fruto da carne que pode nascer inclusive do sexo brutal e ocasional. Mas para que se projete na tela da vida uma flor não destinada a se reproduzir, uma flor de luz, um acordo luminoso, uma imagem que brilhe somente enquanto as duas existências não se separam... Prodígio pelo qual vale que o ato intimamente delituoso seja cometido... O amor quer isto, uma lesão da personalidade, uma grande profunda ferida na alma, que se sente sozinha sob o céu... Alma nascida sozinha e nua, que só de si sabe ter que explicar ao mistério. E o amor a domina, o amor a enfaixa até quase sufocá-la, o amor espreme seu sangue. Por quê? por quê? Alma da mulher, leve e trépida larva, alma do homem, sombria e compacta, sofram, sofram, mas se apertem uma contra a outra, mas se conheçam, e que a grande fábula do mundo se salve da monotonia ... Que a fábula maravilhosa continue!</p> <p>1913</p> <p><sup>1</sup> Em "Il Marzocco", XIX, 3, 18 de janeiro de 1914, depois em AS, AES, GOA. [N. de T.: <i>Andando e Stando</i> (1920), <i>Andando e Stando</i> (1942) e <i>Goie d'Occasione ed altre Ancora</i> (1954)].</p> <p><sup>2</sup> Personagem co-protagonista do drama de Ibsen, <i>Brand</i> (1866).</p>
--	---

<p><sup>3</sup> <i>Amo dunque sono</i> sarà il titolo del romanzo dell'Aleramo pubblicato presso Mondadori nel 1927 (ora, con un'introduzione di G. Finzi, sempre Mondadori, Milano 1982).</p>	<p><sup>3</sup> <i>Amo dunque sono</i> [Amo logo existo – N. de T.] será o título do romance que Aleramo publicou pela Mondadori em 1927 (atualmente, com a Introdução de G. Finzi, sempre pela Mondadori, Milão 1982).</p>
--	---

<sup>i</sup> “Estou salva. O amor perfeito, a união e o acordo já não me consolam mais. A felicidade era apenas uma parte do que me tocava. Todo o resto é preciso ainda ganhar.

“Estou então salva do amor feliz. Livre do meu melhor amor. Quando ele está lá, eu ainda espero. Não dependo dessa única preocupação. Ele me abriu o jardim de cem outras idéias. Tenho milhares de sentidos que não são para ele.

“Estou salva do amor, logo existo.” [N. de T.].

<sup>ii</sup> “buscou a supremacia moral.”[N. de T.].

<sup>iii</sup> “a alma selvagem da mulher” [N. de T.].

<sup>iv</sup> *queixa*. [N. de T.].

<sup>v</sup> “Somente tu saberás me tocar morta, pois nunca houve mãos mais sábias que soubessem se tornar mais loucas!... Perdoa então minhas horas de saúde que não festejei. Minhas horas de loucura que não saudei suficientemente. E minhas horas de paz que não amei. Abre enfim meus dentes e lê as confissões doces demais que eu não te fiz. E retoma, para não mais sonhar apenas com elas, as alegrias que não te confessei. Só minhas alegrias ousaram me assemelhar...” [N. de T.].

<sup>vi</sup> “Você prefere somar a diminuir” [– lhe diz um dos seus personagens. E ela alhures:] “Falo por aqueles que não me amam mais, aqueles que, quando me tiverem lido, não poderão mais me amar, mas que saberão por quê. Sou eu que ter-me-ia traído à viva força. Não será deles que virá o abandono, serei eu que os obrigarei a fazê-lo. E se apesar da minha obstinação em afastar de mim todo o universo amante, se apesar do meu esforço sobrar ainda um amigo, será esse que tenho procurado desde que respiro...” [N. de T.].

### *Lavorando Lana*<sup>1</sup>

**1** Sembra d'avere sotto la palma delle mani un dorso di pecora. E le palme e le dita adagio adagio si lustrano, a pena untuose, con un sentor lontano di vello.

**2** C'è questo di nuovo nella mia vita: questa lana, questi aghi, questo ticchettio in disarmonia col ticchettio antico dell'orologio. L'attonimento di vedersi crescere in mano un tessuto, maglia su maglia.

**3** E, nell'animo, in quella voce infaticata dentro di me che per me sola parla mentre le stagioni si seguono ritornano identiche, una tonalità forastiera che vorrebbe insinuarsi – d'ironia? d'amarezza? – appena percettibile ma innegabile.

**4** Di questi giorni per strada donnette grigiognole guardando passare automobili pieni di feriti sospirano: "Che passione!". Le ascolto, forse con un guizzo benevolo d'invidia.

**5** A marzo, tutto il colle dove mi trovavo era sparso di viole; e, sola, le guardavo, le toccavo, mormorando: che nulla si perda di nessuna primavera. Nell'estate, ancora di là, scrivevo: arrivederci, che vi son dolci prati e ali e silenzi. E all'altre donne: diciam loro soltanto le tinte dei cieli, e come l'erbe e le fronde siano pallide nei venti.

**6** Ma ora, per le piazze delle città fin nei giorni più lucenti l'aria sa di cime nevose:

### *Tecendo o manto*<sup>1</sup>

**1** Pareço ter na palma das mãos um dorso de ovelha. E as palmas e os dedos pouco a pouco brilham, meio oleosos, com um cheiro distante de pele.

**2** Há isso de novo em minha vida: essa lã, essas agulhas, esse tiquetaque em desarmonia com o tiquetaque antigo do relógio. O estupor de ver crescer nas mãos um tecido, ponto após ponto.

**3** E, no espírito, aquela voz incansável dentro de mim que só por mim fala enquanto as estações seguem retornam idênticas, uma tonalidade forasteira que gostaria de se insinuar – de ironia? de amargura? – mal perceptível mas inegável.

**4** Por esses dias na rua mulherzinhas cinzentas olhando passar os automóveis cheios de feridos suspiram: "Que aflição!". Ouço-as, talvez com uma ponta benévola de inveja.

**5** Em março, a colina onde eu me encontrava estava coberta de violetas; e, sozinha, as olhava, as tocava, murmurando: que nada se perda de nenhuma primavera. No verão, ainda de lá, escrevia: até a vista, que há doces prados e asas e silêncios. E às outras mulheres: digamos a elas somente as cores dos céus, e como a relva e as frondes são pálidas ao vento.

**6** Mas agora, pelas praças das cidades, até nos dias mais luminosos o ar cheira a picos

s'anche per qualche momento l'aspetto del mondo è d'oro, non si può, non basta, cogliere e inviare lontano tali baleni di natura raggianti. E troppe notti sono senza stelle. Poder narrare qualche magica fiaba! Imaginazioni, invenzioni mai prima udite, soavi come petali di rose, fole tutte bionde, fragranti capigliature di fantasie, ogni capello è un trillo... Su sfondi ebbri d'acque marine, di fiumi dei tropici. Troppe notti sono senza stelle. Crearne, belle meteore, vederle rigare il silenzio, in voto offrirle...

**7** E non si può. Non si sa. Pareva, in principio, allo spirito impavido, che nessuna attività vitale verrebbe mai per la guerra sospesa. Invece, ecco, non si riesce altro che a lavorare lana.

**8** Maglia su maglia. Un atto meccanico. Facile abilitarsi a questo movimento del filo e degli aghi. Si prende, si lascia quando si vuole, si fan dieci punti o cento, così certo come lassù si fan dieci passi o cento, avanti indietro, per tener desto il sangue.

\*\*\*

**9** Che cos'è una lettera, effusione od anelito? Atto d'abbandono o di dominio?

**10** E una lettera all'uomo in guerra, della donna rimasta con gli occhi pesi per il pianto rientrato.

**11** Dire l'attesa, il ricordo, la fiamma?

**12** O far sentire unicamente la mia volontà di trasmissione, per cui nella mia carne provo fitte

nevados: mesmo se por momentos o aspecto do mundo é áureo, não se pode, não basta colher e enviar longe esses instantes de natureza radiante. E muitas noites não têm estrelas. Poder narrar uma história mágica! Imaginações, invenções jamais ouvidas, suaves como pétalas de rosas, fábulas todas douradas, fragrantés cabeleiras de fantasias, cada cabelo é um trilho... Em cenários ébrios de águas marinhas, de rios dos trópicos. Muitas noites não têm estrelas. Criá-las, belos meteoros, vê-las riscar o silêncio, em voto oferecê-las...

**7** E não se pode. Não se sabe. Parecia, a princípio, ao espírito impávido, que nenhuma atividade vital seria jamais suspensa pela guerra. Mas agora não se faz outra coisa se não tecer.

**8** Ponto após ponto. Um ato mecânico. Fácil aprender esse movimento do fio e das agulhas. Se pega, se solta quando quiser, se faz dez pontos ou cem, tão certo como lá em cima<sup>1</sup> se dá dez passos ou cem, para frente para trás, mantendo vivo o sangue.

\*\*\*

**9** O que é uma carta, efusão ou desejo? Ato de abandono ou de domínio?

**10** E uma carta ao homem em guerra, da mulher com os olhos pesados pelo pranto recolhido.

**11** Dizer a espera, a lembrança, a chama?

**12** Ou fazer ouvir apenas minha vontade de comunicação, que me provoca na carne

gelate come se fossi lassù, e prego che il freddo non salga al cuore?

**13** Questa duplicità, questa ricchezza gravosa, forse in quel fenomeno elementare ch'è la guerra si discioglie, forse in tale intenzione taluno è partito, e ciò che forma ancora il mio male e il mio bene non può ormai significargli nulla.

**14** È “di là” – una cosa unita, compiuta?

**15** Il suo respiro! Che ultima ho bevuto su le sue labbra. L'alterna vita della sua anima. Sapere che continua, che ha ancora avidità d'aria e di luce, avidità ancora di crescere!

\*\*\*

**16** Guizzi di spasimo, repentine strette alla gola, pensiero delle cose non dette quando s'era accanto, di qualche estrema sfumatura di tenerezza non rivelata, di quella definizione che essi certo attendevano del loro essere, del nodo dell'anima loro, e che non venne alle labbra, ondoleggiò soltanto in qualche istante nel fondo delle pupille, e la scorsero la ghermirono essi o no mentre i cari occhi a lor volta mi riflettevano?

**17** E tutto di questo desolato squallore io avevo già provato, nei tempi che si chiamavano di pace: niente m'è nuovo. Se non la materialità, la ferinità della causa.

**18** Mentre pare che si viva da tutti il momento massimo della propria parabola. Gli uni dicono: “l'ora più grande che mai è scoccata”. Altri:

pontadas geladas como se estivesse lá em cima, e peço para que o frio não suba ao coração?

**13** Essa duplicitade, essa riqueza pesada, talvez se dissolva no fenômeno elementar que é a guerra, talvez com essa intenção alguém partiu, e o que é ainda meu mal e meu bem não pode mais lhe significar nada.

**14** Está “além” – uma coisa unida, completa?

**15** A sua respiração! Que bebi por último em seus lábios. A outra vida do seu espírito. Saber que continua, que é ainda ávida de ar e de luz, ávida ainda por crescer!

\*\*\*

**16** Espasmos momentâneos, repentinos nós na garganta, no pensamento as coisas não ditas quando se estava ao lado, um gesto sutil de carinho não revelado, aquela definição que certo esperavam do seu ser, do nó de suas almas, e que não veio aos lábios, oscilou só por instantes no fundo das pupilas, e a descobriram a entenderam ou não enquanto os caros olhos me refletiam?

**17** E toda essa triste desolação eu já havia sentido nos tempos que se chamavam de paz: nada é novo para mim. A não ser a materialidade, a crueldade da causa.

**18** Enquanto isso, parece que todos vivem o momento máximo da própria parábola. Uns dizem: "Chegou a grande hora". Outros:

“chi pensava si potesse tanto sopportare?”.  
Come insigniti tutti di una rivelazione suprema.

**19** No. Qualcuno no, oltre me.

**20** Ma perfino il bel fratello aureolato che conduce fra i picchi di gelo la truppa con l'ardimento prodigioso che gli valse in tutta la vita a condur la propria venturiera libertà, e limpida gli splende la grazia negli occhi, perfino egli, il nato guerriero, se nulla ha da apprendere per se stesso in quest'ora, e né da temere né da sperare in un ancor ignoto brivido, si volge con pietoso stupore verso i suoi piccoli soldati, con pensosa pietà ne accoglie il sorriso ch'essi gli mandano sopra alle lagrime del patimento. Soldatini, novizi all'eroismo, novizi alla santità, alla perfetta letizia!

**21** Così stupisco io, se mi dico che quasi tutte queste donne qui attorno tremano per la prima volta davvero, sentono ora soltanto, e soltanto per riflesso, che cosa veramente significhi vivere in pericolo!

**22** L'esercizio spietato di tutti i miei anni non è ancor sufficiente ad impedire ch'io sia dilaniata per tristezze che ritornano, identiche come le stagioni: ma tutte costoro che, di repente devon sbarrar gli occhi dinanzi alla crudeltà d'un dato destino, d'una data epoca: impreparate – nessun miracolo di reincarnazione s'era manifestato in esse e le aveva sferzate sin dalla nascita –, devono staccarsi dal figlio dall'amante dalla quiete dal sonno; e le sopracciglia s'alzano interroganti

"Quem pensava fosse possível suportar tanto?". Como contemplados por uma revelação divina.

**19** Não. Alguém não, além de mim.

**20** Mas até o belo irmão aureolado que conduz a tropa entre os picos gelados com a coragem extraordinária que lhe fez a vida toda conduzir a própria aventureira liberdade, e límpida lhe esplende a graça nos olhos; até ele, guerreiro nato, se nada tem a aprender por si mesmo nessa hora, e nada a temer nem a esperar de um arrepio ainda desconhecido, volta-se com piedoso estupor para seus pequenos soldados, com piedade pensada acolhe o sorriso que eles lhe mandam por sobre as lágrimas do sofrimento. Soldadinhos, noviços no heroísmo, noviços na santidade, na verdadeira felicidade!

**21** Por isso me espanto ao pensar que quase todas essas mulheres aqui em torno tremem realmente pela primeira vez, sentem só agora, e só por reflexo, o que significa realmente viver em perigo!

**22** O exercício obstinado de todos os meus anos ainda não é suficiente para impedir que eu seja invadida por tristezas que retornam, idênticas como as estações: mas todas aquelas que se vêem de repente diante da crueldade de um certo destino, de uma certa época: despreparadas – nenhum milagre de reencarnação havia se manifestado nelas e as havia castigado desde o nascimento –, devem separar-se do filho do amante da tranquilidade do sono; e as sobrancelhas se levantam

vane; v'ha fra queste donne di quelle che non han mai saputo dormire sole in una stanza: e arriva una chiamata, devono partire come si trovano, sostare in posti sconosciuti, esser trattenute da piantoni inflessibili, giungere troppo tardi...

**23** Diventano simboli. Ecco l'ironia.

\*\*\*

**24** Come in una gabbia, quante altre volte mi rigirai così fra quattro pareti?

**25** Nel mondo, e dove sole e dove nebbia.

**26** Nessuna casa la mia, sebbene ogni stanza dov'io passi s'impregni per sempre di me.

**27** E le fermate di notte sotto le tettoie di ferro, nomi diversi, nord o sud, uno stesso lontanar di fumi rossastri, uno stesso sgancio netto di catene.

**28** Le prode dei campi: quant'altri inverni? Umide, sotto uno svariare di nuvole, con querce gialle su un filo di orizzonte, o presso ombrie folte d'agrumeti: la terra è dappertutto nera, di novembre.<sup>2</sup>

\*\*\*

**29** Ma i pianti, d'ore di settimane di anni, a rivoli gelidi o a rare stille roventi; ma le attese, gli strappi, il freddo, lo sfinimento; ma la desolazione di resistere, taciturna e ignorata più di qualsiasi remota sentinella (e la nausea per l'incredibile riserva di forza) tutto, fino alla

interrogando em v[ã]o; há entre essas mulheres quem nunca soube dormir sozinha num quarto; e vem um aviso, devem partir como se encontram, parar em lugares desconhecidos, agüentar vigílias inflexíveis, chegar tarde demais...

**23** Viram símbolos. Eis a ironia.

\*\*\*

**24** Como em uma gaiola, que outras vezes revirei assim entre quatro paredes?

**25** No mundo, e onde sol e onde névoa.

**26** Nenhuma casa é a minha, embora todo quarto onde eu passe se impregne para sempre de mim.

**27** E as paradas de noite sob os abrigos de ferro, nomes diversos, norte ou sul, um mesmo distanciar de fumaças vermelhas, um mesmo soltar seguro de correntes.

**28** As margens dos campos: que outros invernos? Úmidas, sob nuvens movediças com carvalhos amarelos na linha do horizonte, ou nas sombras densas dos laranjais: a terra é em todo lugar negra, de novembro.<sup>2</sup>

\*\*\*

**29** Mas os prantos, de horas de semanas de anos, em rios gélidos ou raras gotas ardentes; mas as esperas, as rupturas, o frio, o abatimento; mas a desolação de resistir, taciturna e ignorada mais que qualquer sentinela distante (e a náusea pela inacreditável

gioia di cui mi narrerà il fratello guerriero al suo ritorno se mi troverà, gioia ch'io so (gioia nello spazio il saettar del rischio; gioia offrirsi libransi sentirsi rasente la propria sorte; gioia flettendo l'arco appassionato della propria potenza adorare una violenza sovrastante, alta ed imminente; gioia, gioia il lampo lo scroscio l'erta anima senza più nome senza più terra), tutto, era l'amore, un'idea di germe, di fiore, di puro alito, a farmi fiamma: d'amore costrutta, per l'amore distruggendomi costruivo.

**30** Fermavo degli attimi. Attestavo la vita. Si creavano cerchi d'intendimento, gorghi di armonia. Valeva la pena di patire, di morire, poi ancora rinascere.

\*\*\*

**31** Erano uomini. Non erano eroi.

**32** Pensavano la vita una più o meno mal aggiustata cella.

**33** Prigionieri febbrili, rassegnati o torvi. Poveri. Con pallide maschere di motteggio. Odio e compassione di se stessi. Li consideravo. La natura loro mi stava dinanzi come questo mazzo di corolline, che non esiste per me s'io non l'odoro, se sulla freschezza degli sboccianti petali non socchiudo lieve la mia palma sinistra, se non m'abbandono intera a vibrare con la nota di color giulivo sopra il verde delle foglie e il verde del vetro. Penetrandoli li amavo. Alzavano città, fondavano ordini. E taluno ralleverò rose, potè distese d'ulivi, piantò cipressi

reserva de força) tudo, até a alegria da qual me falará o irmão guerreiro ao voltar, se me encontrar, alegria que eu conheço (alegria no espaço o lançar do risco; alegria oferecer-se liberar-se sentir-se rente à própria sorte; alegria curvando o arco apaixonado da própria potência adorar uma violência superior, alta e imminente; alegria, alegria o relâmpago a chuva a alma ereta já sem nome já sem terra), tudo, era o amor, uma idéia de germe, de flor, de hálito puro, a me fazer arder: de amor feita, por amor destruindo-me construía.

**30** Parava uns instantes. Atestava a vida. Criavam-se círculos de entendimento, rios de harmonia. Valia a pena sofrer, morrer, depois ainda renascer.

\*\*\*

**31** Eram homens. Não eram heróis.

**32** Pensavam a vida uma cela mais ou menos mal ajustada.

**33** Prisioneiros febris, resignados ou torvos. Pobres. Com pálidas máscaras de motejo. Ódio e compaixão de si mesmos. Os considerava. Sua natureza estava diante de mim como esse maço de flores, que não existe se não o cheiro, se no frescor das pétalas desabrochando não encosto sutil minha palma esquerda, se não me entrego inteira a vibrar com o detalhe de cor alegre sobre o verde das folhas e o verde do vidro. Penetrando-lhes os amava. Erguiam cidades, fundavam ordens. Há quem cultivou rosas, podou campos de oliveiras, plantou

su cigli di vallate turchine. Mi dimenticavo di me com'essi mi dimenticavano, mi smarrivo alle invenzioni della loro fantasia, alla visione di quel mondo ch'essi edificavano di fronte al mio, colorivano, musicavano. Li amavo. Poveri. Vili. Con tanto freddo nei cuori. Con tanto terrore delle lagrime. E più ancora delle maschere sarcastiche erano tristi a vedere le corazze d'orgoglio. Ma, quando l'ora suonava, foss'anche una sola, si scioglievano tra le mie braccia, come bimbi tra quelle della madre al buio. Santità del pianto virile, della virile miseria che si confessa. Divinità del dolore senza scampo, se l'amore un'ora lo solleva nudo verso il silenzio eterno.

\*\*\*

**34** Lontane, assolte, tutte le parole in tutti i tempi udite: che a notte quand'ero piccola mi danzavano in mente strane e non mi potevo addormire, i grand'occhi aperti nell'oscurità; che sapevo il senso che ad esse si dava, e mi divertivano come suono, anche mi commovevano, ma non rompevano la notte, di cui non avevo terrore.

**35** Patria civiltà diritto: mondo natura forza.

\*\*\*

**36** Ho conosciuto una volta l'infermità: mi colpì alle spalle, un mattino ch'ero vestita di verde e guardavo senza vederlo un mare felice.

ciprestes nas margens de vales turquesa. Eu esquecia de mim como eles me esqueciam, perdia-me nas invenções das suas fantasias, na visão daquele mundo que eles edificavam diante do meu, coloriam, musicavam. Os amava. Pobres. Vis. Com tanto frio nos corações. Com tanto horror às lágrimas. E mais que as máscaras sarcásticas eram tristes de ver as couraças de orgulho. Mas, quando a hora chegava, até mesmo uma só, desfaziam-se em meus braços, como meninos entre os braços da mãe no escuro. Santidade do pranto viril, da viril miséria que se confessa. Divindade da dor sem saída, se o amor uma hora a ergue nua para o silêncio eterno.

\*\*\*

**34** Distantes, absolvidas, todas as palavras em todos os tempos ouvidas: que a noite quando era pequena dançavam em minha mente estranhas, e eu não podia dormir, os olhos grandes abertos na escuridão; que sabia o sentido que a elas se dava, e me divertiam seus sons, até me comoviam, mas não rompiam a noite, que não me causava temor.

**35** Pátria civilização direito: mundo natureza força.

\*\*\*

**36** Conheci uma vez a enfermidade: fui pega de surpresa, numa manhã em que estava vestida de verde e olhava sem ver um mar feliz.

**37** Nulla fu mai più avviliante, e più riposante. I tormenti fin allora ignoti delle membra riconobbi che m'erano temporanea distrazione dagli altri dell'animo, maggiori, maggiori. Però la sensazione veniva soverchiata dalla nostalgia della libera sofferenza. Patire, ma non per febbre, non nelle ossa e nella carne: crocifissa, ancora e sempre, ma...

**38** (Si persuadessero almeno del dubbio valore d'ogni nome che diedero alle cose!)

**39** Questa fatalità concreta e sanguigna della guerra, riduzione della vita all'unica angoscia fisica, questo assurdo d'un movimento tellurico che dura ininterrotto da mesi, e per cui io son come la donna di minatori che fossero comandati da mesi sotterra – passerà, passerà. Tornerà la pace, l'ordine meccanico, ammanettato. Per tutti sarà stata la grande avventura, così fuor del loro ritmo. Crederanno d'aver sognato questa pausa negli interessi e nelle brighe, sognato un noviziato di santità. Tutti come prima, e tutto. Non si instaura nulla. Qui come altrove. (E io ho prediletto il mio paese in tutta la sua distesa, andando e stando, e la mia razza, italiana m'han riconosciuta lontano nello sguardo e nell'opera, di luce che non cambia tornerò a vedere dopo la vittoria soffusi i golfi i marmi i poemi). In gloriosa solitudine riappariranno in distanti ore stupite il cuor generoso, il genio, il libero esploratore: ch'essi, e non i Cesari, portano le guerre che tentano rinnovare il respiro del mondo. Ultimo ieri forse uno, slavo di razza, teutono di tempra, latino d'anelito, che

**37** Nada foi mais deprimente e mais repousante. Percebi que os tormentos dos membros até então ignorados eram uma distração temporária de outros do espírito, maiores, maiores. Porém a sensação era vigiada pela nostalgia do sofrimento livre. Sofrer, mas não por febre, não nos ossos e na carne; crucificada, ainda e sempre, mas...

**38** (Se ao menos se convencessem do dúbio valor de cada nome que deram às coisas!)

**39** Essa fatalidade concreta e sanguínea da guerra, redução da vida a uma única angústia física, esse absurdo movimento telúrico que dura ininterrupto há meses, e que me faz ser como a mulher de um mineiro comandado há meses debaixo da terra – passará, passará. Voltará a paz, a ordem mecânica, algemada. Para todos terá sido a grande aventura, tão fora do ritmo deles. Crerão ter sonhado essa pausa nos interesses e nas preocupações, sonhado um noviciado de santidade. Todos como antes, e tudo. Não se instaura nada. Aqui nem alhures. (E eu escolhi o meu país em toda a sua extensão, andando e estando, e a minha raça; italiana me reconheceram de longe pelo olhar e pela obra, de luz que não muda; voltarei a ver depois da vitória difundidos os golfos os mármoreos os poemas). Em solidão gloriosa reaparecerão em tempos distantes o coração generoso, o gênio, o livre explorador: que eles, e não os Césares, conduzem as guerras que tentam renovar a respiração do mundo. Ontem talvez um último, eslavo de raça, teutônico no temperamento, latino no desejo, que afirmou,

riafferme, sì, esser l'uomo nato per la battaglia e la donna per il riposo del combattente, ma, viveva per suo conto del miele del deserto...

**40** Donna per diletto del guerriero, per balsamo al vittorioso.

**41** La mia parola gli arriva tra uno scoppio e l'altro di granate, nella ridotta blindata d'acciaio, in mezzo alle nevi. Gli spira alito di fiori e di spiaggia, gli è sostanza di silenzio e di trasparenza, iridescenza di fantasia, comando di speranza.

**42** Non sa la mia voce se non di lungi.

**43** Diletto e balsamo. Bei vocaboli antichi e nuovi. La vita è una sfolgorante fola. Io sono una rondine e con l'ala accarezzo una fronte di condottiero.

\*\*\*

**44** Poder trasfigurare così per tutti, anche per i menati a branco, la mia disperata coscienza!

**45** Ma perché?

**46** Vedi. C'è chi oggi há sedici anni. Sguardo d'alba dove ancora tremano, ancora non si spengono le stelle. Incontra oggi amore e dolore; e sente la meraviglia e lo spavento dell'universo; senza soffrire della guerra, senza pensare alla guerra. Sedici anni. Voce di cristallo. Geloso del proprio incognito, solo. Vive: attimi di perla. Come ai cresciuti presso le rovine d'un terremoto, che indifferenti le guardan ricoprirsi di verdura e d'eternità, sarà per lui il ricordo di quest'era convulsa. Sedici anni, freschezza, verginità, ruscillante poesia, e

sim, ter o homem nascido para a batalha e a mulher para o repouso do combatente, vivia por conta do mel do deserto...

**40** Mulher para o prazer do guerreiro, como um bálsamo ao vitorioso.

**41** Minha palavra chega a ele entre um estouro de granada e outro, no reduto blindado de aço, em meio à neve. Sobre-lhe hálito de flor e de praia, é-lhe essência de silêncio e de transparência, iridescência de fantasia, comando de esperança.

**42** Não sabe a minha voz se não distantes.

**43** Prazer e bálsamo. Belos vocábulos antigos e novos. A vida é uma esplêndida fábula. Eu sou uma andorinha e com a asa acaricio a testa de um *condottiero*.

\*\*\*

**44** Poder transfigurar assim para todos, até aos guiados em bando, a minha desesperada consciência!

**45** Mas por quê?

**46** Vê. Há hoje quem tem dezesseis anos. Olhar da manhã onde ainda piscam, ainda não se apagam as estrelas. Encontra hoje amor e dor; e sente a maravilha e o medo do universo; sem sofrer com a guerra, sem pensar na guerra. Dezesseis anos. Voz de cristal. Ciúmes do próprio desconhecido, só. Vive: segundos de pérola. Como aos crescidos nas ruínas de um terremoto, que as olham indiferentes cobrirem-se de verde e eternidade, será para ele a lembrança dessa era violenta. Dezesseis anos, frescor, virgindade, transbordante poesia, e

<p>piange e sorride, e tacendo dice ch'è sempre esistito...</p> <p><b>47</b> Lascia, suavia, il tessuto che ti velluta le dita, riprendi la dura cannuccia di legno stinta, scrivi, per te come per la donnetta grigiognola non c'è che la tua passione, volti e destini, e nient'altro è certo, cose che t'allontanano o t'avvicinano, oggi si chiamano guerra e domani chi sa, vita o morte, la morte tua forse prima d'ogni altra, così voglia la vita, tutto è prefisso e tutto è bene, lascia anche la penna, abbraccia, in silenzio abbraccia la realtà del tuo cuore, della tua erta anima senza nome né terra.<sup>3</sup></p> <p>1915</p> <p><sup>1</sup> In “L’Illustrazione Italiana”, XLIII, 7, 13 febraccio 1916, poi in <i>AS, AES, GOA</i>.</p> <p><sup>2</sup> Questo brano, cominciando da “Come in una gabbia...”, risulta inserito, senza varianti, nel testo del <i>Passaggio</i> ('19), in <i>Passaggio</i>, Mondadori, Milano, 1932, pp. 24-25 (ora, a cura di B. Conti, Serra e Riva, Milano 1985).</p> <p><sup>3</sup> Anche questa immagine torna nel <i>Passaggio</i>: “Parlo di me come d’una senza nome né terra”; in <i>Il Passaggio</i>, cit., p. 177.</p>	<p>chora e ri, e calando diz que sempre existiu...</p> <p><b>47</b> Deixa, larga o tecido que os teus dedos acaricia, retoma a velha caneta de madeira vazia, escreve, para ti como para a mulherzinha cinzenta há somente a tua aflição, vultos e destinos, e nada mais é certo, coisas que te afastam e te aproximam, hoje se chamam guerra e amanhã quem sabe, vida ou morte, a morte tua talvez antes de uma outra, como o queira a vida, tudo está preestabelecido e tudo está bem, deixa também a pena, abraça, em silêncio abraça a realidade do teu coração, da tua alma ereta sem nome nem terra.<sup>3</sup></p> <p>1915</p> <p><sup>1</sup> Em “L’Illustrazione Italiana”, XLIII, 7, 13 de fevereiro de 1916, depois em <i>AS, AES, GOA</i> [N. de T.: <i>Andando e Stando</i> (1920), <i>Andando e Stando</i> (1942) e <i>Goie d’Occasione ed altre ancora</i> (1954)]</p> <p><sup>2</sup> Este trecho que começa em “Como em uma gaiola...”, foi inserido, sem variações, no texto de <i>Il Passaggio</i> (1919), em <i>Il Passaggio</i>. Milão: Mondadori, 1932, pp. 24-25 (agora, organizado por B. Conti, Milão: Serra e Riva, 1985).</p> <p><sup>3</sup> Esta imagem também retorna em <i>Il Passaggio</i>: “Falo de mim como de uma mulher sem nome nem terra”; em <i>Il Passaggio</i>, cit., p. 177.</p>
--	---

<sup>i</sup> Referência à região montanhosa na fronteira da Itália com a Áustria, onde os italianos combatem em 1915, durante a Primeira Guerra Mundial. [N. de T.]

## CAPÍTULO IV

### TRADUZIR SIBILLA ALERAMO: COMENTÁRIOS E REFLEXÕES

Neste capítulo discuto os principais aspectos de minha tradução dos ensaios de Sibilla Aleramo a partir do conceito de ética da tradução.

Em “Ética e tradução da *letra*” examino a concepção ética de tradução sistematizada por Antoine Berman em *A prova do estrangeiro* (2002) e *A tradução e a letra ou o albergue do longínquo* (2007), base da reflexão sobre o processo tradutório, abordado nos seguintes tópicos: “Movimento do texto: ritmo e sonoridades na prosa artística de Sibilla”; “Metáforas”; “*Tu e voi*: as pessoas do discurso na tradução” e “Léxico”.

Vale lembrar que na discussão os títulos dos ensaios serão citados em sua forma abreviada e que a indicação numérica que acompanha a sigla refere-se ao parágrafo do texto e à página da dissertação em que o exemplo se encontra: Apologia dello spirito femminile/Apologia do espírito feminino (A); La Penserosa/A Pensativa (LP) e Lavorando Lana/Tecendo o manto (LL); assim, A 1: 65 significa “Apologia”, parágrafo 1, página 65 da dissertação.

#### **Ética e tradução da *letra***

Em *A tradução e a letra ou o albergue do longínquo* (2007), Berman elabora uma crítica à tradição ocidental de tradução que privilegia a transmissão do sentido, afirmando que a fidelidade à *letra* da obra é elemento essencial ao cumprimento do objetivo ético da tradução. Para Berman, a postura do tradutor

diante do texto revelaria “certa postura do homem em relação a si mesmo, aos outros, ao mundo e à existência” (2007: 67).

A tradução ética, nesta perspectiva, abre espaço na própria cultura para o estrangeiro, sem ignorá-lo nem se apropriar dele, mas reconhecendo e recebendo o Outro enquanto Outro. A atitude ética do tradutor implicaria na abertura ao diferente e na descentralização em relação aos próprios valores, que ficam expostos ao que Berman chama de “mestiçagem” de culturas (2002: 18). Assim, tradução não é comunicação no sentido restrito da palavra, mas diálogo entre universos culturais através da obra, entendida como manifestação de um mundo.

Para que haja diálogo, o tradutor deve respeitar a singularidade da obra estrangeira e não impor seu mundo próprio, transformando o diverso em familiar na tradução, o que Berman chama de tradução etnocêntrica (2007: 33). A tradução etnocêntrica quer dar a impressão de que o texto é aquilo que o autor teria escrito se o tivesse feito na língua na qual se traduz: é uma tradução que privilegia o sentido, ao invés de buscar reproduzir o sistema estilístico do original.

Segundo Berman, colocar a captação do sentido como meta da tradução é afastá-la “de sua *letra*, de seu corpo material, de sua casca terrestre. É optar pelo universal e deixar o particular” (2007: 32). Naturalmente, em tradução há sempre transmissão de sentido e uma obra é uma “formidável *concentração de sentido*”, mas ele “excede toda possibilidade de captação [integral]” (idem: 38). Assim, ajustar o sentido estrangeiro de modo que ele “apareça como 'fruto' da língua própria” (idem: 33) não é diálogo, mas afirmar a primazia de uma língua sobre a outra.

Ao contrário, se o objetivo ético da tradução é “acolher o Estrangeiro na sua corporeidade carnal, [ele] só pode estar ligado à *letra* da obra. Se a *forma* do objetivo é a fidelidade, é necessário dizer que só há fidelidade – em todas as áreas – à *letra*” (idem: 70). Entendo *letra* como a poeticidade própria do texto, o sistema estilístico da obra que é, ao mesmo tempo, particular (pois intimamente relacionado à subjetividade do autor) e universal (pois traz em si elementos que se referem a um mundo compartilhado, ao qual está ligada a traduzibilidade da obra).

Assim sendo, a atitude ética do tradutor consistiria num respeito ponderado do original, que busca a veracidade em relação à *letra*, mas mantém a liberdade necessária para que se produza uma “obra verdadeira através da tradução”: um texto com uma poeticidade próxima do original, mas que tenha vida própria. Trata-se de uma solução próxima à *via di mezzo* proposta por Leopardi em suas considerações sobre a tradução: “conservar o caráter de cada autor de modo que ele seja ao mesmo tempo estrangeiro e italiano”, para ele “a perfeição ideal de uma tradução e da arte de traduzir” (2005: 167). Leopardi demonstra não só uma preocupação com essa mediação difícil dos elementos do texto de partida no texto de chegada, como também com a qualidade estética da tradução, chegando a advogar “por uma tradução com fins estéticos” (Guerini: 2007, 132). Certamente a estética é um problema central na tradução de poesia, mas até na prosa poética de Sibilla foi foco de minha atenção, pelo entrelaçar estreito entre forma e sentido na composição dos textos, assunto que retomo adiante.

Na concepção de Berman, para garantir o compromisso ético com o texto é preciso que o tradutor analise sua própria atitude tradutória,

compreendendo os “sistemas de deformação que atuam de modo inconsciente nas escolhas lingüísticas e literárias, ameaçando o compromisso ético do tradutor” (2002: 17). Ele define treze tendências deformadoras que entram em jogo na destruição da *letra* dos originais, em favor da transmissão do sentido. São elas: racionalização, clarificação, alongamento, enobrecimento, empobrecimento qualitativo, empobrecimento quantitativo, homogeneização, destruição de ritmos, destruição das redes significantes subjacentes, destruição dos sistematismos textuais, destruição (ou exotização) das redes de linguagens vernaculares, destruição das locuções e idiotismos, além do apagamento das superposições de línguas (2007: 48). Não me detenho aqui a examinar as tendências deformadoras, que serão discutidas na medida em que forem úteis à análise da tradução dos ensaios.

De fato, Berman não as concebe como método de tradução, mas como um instrumento para a reflexão sobre a experiência, já que para ele a tradução é uma experiência “que pode se abrir e se (re)encontrar na reflexão”, pois é “originalmente (e enquanto experiência) reflexão” (2007: 18). A reflexão – prática inerente ao ato de traduzir – completa o que Berman chama de tripla dimensão da tradução: ética, poética e filosófica.

Nesta concepção, a “operação escrutadora de si” (2002: 18) é condição para o diálogo entre tradução e original, entre cultura própria e estrangeira, pois busca iluminar a relação entre obra e olhar do tradutor. Não se trata, obviamente, de definir o ofício tradutório como algo puramente intuitivo, mas de reconhecer a dimensão histórica e subjetiva do tradutor que entra em jogo na sua relação com o texto.

Esta relação pode ser comparada àquela entre psicanalista e paciente: aqui, a análise pessoal<sup>65</sup> é pressuposto da ética psicanalítica, pois permite ao profissional reconhecer o que lhe é próprio e o que é do Outro e manter-se aberto à escuta do Outro em sua singularidade. Este aspecto, unido à análise da própria experiência profissional na supervisão<sup>66</sup>, possibilitaria ao psicanalista intervir com mais autonomia e criatividade em sua relação com o paciente (Vieira, 2002).

De modo semelhante, Berman propõe a “analítica da tradução” (2007: 26), isto é, a análise da relação do tradutor com o Outro da tradução: “Através da análise do próprio trabalho, o tradutor explicita as escolhas, torna conscientes as motivações e pode elaborar uma crítica ao próprio trabalho” (2002: 18).

Tendo em vista a análise da minha experiência e considerando as dimensões ética e poética expostas acima, discuto, a seguir, os elementos centrais da minha tradução e explico as escolhas feitas.

Na tradução dos ensaios ao português brasileiro procurei estar tão próxima dos originais italianos quanto possível, acreditando assim manter o estranhamento da maneira singular de dizer da autora. Por isso, busquei reproduzir em meus textos, além do conteúdo semântico, a mesma cadência e tom do texto sibilliano, o que destaca o caráter rítmico da prosa artística da autora. Isso se concretiza, por vezes, em repetições ou exageros líricos do texto,

---

<sup>65</sup> Termo aqui utilizado no sentido de análise a dois (o psicanalista sendo analisado por outro profissional), processo que culminaria na auto-análise, segundo o psicanalista Carlos de Almeida Vieira (ver “Acerca da Formação em Psicanálise” in <http://www.interseccaopsicanalitica.com.br/art116.htm>). Não cabe aqui aprofundar a questão; recorri à comparação para ressaltar a importância do processo analítico na relação com o Outro da tradução.

<sup>66</sup> A supervisão consiste na análise do próprio trabalho, ou seja, compartilhar a própria experiência como analista com outros profissionais experientes. Segundo Vieira (obra cit), a análise de supervisão possibilita ao profissional manejar criticamente as teorias e técnicas psicanalíticas, abrindo para uma experiência mais autônoma e criativa do analista.

pois, embora eu tenha tomado a liberdade necessária à tradução, tentei fazer valer a poética da autora em detrimento da minha.

“Apologia do Espírito Feminino” e “A Pensativa” conservam as palavras marcadas em itálico dos originais, geralmente de efeito enfatizante; o mesmo acontece com as expressões e citações em francês, mantidas no corpo dos textos com tradução ao português em nota quando necessário, indicada por números romanos<sup>67</sup>. Quis preservar em meu texto o afrancesamento da linguagem de Sibilla dos anos em que escreve esses ensaios. Por outro lado, alterei alguns nomes citados em sua forma italianizada – como Enrico Ibsen, Agnese e Santippe – preferindo as formas mais conhecidas no Brasil [Henrik Ibsen, Ágnes e Xântipe].

As notas da edição italiana foram traduzidas e numeradas no final de cada ensaio. Trata-se de observações da organizadora da coletânea *Andando e stando* (1997), Rita Guerricchio.

### **Movimento do texto: ritmo e sonoridades na prosa artística de Sibilla**

Nos ensaios de Sibilla os trechos argumentativos – nos quais se sobressaem os elementos lógicos – se entrelaçam aos trechos poéticos, em que predominam os elementos musicais. Um dos meus desafios principais foi tentar preservar na tradução a dosagem dos elementos lógicos e poéticos encontrada no original. O que privilegiar: conceito ou melodia?

Não se trata de uma dificuldade peculiar à tradução da prosa artística de Aleramo. Schleiermacher já a considerava em seu ensaio de 1813, “Sobre os diferentes métodos de tradução”, quando observa que é difícil manter na

---

<sup>67</sup> A tradução do francês ao português é de Jaçanã Ribeiro.

tradução uma uniformidade em relação aos objetos principais do texto estrangeiro, especialmente no campo da poesia e da prosa artística, “para as quais igualmente o elemento musical da língua, que se mostra no ritmo e na mudança de tom, tem um significado insigne e mais elevado” (2001: 53). Para ele, o tradutor da prosa mais artística “deve também traduzir o que sobressai nesse sentido (...) como efeito para o tom e a afinação da alma, como diferencial para o acompanhamento mímico e musical do discurso” (idem). A dificuldade residiria justamente em balancear os vários elementos que compõem o discurso, pois, segundo o filósofo, “a fidelidade rítmica e melódica e a dialética e a gramatical” estão quase sempre “em luta implacável uma contra a outra” (idem: 55).

Em busca do movimento intrínseco ao texto, procurei identificar os vários momentos do discurso e o seu entrelaçar no todo. Examinei cada caso sem perder de vista a totalidade, atentando especialmente para as passagens do original nas quais a obra “se condensa, se representa, se significa ou se simboliza”, nas quais, segundo Berman (1995: 71) há um elevado grau de necessidade na escrita – passagens que não poderiam ter sido escritas de maneira diversa: “Numa obra de pensamento, frases que, abruptamente, na sua estrutura, atestam mais de perto o movimento e a luta do pensamento” (idem).

Este é um aspecto essencial na tradução dos ensaios de Sibilla, que possuem um movimento particular entre pensamento e linguagem: “seus escritos falam de e são ao mesmo tempo”<sup>68</sup>.

Em “Apologia” e “La Pensierosa” Sibilla expõe seus conceitos de escritura e sensibilidade feminina, explicitando-os em imagens, sons e ritmos

---

<sup>68</sup> Tomo emprestada expressão usada por Inês Oseki-Depré em “Nota do tradutor” a *Escritos*, de Jacques Lacan (Perspectiva: São Paulo, 1988). Para referir-se à metalinguagem do autor, a tradutora diz: “Os *Escritos falam de e são ao mesmo tempo*”.

que marcam, no interior do discurso crítico baseado nos códigos ‘masculinos’, a entrada da voz feminina.

Esse movimento é menos acentuado em “Apologia”<sup>69</sup>, no qual há um predomínio do curso lógico do pensamento e mais presente em “La Pensierosa”, cuja forte carga lírica permeia a argumentação e realiza no plano formal “as leis secretas do ritmo [feminino]”<sup>70</sup>, que Sibilla almeja alcançar. Em “Lavorando lana”, embora o tema central seja a guerra e não a literatura, há também esse movimento de abandono do discurso crítico tradicional em favor da manifestação da sensibilidade poética.

Destaco, a seguir, os principais recursos expressivos e estratégias de articulação que contribuem para dar ritmo e sonoridade aos textos, aspectos relevantes na tradução.

#### **a) Pontuação e estrutura frasal**

O excerto abaixo é exemplar do movimento do texto sibilliano: a prosa argumentativa dá lugar a um ritmo particular, que anuncia a entrada da música em primeiro plano. Trata-se da fala ‘feminina’ ritmada, à qual Sibilla se refere em seu discurso crítico. Reproduzo um trecho longo para que se possa acompanhar o ritmo do pensamento:

**Ex. 1** (LP 3-8: 77-78, grifos meus)

---

<sup>69</sup> Segundo Folli (2002: 25), concebido como um manifesto.

<sup>70</sup> Expressão de Aleramo usada em “Apologia dello Spirito Femminile” para se referir à especificidade da escrita feminina.

C'è una donna che attua ciò ch'io ho sempre vagheggiato ma non ancora pienamente realizzato. C'è una donna che già più non incepano le formule virili, e che cerca in sé e si esprime, non per somigliare all'uomo ma per differenziarvisi e integrarlo.

**Ha nome Aurel.**

Aurel! Giorni già lontani dell'ultimo febbraio, a Capo di Sorrento, giorni della mia infermità, sole di là dalle finestre sugli ulivi e sul mare, per la prima volta nella mia esistenza costrizione immobile di tutto il mio tronco dolente, giorni e settimane, volto strano assunto dalla compagna solitudine, appassionata angoscia per l'opera interrotta, volontà di creazione umiliata, **aspra tristezza per tutte le inerti sorde sconosciute livide cose della vita** – e d'improvviso, **imprevisto**, il vostro libro, Aurel, soffusa per la piccola stanza bianca l'immagine della vostra forza, un brivido lungo in me di gioia, alta, più fervente del sole sul mare, la preghiera di grazie...

**Questa donna m'ha preceduta.**

\*\*\*

Albeggia...

Albeggia. Oh Michelangelo, che desti all'Aurora fibre tanto martoriate! **A metà** la creatura si solleva, ancora **incerta: triste** è stato il lungo sonno, ma se più triste fosse l'esser **desta?**

Há uma mulher que concretiza aquilo que sempre almejei, mas ainda não realizei plenamente. Há uma mulher à qual as formas viris já não criam mais barreiras e que busca em si e se expressa, não para se assemelhar ao homem, mas para se diferenciar dele e integrá-lo.

**Seu nome é Aurel.**

Aurel! Dias já distantes do último fevereiro, em Cabo de Sorrento, dias da minha enfermidade, o sol além das janelas sobre as oliveiras e sobre o mar, pela primeira vez na minha existência constrição imóvel de todo o meu tronco dolente, dias e semanas, vulto estranho assumido pela companheira solidão, angústia apaixonada pela obra interrompida, vontade de criação humilhada, **amarga tristeza por todas as inertes surdas ingratas negras coisas da vida** – e **improvisamente, inesperado**, o seu livro, Aurel, difundida no pequeno quarto branco a imagem da sua força, um longo arrepio de alegria em mim, alta, mais ardente que o sol sobre o mar, a oração de graças...

**Esta mulher me antecedeu.**

\*\*\*

Amanhece...

Amanhece. Oh, Michelangelo, que deste à Aurora fibras tão martirizadas! **Ao meio** a criatura se ergue, ainda **incerta: triste** foi o longo sono, mas se mais triste fosse estar **desperta?**

A frase curta ("Ha nome Aurel") delimita a quebra do tom argumentativo. O ritmo da frase seguinte acompanha o fluxo da consciência: na medida em que a tensão cresce, as vírgulas entre os adjetivos que qualificam

“cose della vita” [“coisas da vida”] são abolidas. De fato, a sucessão de sensações físicas e psicológicas negativas num crescendo termina numa massa indiferenciada de negatividade: **“aspra tristezza per tutte le inerti sorde sconoscenti livide cose della vita”**, que traduzi mantendo os adjetivos antepostos ao substantivo para conservar a força da expressão [“**amarga tristeza por todas as inertes surdas ingratas negras coisas da vida**”].

Uma pausa, e o pensamento recomeça, renovado e mais sonoro: “– e d’**improvviso, impreveduto, il** vostro libro, Aurel (...)”, cuja tradução conserva a aliteração do texto italiano: [– e **improvvisamente, inesperado**, o seu livro, Aurel (...)].

A manutenção da pontuação aqui é fundamental para a rítmica e a entonação próprias de um discurso que adentra o mundo onírico e culmina em versos, nos quais a imagem e a música são essenciais: “Albeggia... Albeggia (...)” [Amanhece... Amanhece (...)].

Neste exemplo a autora lança mão da rima e da inversão frasal, recurso que “quer reservar para a poesia um espaço oposto ao da linguagem cotidiana” (Ávila: 2008). Conservo na tradução as inversões de “A metà la cretura si solleva, ancora incerta” [Ao meio a criatura se ergue, ainda incerta] e “triste è stato il lungo sonno” [triste foi o longo sono], além da rima “incerta” - “desta”, substituída por “incerta” – desperta”.

Aqui a supressão da pontuação na frase central garante a tensão que explode no momento lírico seguinte. Esse recurso é também adotado nos outros ensaios; no exemplo abaixo, extraído de *Lavorando lana*, a autora explora a repetição da palavra “gioia” [alegria] no início das frases, criando uma seqüência desenfreada de vida, que termina literalmente com uma pausa no

pensamento (“Fermavo degli attimi.” [Parava uns instantes]):

**Ex. 2** (LL 29-30: 95, grifos meus)

(...) tutto, fino alla gioia di cui mi narrerà il fratello guerriero al suo ritorno se mi troverà, gioia ch’io so (gioia nello spazio il saettar del rischio; gioia offrirsi libransi sentirsi rasente la propria sorte; gioia flettendo l’arco appassionato della propria potenza adorare una violenza sovrastante, alta ed imminente; gioia, gioia il lampo lo scroscio l’erta anima senza più nome senza più terra), tutto era l’amore, un’idea di germe, di fiore, di puro alito, a farmi fiamma: **d’amore costrutta, per l’amore distruggendomi costruivo.**

Fermavo degli attimi. Attestavo la vita. Si creavano **cerchi d’intendimento**, gorghi di armonia. Valeva la **pena di patire**, di **morire**, poi ancora **rinascere**.

(...) tudo, até a alegria da qual me falará o irmão guerreiro ao voltar, se me encontrar, alegria que eu conheço (alegria no espaço o lançar do risco, alegria oferecer-se liberar-se sentir-se rente à própria sorte; alegria curvando o arco apaixonado da própria potência adorar uma violência superior, alta e iminente; alegria, alegria o relâmpago a chuva a alma ereta já sem nome já sem terra), tudo, era o amor, uma idéia de germe, de flor, de hálito puro, a me fazer arder: **de amor feita, por amor destruindo-me construía.**

Parava uns instantes. Atestava a **vida**. Criavam-se **círculos** de entendimento, **rios de harmonia**. Valia a pena **sofrer, morrer**, depois ainda **renascer**.

A pontuação escassa no início do trecho escrito em primeira pessoa dá a impressão de um eu indiferenciado, eufórico em meio a tantas sensações. Os dois pontos marcam uma quebra: daí em diante o eu ganha forma e se define a partir do “amor” (“d’amore costrutta, per l’amore distruggendomi costruivo” [de amor feita, por amor destruindo-me construía]).

Na tradução respeitei a pontuação original e mantive a inversão em [de amor feita]. Conservei a repetição da palavra “amor”, mas preferi quebrar o jogo que inclui “o amor” em torno do verbo “construir”, por me soar artificial em português (optei por “de amor feita” ao invés de “de amor construída”). A

antítese “destruindo-me construía” é também mantida, assim como a finalização melódica do trecho, com a assonância do “i” (vida, círculos, rios, harmonia) e rima em “er” (sofrer, morrer, renascer).

Nesse outro exemplo, a melodia sutil da frase longa intensifica-se no contraste com o tom incisivo da frase seguinte, que encena a contraposição entre as diferentes formas de expressão, masculina e feminina, sobre as quais Sibilla fala em “Apologia” e “La Pensierosa”:

**Ex. 3** (LL 34-35: 96)

Lontane, assolte, tutte le parole in tutti i tempi  
udíte: che a notte quand'ero piccola mi danzavano  
in mente strane e non mi potevo addormire, i  
grand'occhi aperti nell'oscurità; che sapevo il senso  
che ad esse si dava, e mi divertivano come suono,  
anche mi commovevano, ma non rompevano la  
notte, di cui non avevo terrore.

Patria civiltà diritto: mondo natura forza.

Distantes, absolvidas, todas as palavras em  
todos os tempos ouvidas: que a noite quando era  
pequena dançavam em minha mente estranhas e  
eu não podia dormir, os olhos grandes abertos na  
escuridão; que sabia o sentido que a elas se dava,  
e me divertiam seus sons, até me comoviam, mas  
não rompiam a noite, que não me causava temor.

Pátria civilização direito: mundo natureza  
força.

Noutros casos, a sonoridade é explorada pelo uso de reticências e exclamações, que tendem a produzir um prologamento sonoro, espécie de eco do pensamento:

**Ex. 4** (A 12: 69-70)

Ah, non certo Ibsen illuse queste donne d'un  
avvenire di felicità!

Ah, Ibsen certamente não iludiu essas mulheres  
com um futuro feliz!

**Ex. 5** (LP 16: 79)

Si direbbe che al par dell'arte anche il verbo non abbia se non poteri brevi, che anche attraverso il verbo lo spirito non faccia che apparire e scomparire per suscitare null'altro che vane momentanee estasi...

Dir-se-ia que, tal como a arte, o verbo não tem, senão, poderes breves, que também através do verbo o espírito não faz mais que aparecer e desaparecer para suscitar nada além de vãos êxtases momentâneos...

**Ex. 6 (LP 16: 81)**

(...) esistenze foggiate con spasimo con abbandono con sapienza, mosse, ispirate, ispirate...

(...) existências forjadas com espasmo com abandono com sabedoria, movimentadas, inspiradas, inspiradas...

A pontuação e o respeito à estrutura sintática do original são assuntos abordados por Berman ao tratar das tendências deformadoras em tradução.

Para ele o romance, a carta e o ensaio são tão rítmicos quanto a poesia, “são, inclusive, multiplicidade entrelaçada de ritmos” (2007: 55), que normalmente a tradução não consegue quebrar. Afetar a pontuação pode mudar completamente a rítmica da frase e romper o movimento próprio do texto. Neste caso, estaríamos diante de uma tendência deformadora que ele chama de destruição dos ritmos, aspecto ao qual estive particularmente atenta na tradução dos ensaios.

Outra tendência deformadora que atinge a tradução de textos em prosa, segundo Berman, é a racionalização, isto é, recompor as frases “conforme certa idéia da *ordem* de um discurso” (Berman, 2007: 49), destruindo a estrutura sintática do original e, conseqüentemente, os elementos estilísticos do texto. Este aspecto é considerado pelo autor sobretudo no que concerne à pontuação, mas também na “relação entre formal e informal, ordenado e desordenado, abstrato e concreto” (idem).

Nos exemplos mostrados acima, a pontuação da tradução segue a do original, opção que leva em conta a importância do ritmo do texto.

Todavia, a *letra* do original pode ser igualmente deformada se o tradutor se mantiver rígido em relação a esse aspecto. Elementos da linguagem oral, por exemplo, podem exigir mudanças na pontuação da tradução, como no caso abaixo:

**Ex. 7** (LP 1: 75)

“Ragiono come voi, <b>vero</b> , sostengo la vostra dialettica, sono forte, precisa, disinteressata, nulla della mia mentalità più vi infastidisce come cosa estranea?”	“Raciocino como vocês, <b>não é verdade?</b> sustento a sua dialética, sou forte, precisa, despreendida; nada mais da minha mentalidade os incomoda como algo estranho?”
---	--

A frase acima traz um idiomatismo da autora, que usa o adjetivo *vero* [verdade] ao lugar de *non è vero?* [não é verdade?]. Traduzir *vero* por “verdade”, faria com que o vocábulo perdesse seu valor de interjeição, pois “*è vero?*, *non è vero?*, *vero?*” são usados para pedir confirmação à própria afirmação, inclusive com valor retórico, como no ex.: “*sei stato tu, non è v.?*” (De Mauro online, <http://old.demauroparavia.it>, acesso em janeiro de 2007).

Na estruturação da frase em português, busquei reproduzir o ritmo e a entonação do original. Para isso, usei o ponto de interrogação e a letra minúscula em seguida, indicando continuidade do raciocínio. O resultado é uma estrutura frasal diferente, que recria a melodia fundamental para a recomposição da dialética do texto. O mesmo ocorre no exemplo abaixo, em que altero a pontuação em português para manter a unidade do discurso:

**Ex. 8** (LP 16: 79-80)

Ma se la vita è qualcosa d'indomabile, non potrebbe significare che lo spirito, più che tendere ad istanti di signoria assoluta, vuole essere riconosciuto permanentemente nel turbine stesso, non potrebbe significare che tutto quanto questo moto che ci trascina è suscettibile d'essere idealizzato, rispecchiato nella coscienza, ritmato?

Mas se a vida é algo indomável, não quer dizer que o espírito, mais do que aspirar instantes de senhoria absoluta, deseja ser reconhecido permanentemente no próprio turbilhão? não quer dizer que todo esse movimento que nos arrasta pode ser idealizado, refletido na consciência, ritmado?

### b) Assonância, aliteração e rima

Recursos sonoros típicos da poesia, a assonância, a aliteração e a rima são muito usadas na prosa poética de Sibilla. O exemplo seguinte, frase-chave do discurso metalingüístico da autora, mostra a assonância do “i” e do “e”, a aliteração do “l” e a rima (“libere/inconfondibili” [livres/inconfundíveis]), que recriei na tradução:

#### Ex. 9 (LP 16: 80)

Creare col **mio respiro** forme d'**esistenza** **piene** come capolavori, dalle multiple **significazioni**, e pur **lievi** e **libere**, partecipanti al tutto e nondimeno **inconfondibili** (...)

Criar com a **minha** respiração formas de **existência** **plenas** como **obras-primas**, de múltiplos significados, e **assim mesmo leves** e **livres**; partes de um todo e, entretanto, **inconfundíveis** (...)

Já no ex. 10, vemos a assonância do “a” e do “i” (“mentali imagini, lampi d'intimi simboli” [mentais imagens, lampejos de íntimos símbolos]), a aliteração do “v” e o som sibilante, que em português se amplia pelo uso do plural:

#### Ex. 10 (LP 12-13: 78)

Spasimo terribile dello spirito, che la donna non seppe mai dire! Spasimo e voluttà delle fibre bramose struggendosi d'intendere e di ricreare il mondo!

Tensione dell'essere verso tutto ciò che fu, tensione verso la verità che è nelle morte ore vissute. Mentali immagini, lampi d'intimi simboli. Di là dai grandi libri, dai grandi squarci d'idee, dalle sintesi stoiche.

Espasmo terrível do espírito, que a mulher jamais soube dizer! Espasmo e prazer das fibras sedentas consumindo-se de compreender e recriar o mundo!

Tensão do ser voltada a tudo o que foi, tensão voltada à verdade que há nas mortas horas vividas. Mentais imagens, lampejos de íntimos símbolos. Para além dos grandes livros, dos grandes rasgos de idéias, das sínteses estóicas<sup>71</sup>.

Como se vê, há nos três textos momentos de forte tensão lírica, nos quais as escolhas lexicais na tradução vinculam-se não só ao aspecto semântico, mas também às imagens, às sonoridades e aos ritmos essenciais para a recriação da textura poética do original. Vejamos outros dois trechos em que essa questão se apresenta:

**Ex. 11** (LL 24-28: 94)

Come in una gabbia, **quante altre** volte mi rigirai così fra quattro pareti?

Nel mondo, **e dove** sole **e dove** nebbia. Nessuna casa è la mia, sebbene ogni stanza dov'io passi s'impregni per sempre di me.

E le fermate di **notte sotto** le **tettoie** di ferro, nomi diversi, nord o sud, **uno stesso** lontanar di fumi rossastri, **uno stesso** sgancìo **netto** di **catene**.

Le prode dei campi: **quant'altri** inverni? Umide, sotto uno svariare di nuvole, con querce gialle su un filo di orizzonte, o presso ombrie folte d'agrumeti: la terra è dappertutto **nera**, di **novembre**.

Como em uma gaiola, **que outras** vezes revirei assim entre quatro paredes?

No mundo, **e onde** sol **e onde** névoa. Nenhuma casa é a minha, embora todo quarto onde eu passe se impregne para sempre de mim.

E as paradas de noite sob os abrigos de ferro, nomes diversos, norte ou sul, **um mesmo** distanciar de fumaças vermelhas, **um mesmo** soltar seguro de correntes.

As margens dos campos: **que outros** invernos? Úmidas, sob nuvens movediças com carvalhos amarelos na linha do horizonte, ou nas sombras densas dos laranjais: a terra é em todo lugar **negra**, de **novembro**<sup>72</sup>.

<sup>71</sup> Este trecho reaparece com algumas modificações em *Il passaggio* (1919).

<sup>72</sup> Este fragmento também irá compor *Il passaggio*, obra cit.

Conservo na tradução o paralelismo presente em “quante altre volte”/“quant’altri inverni?” [que outras vezes/que outros invernos?], “e dove” [e onde], “uno stesso” [um mesmo]. Prefiri não usar a tradução literal de *quante altre* e *quant’altri* [“quantas outras vezes” e “quantos outros invernos”], pois alongavam demais a frase, quebrando o ritmo. São importantes na tradução as imagens [nuvens movediças, carvalhos amarelos, sombras densas dos laranjais]; a aliteração do “t” se perde (“notte, sotto le tettoie”), mas a do “s” ganha força.

**Ex. 12** (LL 47: 99)

**Lascia**, suvvia, il tessuto che ti **velluta** le **dita**, riprendi la **dura cannuccia** di legno **stinta**, scrivi, per te come per la donnetta grigiognola **non c’è che la tua passione**, volti e destini, e nient’altro è certo, cose che t’allontanano o t’avvicinano, oggi si chiamano guerra e domani chi sa vita o morte, la morte tua forse prima d’ogni altra, così voglia la vita, **tutto** è prefisso e **tutto** è bene, **lascia** anche la penna, abbraccia, in silenzio abbraccia **la realtà del tuo cuore**, della tua erta anima senza nome né terra.

**Deixa**, larga o tecido que os teus dedos **acaricia**, retoma a velha **caneta de madeira vazia**, escreve, para ti como para a mulherzinha cinzenta **há somente a tua aflição**, vultos e destinos, e nada mais é certo, coisas que te afastam e te aproximam, hoje se chamam guerra e amanhã quem sabe, vida ou morte, a morte tua talvez antes de uma outra, como o queira a vida, **tudo** está preestabelecido e **tudo** está bem, **deixa** também a pena, abraça, em silêncio abraça **a realidade do teu coração**, da tua alma ereta sem nome nem terra<sup>73</sup>.

Este fragmento é a conclusão de “Lavorando Lana”, que retoma uma auto-referência já manifesta no texto (“erta anima senza piú nome senza piú terra” [alma ereta já sem nome já sem terra]), com uma leve modificação, agora “erta anima senza nome né terra” [alma ereta sem nome nem terra]. Retoma também os termos “donnetta grigiognola” e “passione”, usados no início do texto quando da exclamação de pena sentida pelas mulheres ao ver passar os

<sup>73</sup> O final do trecho irá compor “Il passaggio”, obra cit.

feridos de guerra (“Che passione!”). Parece confirmar a imagem que a autora tem de si mesma: uma alma errante, destituída do nome próprio, que se ergue diante do sofrimento e escreve.

A tradução deste trecho foi problemática, pois, ao mesmo tempo em que pede uma leitura melódica, ele se mantém amarrado às referências iniciais do texto, que impunham o uso das mesmas traduções de “donnetta grigiognola” e “passione”, para recriar o jogo existente entre abertura e fechamento do ensaio.

A expressão “Que paixão!” não é usual atualmente, pois embora se mantenha no vernáculo o sentido sacro da palavra Paixão (que remete ao martírio de Cristo e dos Santos), houve uma restrição de significado do termo ao longo dos anos, de modo que “paixão” passou a indicar prevalentemente sentimentos positivos, entusiasmo por algo. Ao pensar no leitor de Sibilla hoje, outra opção seria traduzir *passione* por “martírio”, que não se encaixou bem na música do trecho. Fiz, então, uma escolha que aposta na música, ciente da perda em termos de polissemia: traduzi *passione* por “aflição”, que mantém o sentido de sofrimento profundo e a melodia (“non c’è che la tua passione / la realtà del tuo cuore” [há somente a tua aflição / a realidade do teu coração]).

Na estruturação do fragmento inverte a posição do objeto do verbo “avelluta” [acaricia] na frase inicial [Deixa, larga o tecido que teus dedos **acaricia**], para criar a rima “acaricia”/“vazia” [retoma a velha caneta de madeira **vazia**] e reproduz a repetição das palavras “lascia” [deixa] e “tutto”[tudo]. A interjeição “suvvia” [literalmente: vai!] desaparece e dá lugar ao verbo “larga”, que mantém o tom exortativo. Assim também “la dura cannuccia di legno stinta” [literalmente: o duro canudo de madeira desbotado] é traduzida livremente por “a velha caneta de madeira vazia”, privilegiando a

sonoridade e o sentido total do fragmento.

Na prosa artística de Sibilla o sentido está tão intrincado na forma que a reescrita dos textos em português se pauta em aspectos semelhantes aos da tradução poética, exigindo uma atenção especial ao jogo dos significantes, bem como uma abertura para a criação. De fato, a experiência mostra que a tradução deve manter seu próprio "espaço de jogo"<sup>74</sup> para ser um texto vivo.

### c) Paralelismo

Vimos, nos excertos acima, estruturas que se repetem, recurso típico da poesia, largamente usado na prosa sibilliana para criar rima e ritmo, além de realçar idéias. Trata-se de uma característica relevante do modo de dizer da autora, que busquei conservar na tradução. Eis alguns exemplos:

#### Ex. 13 (A 7: 68)

E di tutto ciò che ella parallelamente intuiva, <b>nul-la, o quasi</b> , ha mai detto agli altri, perché, purtroppo, <b>nulla o quasi</b> ha mai detto a sé stessa.	E de tudo aquilo que ela paralelamente intuía, <b>nada ou quase nada</b> disse aos outros, pois infelizmente, <b>nada ou quase nada</b> disse a si mesma.
---	---

#### Ex. 14 (A 10 e 18: 69 e 71)

Le donne <b>hanno avuto</b> fretta perché forse <b>hanno avuto</b> paura.  (...)	As mulheres <b>tiveram</b> pressa porque talvez <b>tenham tido</b> medo.  (...)
<b>Se la donna non avrà</b> paura, <b>se la donna non avrà</b> fretta.	<b>Se a mulher não tiver</b> medo, <b>se a mulher não tiver</b> pressa.

<sup>74</sup> Referindo-se à obra, Berman (2007: 26) havia dito: "A letra é seu espaço de jogo".

**Ex. 15** (LP 10: 78 )

A metà **ancora** addormita, **ancora** come vaneggiando, qualcuna parla...

**Ainda** meio adormecida, como se **ainda** delirasse, uma mulher fala...

**Ex. 16** (LL 6: 90-91)

Ma ora, per le piazze delle città fin nei giorni più lucenti l'aria sa di cime nevose: s'anche per qualche momento l'aspetto del mondo è d'oro, **non si può, non basta** cogliere e inviare lontano tali baleni di natura raggianti. **E troppe notti sono senza stelle.** Poder narrare qualche magica fiaba! Imaginazioni, invenzioni mai prima udite, soavi come petali di rose, fole tutte bionde, fragranti capigliature di fantasie, ogni capello è un trillo... Su sfondi ebbri d'acque marine, di fiumi dei tropici. **Troppe notti sono senza stelle.** Crearne belle meteore, vederle rigare il silenzio, in voto offrirle...

**E non si può. Non si sa.**

Mas agora, pelas praças das cidades, até nos dias mais luminosos o ar cheira a picos nevados: mesmo se por momentos o aspecto do mundo é áureo, **não se pode, não basta** colher e enviar longe esses instantes de natureza radiante. **E muitas noites não têm estrelas.** Poder narrar uma história mágica! Imaginações, invenções jamais ouvidas, suaves como pétalas de rosas, fábulas todas douradas, fragrantas cabeleiras de fantasias, cada cabelo é um trilha... Em cenários ébrios de águas marinhas, de rios dos trópicos. **Muitas noites não têm estrelas.** Criá-las, belos meteoros, vê-las riscar o silêncio, em voto oferecê-las...

**E não se pode. Não se sabe.**

**Ex. 17** (LL 8: 91)

**Maglia** su **maglia.** Un atto meccanico. Facile abilitarsi a questo movimento del filo e degli aghi. Si prende, si lascia quando si vuole, **si fan dieci punti o cento**, così certo come lassù **si fan dieci passi o cento**, avanti indietro, per tener desto il sangue.

**Ponto** após **ponto.** Um ato mecânico. Fácil aprender esse movimento do fio e das agulhas. Se pega, se solta quando quiser, **se faz dez pontos ou cem**, tão certo como lá em cima **se dá dez passos ou cem**, para frente para trás, mantendo vivo o sangue.

Procurei conservar os paralelismos do original, mas nem sempre isso foi possível. Na primeira frase do ex. 14, “Le donne **hanno avuto** fretta perché forse **hanno avuto** paura” [literalmente: As mulheres tiveram pressa porque talvez tiveram medo], preferi a forma culta [As mulheres **tiveram** pressa porque talvez **tenham tido** medo]. Já no ex. 17, o paralelismo de “si fan dieci punti o cento” [se faz dez pontos ou cem], “si fan dieci passi o cento” [se dá dez passos ou cem] é rompido na tradução, porque soa artificial: em português geralmente “damos passos” e não “fazemos passos”. Nos dois exemplos julguei que seria forçar demais a língua portuguesa para seguir um elemento estilístico do original.

### **Metáforas**

Há nos ensaios desta coletânea inúmeras metáforas que não apresentam dificuldades à tradução, das quais cito alguns exemplos:

#### **Ex. 18 – Apologia:**

“pericolo roseo” [perigo rosa]; “arpa commossa” [harpa comovida]; “l'uomo canta, mentre la donna grida” [o homem canta, enquanto a mulher grita].

#### **Ex. 19 – La Pensierosa:**

“La Pensierosa” [A Pensativa]; “lirica anima incandescente” [lírica alma incandescente]; “le vene della giornata nostra” [as veias do nosso dia]; “dar ali al mio istinto” [dar asas ao meu instinto]; “nero tedio” [tédio negro]; “i chiari occhi della mia mente, i fermi occhi della mia fede” [os olhos claros da minha mente, os olhos firmes da minha fé]; “i fili d'erba e i fiumi di sangue” [os fios de grama e os rios de sangue]; “adolescente è il mondo” [adolescente é o mundo]; “l'anonima selva” [a selva anônima]; “anima della donna,

lieve e trepida larva” [alma da mulher, leve e trépida larva].

**Ex. 20 – Lavorando lana:**

“dolci prati” [doces prados]; “tinte dei cieli” [cores dos céus];  
“fronde pallide nei venti” [frondes pálidas ao vento]; “l’aria  
sa di cime nevose” [o ar cheira a picos nevados];  
“capigliature di fantasie” [cabeleiras de fantasias]; “sfondi  
ebbri” [cenários ébrios]; “rigare il silenzio” [riscar o  
silêncio]; “cerchi d’intendimento” [círculos de entendimento];  
“gorghi di armonia” [rios de harmonia].

Duas metáforas de “Lavorando lana” merecem destaque: uma delas é o próprio título e a outra, a expressão “donnette grigiognole”.

*Lavorare lana* significa literalmente tecer, fazer tricô, trabalhar a lã de algum modo, com agulhas, tear ou outro instrumento; refere-se também ao processo de fabricação da lã.

O título do ensaio, porém, ultrapassa seu significado literal: traz em si toda a carga afetiva e imaginária ligada ao ato de tecer, atributo feminino ao longo história da civilização ocidental. O ato de tecer é aqui um símbolo do silêncio e da imobilidade da mulher diante da guerra praticada pelos homens<sup>75</sup>. A opção de traduzir *Lavorando lana* por “Tecendo o manto” leva em conta o simbolismo ligado à figura de Penélope, mulher que tece e desfaz um manto enquanto espera que Ulisses retorne da Guerra de Tróia. Embora não haja no ensaio uma referência explícita ao texto de Homero, minha leitura é compartilhada por outros estudiosos da obra de Sibilla, entre os quais Rita Guericchio que, ao analisar o ensaio no prefácio de *Andando e stando*, diz: “Maglia su maglia, *lavorando lana* per la salute del guerriero, le donne risultano

---

<sup>75</sup> A propósito desta afirmação, ver considerações feitas na análise do ensaio, Cap. II, págs. 59-60.

costrette a rinnovare il mito di una Penelope assorta nell'interminabile lavoro di rammendo e riparo di strappi e lacerazioni provocati dagli uomini. Un modo silenzioso di condividere eroismo e santità altrui (...)" (Guerricchio, 1997: IX, grifo meu).

*Donnette grigiognole*, por sua vez, foi traduzido literalmente por “mulherzinhas cinzentas”. *Donnetta* é o diminutivo de *donna* [mulher], mas também mulher medíocre; *grigiognola* significa de cor cinza, escura, sombria. É a expressão usada por Sibilla para se referir às mulheres tristes e sem brilho que, segundo ela, só com a guerra souberam o que é viver a perda de alguém, souberam o que é sofrer. Como já dito no capítulo II, há nesse ensaio um tom irônico de Sibilla ao falar das ‘mulherzinhas’ que tecem em silêncio diante da guerra. Sibilla, que vive “sempre em guerra” desde que resolveu fazer de sua trajetória poética uma vida exemplar de mulher, faz de sua vivência sofrida um contraponto à vida comum de mulheres e homens, que retornarão, passada a guerra, à “ordem mecânica” e “algemada” da vida e, de certa forma, se coloca num nível superior, reservado aos verdadeiros mártires. Por isso o tom depreciativo de “mulherzinhas cinzentas”.

### ***Tu e voi: as pessoas do discurso na tradução***

*Tu e voi* são pronomes usados nos diálogos imaginários dos três ensaios, com mais frequência em LP.

Poder-se-ia traduzi-los simplesmente por *você* e *vocês* em português, considerando a proximidade do emissor com seus interlocutores, o tom moderno do discurso de Sibilla, o uso restrito do *tu* e o desuso do *vós* no português atual do Brasil. Mas a consideração do contexto me levou a adotar

soluções diferentes.

O pronome *tu* aparece em diálogos de tom claramente onírico. Nesses casos, mantive a segunda pessoa do singular em português, acreditando assim alcançar um resultado mais sonoro e propício à criação da atmosfera de sonho do que se usasse *você*. Vejamos os exemplos:

**Ex. 21** (LP 10,11: 78)

A metà ancora addormita, ancora come vaneggiando, qualcuna parla...

“Uomo,” dice Aurel, “**lascia** parlare questa allucinata degli dèi, **traì** da’ suoi sogni, alfine, la sua volontà...”

Ainda meio adormecida, como se ainda delirasse, uma mulher fala...

“Homem”, diz Aurel, “**deixa** falar esta alucinada dos deuses, **extraí** dos seus sonhos, afinal, a sua vontade...”

**Ex. 22** (LP 16: 80-81)

Oh mia fantasia, ch’io **ti** serva!

**Sei**, fantasia, in me perché il mondo vuol ingrandire, perché il mondo vuole oltre alle statue ai quadri ai poemi alle musiche (...) Tremando, ma con fede, ch’io **ti** segua, fantasia!

Oh, minha fantasia, que eu **te** sirva!

**Existes** em mim, fantasia, porque o mundo quer crescer, porque o mundo quer mais do que estátuas quadros poemas músicas (...) Tremendo, mas com fé, que eu **te** siga, fantasia!

O mesmo ocorre nos diálogos abaixo, em que o uso do *tu*, no primeiro, considera o tom coloquial do discurso e, no outro, além de acentuar o tom de sonho, esclarece a pessoa a quem a fala é dirigida:

**Ex. 23** (A 11: 69 – diálogo do drama de Ibsen, "Casa de Bonecas", citado no ensaio.)

“io non so chi di noi due abbia maggior ragione, ma so che la **tua** verità non è la mia, ed ora che lo

“não sei quem de nós dois tem mais razão, mas sei que a **tua** verdade não é a minha, e agora que

so non posso più seguir <b>ti</b> ; ciascuno faccia la propria vita".	sei disse não posso mais <b>te</b> seguir; cada um faça a própria vida".
---	--

**Ex. 24** (LP 8: 78)

Oh Michelangelo, che <b>desti</b> all'Aurora fibre tanto martoriate!	Oh, Michelangelo, que <b>deste</b> à Aurora fibras tão martirizadas!
--	--

No exemplo acima, o emissor fala com Michelangelo e não de Michelangelo. Se a tradução usasse o verbo na terceira pessoa (Oh, Michelangelo, que **deu** à Aurora...), a impressão seria de que se fala dele e não com ele.

Já o contexto em que *voi* aparece é mais problemático. O primeiro diálogo no qual *voi* é usado confirma, imediatamente, a necessidade do uso de *vocês* na tradução; trata-se de uma fala dirigida “aos homens” no início de LP, em tom moderno e de igualdade com seus interlocutores:

**Ex. 25** (LP 1: 75-76)

Ebbene, adesso che <b>vi</b> ho provato questa mia capacità a <b>seguirvi</b> , <b>vi</b> dirò che è stato unicamente per aver il diritto di chiedere l'equivalente a <b>voi</b> . Io non sono punto soddisfatta di questo modo di esprimermi a cui son pervenuta e che a <b>voi</b> si confà.	Pois bem, agora que <b>lhes</b> provei esta minha capacidade de segui- <b>los</b> , <b>lhes</b> direi que foi somente para ter o direito de pedir o equivalente a <b>vocês</b> . Não estou realmente satisfeita com este modo de me expressar ao qual cheguei e que <b>lhes</b> apraz.
--	--

Este diálogo solitário é longo e não mantém sempre o mesmo tom (vide parág. de 1 a 5 de LP, p. 75-77). O discurso que inicia em tom de firme argumentação termina com uma fala melódica, que aponta para uma utopia:

Oh, queste parole e questi nomi, che voi m'avete insegnato ad adoperare, questi concetti che devo presentarvi nei contorni esatti che voi **amate**, questo cozzo fra il mio ritmo interno e il ritmo delle forme da voi **trovate**! Come liberarmi? **Bisognerebbe** che mi **ascoltaste** come **se io sognassi**... **Bisognerebbe**... (LP 1: 76-77, grifo meu).

Se eu seguisse a mesma lógica de explorar o uso da segunda pessoa na recriação da atmosfera onírica, teria que usar *vós* na tradução desse último trecho. Num primeiro impulso, seguindo a música do original, obtive este resultado:

Oh, essas palavras e esses nomes que **vós** me ensinastes a usar, esses conceitos que **vos** devo apresentar com os contornos exatos que **amais**, esse embate entre meu ritmo interno e o ritmo das formas que **encontrais**! Como me libertar? Seria preciso que me **escutásseis** como se eu sonhasse... Seria preciso...

Mas como usar *vocês* e *vós* no mesmo parágrafo, se no italiano não há diferença de pronome, o que muda é só o tom? Refiz então o trecho, usando *vocês*:

**Ex. 26** (LP 1: 76-77, grifo meu).

Oh, essas palavras e esses nomes que **vocês** me ensinaram a usar, esses conceitos que **lhes** devo apresentar com os contornos exatos que **vocês amam**, esse embate entre meu ritmo interno e o ritmo das formas que **cultivam**! Como me libertar? Seria preciso que me **escutassem** como se eu sonhasse... Seria preciso...

Prefiro a primeira tradução que, na minha opinião, reproduz melhor o tom e a música do original, mesmo mantendo a tradução literal dos verbos. Mas acabo optando pela segunda, para tornar homogêneo o uso do pronome *vocês*. Recrio o som sibilante do final e a rima (amam/cultivam), traduzindo *trovate* por “cultivam” ao invés de “encontram”, para evitar o som fechado deste verbo.

A segunda situação em que o *voi* aparece ocorre logo depois, num diálogo imaginário com Aurel (já citado), ainda dentro da atmosfera onírica que havia se criado. Aqui, o pronome de tratamento *voi* é usado não para se dirigir a mais de um interlocutor (plural), mas em sinal de respeito e admiração pela escritora. Nesse caso opto por usar “você”, embora a alusão à oração de graças tenha me tentado a usar o *vós*, como se usa no "Pai nosso". Vejamos o trecho:

**Ex. 27** (LP 5: 77)

(...) Aurel, soffusa per la piccola stanza bianca l'immagine della <b>vostra</b> forza, un brivido lungo in me di gioia, alta, più fervente del sole sul mare, la preghiera di grazie...	(...) Aurel, difundida no pequeno quarto branco a imagem da <b>sua</b> força, um longo arrepiio de alegria em mim, alta, mais ardente que o sol sobre o mar, a oração de graças...
--	--

Entendi que a força poética do trecho independia do pronome, o que me levou à decisão de manter a uniformidade da tradução de *voi* por *você(s)*.

A opção de usar o *tu* em português para o pronome *tu* em italiano tende a ressaltar os trechos poéticos do texto, mas a trama em si é desigual, a tradução só mostra o que já existia e não poderia ser tratado de forma homogênea.

Esta questão é abordada por Berman ao examinar as tendências

deformadoras que atingem a tradução: a homogeneização consistiria exatamente em unificar o tecido do original na tradução, perdendo o que nele há de diverso (2007: 55).

De certa forma, a escolha do *tu* em português compensa a perda de poeticidade que senti ao não usar o *vós*. Isso ilustra bem a idéia de tradução como uma “negociação” constante, elaborada por Umberto Eco em *Quase a mesma coisa* (2007). A tradução requer a todo tempo o posicionamento do tradutor, que decidirá, considerando o texto como um todo e o contexto imediato com o qual está lidando, o que privilegiar.

### Léxico

Dentre as questões lexicais da tradução, fora as já observadas, destaco o uso dos termos *femminile*, *muliebre* e *femmineo*. Adjetivos sinônimos, recorrentes em “Apologia” e “La Pensierosa”, são usados para qualificar o que é próprio da mulher, todos traduzíveis por “feminino” em português.

Resolvi investigar se havia uma “rede de significantes subjacente” (Berman, 2007: 56) que justificasse a variedade e a adoção de palavras pouco usuais no português brasileiro, como “femíneo”, por exemplo. Por isso, mapeei o aparecimento desses adjetivos nos dois textos, como mostra o quadro:

<b>Muliebre</b>	<b>Femmineo</b>	<b>Femminile</b>
<i>Apologia</i>	<i>Apologia</i>	<i>Apologia</i>
1- “...lo Zùccoli si lamenta che nella produzione <b>muliebre</b> ci sia frivolidà, debolezza, sentimentalismo...” (A 1 : 65-66)	1- “Il mondo <b>femmineo</b> dell'intuizione, questo più rapido contatto dello spirito umano con l'universale...” (A 17: 70)	1- “Apologia dello Spirito <b>Femminile</b> ” (A: título)
2- “Io credo che il Carducci (...)”	2- “Socialismo e nietzschanismo,	2- “...anche l'Italia sta per essere invasa da una sovra-produzione di letteratura <b>femminile</b> ...” (A 1:

<p>avesse intravisto la possibilità di tutta una nuova poetica <b>muliebre</b>” (A 19: 71)</p> <p>3- “Da George Sand ad oggi si sono visti i più ricchi e generosi temperamenti <b>muliebri</b> aggrapparsi con convulsa passione a tutte le idee concepite dall'uomo a spiegazione ed esaltazione della vita.” (A 23: 73)</p> <p><i>La Pensierosa</i></p> <p>1- “giungere alla piena spietata coscienza del proprio individuo <b>muliebre</b>” (LP 23: 83)</p> <p>2- “le migliori anime <b>muliebri</b>” (LP 26: 87)</p>	<p>materialismo e misticismo si conciliano spesso con stupefacente facilità nell'entusiastico e credulo cuore <b>femminio.</b>” (A 23: 73)</p>	<p>65)</p> <p>3- “...il quale si limita a pensare che la letteratura <b>femminile...</b>” (A idem)</p> <p>4- “Se la letteratura <b>femminile</b>, in Italia e altrove, dilaga senza darci troppo motivo d'allegrezza...” (A 2: 66)</p> <p>5- “La sola verità è che nei libri di donne manca proprio la personalità <b>femminile...</b>” (idem)</p> <p>6- “Parlo di ogni libera estrinsecazione dell'energia <b>femminile.</b>” (A 9: 69)</p> <p>7- “Non si tratta, s'intende, di creare un linguaggio speciale per la psiche <b>femminile...</b>” (A 17: 70)</p> <p>8- “(...) costruire una nuova forma di <i>classicità</i>, una scuola e una tradizione d'arte <b>femminile</b>, un accrescimento generale di civiltà.” (A 21: 72)</p> <p>9- “Ahimè, che per sostenere una tesi di recisa autonomia dello spirito <b>femminile</b> sono costretta a ricorrere all'esempio d'un uomo!” (A 23: 73)</p> <p><i>La Pensierosa</i></p>
---	--	--

		<p>1- “il libro che primo ci rivelò l’eccezionalità di questa mente <b>femminile</b>” (LP 23: 82)</p> <p>2 -“Appassionata filosofia pratica è cotesta filosofia <b>femminile</b>” (LP 23: 83)</p>
--	--	---

O mapeamento indica que o uso dos sinônimos, além de garantir a riqueza da linguagem, parece seguir alguns critérios, a saber:

- **Femmineo**: qualifica aspectos corporais (*cuore femmineo*) ou irracionais do mundo feminino (*mondo femmineo dell’intuizione*), concordando com a etimologia da palavra (do latim *femine*, derivado de *femmina* – “fêmea”, em contraposição a “macho”). Esta acepção é confirmada pela observação de Borgese, em texto reproduzido na nota 2 de Guerricchio, em que o crítico associa *femmineo* a *animo* [espírito]: “Quasi ella realizza il desiderio espresso or è poco tempo da Sibilla Aleramo di una letteratura femminile pensata con *animo* candidamente *femmineo* (...)” (Nota 2 de “Apologia”). Além disso, segundo o Sabatini-Coletti eletrônico, “femmina”, quando referida à mulher, tinha valor depreciativo no passado. O uso do correspondente “femíneo” em português busca manter a etimologia da palavra, apesar de ser um termo pouco usado.

- **Muliebre**: do latim *muliebri*, “della donna, considerata specialmente per le sue più apprezzate qualità, per la dignità del suo ruolo” (Sabatini-Coletti eletrônico). O aspecto nobre do termo não é claro no texto, no entanto, é evidente que, diante da necessidade de diversificar os significantes, o adjetivo *muliebre* é usado em situações nas quais caberia também a locução *da donna*

[de mulher], exceto no quarto exemplo (*individuo muliebre*, que preferi traduzir por “indivíduo mulher”, expressão comum em textos de estudos de gênero). Embora *muliebre* figure idêntico nos principais dicionários da língua portuguesa, é raramente usado no vernáculo e soa bem mais nobre em português do que o é em italiano. Optei, então, pela tradução mais simples “da mulher” (no singular ou plural), salvo no caso já mencionado.

- **Femminile**: entre os adjetivos que qualificam aquilo que é relativo ou próprio da mulher é o termo mais usado pela autora, cuja tradução "feminino(a)" é também mais comum no vernáculo.

Obviamente, não é possível saber se o uso dos três adjetivos é fruto de uma opção deliberada da autora; provavelmente não. O que importa é manter na tradução a mesma diversidade lexical encontrada no original, evitando uma deformação que Berman chama de “empobrecimento quantitativo”, ou seja, perda lexical quando no original há vários significantes para um significado e na tradução não (2007: 54). Com o rompimento do tecido lexical o texto perde sua sistematicidade própria e empobrece.

Evitei igualmente enobrecer a linguagem, buscando a simplicidade presente no texto de Sibilla. O enobrecimento da linguagem é um procedimento que costuma afetar as traduções e consiste em embelezar o texto, tornando-o “elevado”, “brilhante”. Conforme Berman, trata-se de um “exercício de estilo às custas do original”(idem: 52), originando um tipo de tradução conhecida como “bela infiel”, que tem no classicismo francês seu representante máximo. Assim, embelezar o texto da tradução é trabalhar em prol do sentido e abandonar a *letra*, sacrificando o original.

Alguns pontos da tradução “Uma mulher” [*Una donna*], de Marcella Mortara, apresentam esse viés do embelezamento ou apagamento de construções que tendem a ser monótonas no texto de Sibilla. Não cabe aqui a crítica da tradução, que mereceria uma análise aprofundada; mostro apenas alguns exemplos para ilustrar o abandono de elementos estilísticos importantes num pequeno trecho cotejado dos textos (Aleramo: 2005 – original; 1984 – tradução de Mortara):

Due lagrime mi si fermarono nelle pupile. (p. 47)

Chorei. (p. 64) (**encurtamento**)

(...) vidi il volto puerile atteggiarsi ad un sorriso; un sorriso lungo, pieno, splendente, miracoloso: **mi produsse una sensazione così intensa che credetti svenire.** (p. 48)

(...) vi no rosto pueril configurar-se um sorriso; um sorriso longo, pleno, resplandecente, milagroso. (p. 66) (**supressão do final**)

L’energia che mi aveva sostenuta fin lì pareva abbandonarmi: **piangevo, piangevo piano**, come una bimba (...) (p. 49)

A energia que até então me sustentara parecia abandonar-me: eu **chorava silenciosamente**, como uma menina (...) (p. 67) (**quebra da repetição de ‘piangevo’**)

Ma i nervi se ne risentivano, sempre dolorosamente tesi”. (p. 50)

Mas vivia tensa. (p. 68) (**encurtamento**)

Nessas três páginas da tradução do romance mais famoso de Sibilla há uma quebra sistemática da *letra* do original. À parte a supressão da oração final, no segundo exemplo, que provavelmente é um erro de revisão, os

exemplos refletem uma tendência a encurtar as frases e a apagar a repetição de palavras, privilegiando o sentido e não a poética da autora. O resultado pode até ser bom, mas certamente deixa ruídos no conjunto do texto, provocando no leitor um efeito diferente daquele que o texto sibilliano provoca.

Reparei nesse aspecto da tradução de Mortara porque eu mesma precisei estar atenta para não sucumbir à tentação de embelezar a tradução e encurtar certas falas “exageradas”, para que não se rompesse a relação entre letra e significado, na qual “a letra absorve o sentido” (Berman: 2007, 62). Quando essa relação peculiar é rompida, rompe-se também a impressão que a obra causa no leitor.

Se a meta ética da tradução é produzir um texto vivo conservando o diálogo com a *letra* do original, cabe ao tradutor fazer escolhas que garantam essa relação *sui generis* entre forma e sentido.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em “O texto em movimento. Notas sobre a escrita ensaística de Octavio Paz”<sup>76</sup>, Maria Esther Maciel aponta para um aspecto que considera essencial à leitura da escrita ensaística de Paz: a predominância da função poética da linguagem. Para Maciel, Paz “assume os riscos de sua abordagem crítica” ao tratar assuntos objetivos de maneira subjetiva, mas o faz lucidamente, de modo que o trabalho poético de seu texto é resultado de escolhas e reflexões. A crítica de Paz, conforme o estudo de Maciel, não deve ser lida como uma crítica tradicional, pois o próprio Paz se coloca como poeta, definindo o lugar de onde fala e deixando implícita a “idéia de que sua crítica é diferente da crítica tradicional, por estar vinculada a um ‘poiesis’, a um exercício intrínseco com a linguagem poética”. Assim, diz Maciel, “minimizar a importância dessa ‘poiesis’ na sua obra é lê-la de maneira facciosa”.

De modo análogo, o texto ensaístico de Sibilla Aleramo requer uma leitura que considere, senão o predomínio, a relevância da função poética da linguagem. Tal como Paz, Sibilla sempre se definiu poeta e fez questão de marcar o lugar de onde falava, reafirmando, ela mesma, que sua crítica na realidade não era crítica, era efusão, compenetração de seu temperamento lírico em seu temperamento ético (vide citação da p. 53). Essa leitura certamente se reflete na tradução.

Os três ensaios traduzidos, apresentados em sua ordem cronológica de escritura, seguem também o movimento de crescimento da poesia na escrita sibilliana. “Apologia do Espírito Feminino” (1911), concebido como um

---

<sup>76</sup> Ver Revista Mnemazine on-line n. 2, julho de 2005 in <http://www.cronopios.com.br/mnemazine2/home.html>, acesso em julho de 2008.

manifesto, é um texto no qual os elementos de persuasão ainda predominam, despertando no processo tradutório preocupações mais vinculadas ao léxico e ao ritmo, que já denuncia a importância da forma da mensagem. Em “A Pensativa” (1913), por sua vez, o jogo entre argumentativo e poético é o foco principal da atenção na tradução; trata-se de um desdobramento do mesmo assunto de “Apologia”, agora com o claro predomínio da função poética da linguagem. Nessa mesma linha segue “Tecendo o manto” (1915), texto que impõem soluções tradutórias típicas da poesia.

Embora os textos traduzidos não tenham uma finalidade estética, colocam problemas semelhantes aos da poesia, onde há, segundo Umberto Eco, “relações sutis entre os vários níveis da expressão e do conteúdo” (2007: 62). Para Eco, o desafio da tradução de poesia estaria na capacidade de identificar esses níveis e restituir um ou outro, e saber colocá-los na mesma relação em que estavam no original. (idem).

Minha leitura do texto sibilliano como contendo em si uma “intenção poética” se reflete claramente nas minhas escolhas tradutórias, como pudemos ver na análise da tradução, especialmente em relação à “A Pensativa” e “Tecendo o manto”.

Eco chama essa interpretação no horizonte da tradução de “hipótese interpretativa” – o conjunto de inferências feitas a partir do original e que nele encontram confirmação (idem: 82) –, que leva o tradutor a fazer escolhas e decidir sobre o que tornar evidente e o que restituir na tradução. Como pudemos ver nos exemplos discutidos, nem sempre é possível restituir na tradução um efeito semelhante ao provocado pelo original, a tradução envolve sempre uma “negociação” que implica perdas e compensações. O importante,

segundo Eco, é que o tradutor não se exima da tarefa de criar em seu próprio leitor o mesmo efeito que, de acordo com a sua interpretação, o texto pretendia provocar no leitor.

Interpretação, formulação de hipóteses, realização de escolhas e reescrita do texto na língua de destinação envolvem o pensamento do tradutor em relação ao texto (com todos os processos conscientes e inconscientes que ele possa conter). Assim, refletir sobre a tradução é explicitar esse “saber inerente ao ato de traduzir” (Berman, 2007: 20).

Nesse processo, a analítica da deformação, embora não concebida por Berman como um método, mostrou-se útil na reflexão inerente às escolhas tradutórias e na manutenção de certa “atenção vigilante” na reescrita dos textos em português; do mesmo modo, a análise textual voltada à tradução revelou-se pressuposto indispensável à formulação de hipóteses em relação ao texto e à adoção de estratégias tradutórias. Por fim, manter uma atitude escrutadora em relação ao meu próprio ofício, como propõe Berman, foi essencial à concretização do objetivo ético e poético na tradução do texto sibilliano.

No que concerne ao gênero dos textos traduzidos, eu diria que traduzir ensaios é penetrar a sombra do autor, atitude que exige um distanciamento presente em relação ao texto. Há necessidade de sobrevoar o texto e olhar seu entorno para compreender sua inteireza, ao mesmo tempo em que é preciso mergulhar nele e criar intimidade com o autor da prosa artística.

No caso dos textos de Sibilla, algumas fontes de pesquisa facilitaram a penetração dessa “sombra”: a crítica da obra da autora, que me ajudou a formar um panorama do contexto artístico-literário da época e, principalmente,

a conhecer a trajetória de sua produção; os estudos sobre ensaios, para a compreensão das peculiaridades do gênero; e, sobretudo, a leitura de outros livros da autora, fundamental para a criação da intimidade com seu texto e com seu tom de voz.

São contribuições diretas dos textos de Sibilla a prática de recirculação de trechos em suas obras, o rico material autobiográfico e sua metalinguagem. O primeiro ajuda na elucidação dos conceitos e no enriquecimento do meu próprio contexto de leitora (que me aproxima do contexto do texto em si). A “troppa aderenza alla vita” da qual Lea Melandri fala ao se referir à obra de Sibilla, constitui, por sua vez, um campo fértil de pesquisa e uma via de entrada na intimidade da autora. Já o movimento de tomada de consciência no ato da escrita e o caráter metalingüístico da prosa ensaística de Sibilla colaboram para um maior entendimento da *letra* da obra.

As principais limitações encontradas neste trabalho foram três: o acesso aos livros de e sobre a autora, restrições relativas ao projeto inicial e à discussão da tradução.

Como já dito, Sibilla Aleramo é uma autora praticamente desconhecida no Brasil e sua única tradução ao português brasileiro (*Um mulher* – 1984) é encontrada hoje somente nas prateleiras dos sebos. O único texto integral sobre a autora no Brasil é a tese de doutoramento de Maria Cecília Casini; as referências sobre a autora nas principais histórias literárias são escassas. Os livros dedicados ao estudo da obra de Sibilla foram encomendados da Itália, assim como os volumes da própria autora, aos quais tive acesso limitado pelo número de edições já esgotadas. Isso obviamente restringe as fontes de pesquisa e encarece o estudo.

O projeto inicial desta dissertação propunha a tradução de mais três ensaios de Sibilla Aleramo: “Lettere di Byron” (1911), “Orlando inglese” (1931) e Capelli corti (1925), os dois primeiros especialmente interessantes pela leitura psicológica que a autora faz de Byron e Virginia Woolf. O corte no *corpus* da tradução limita a possibilidade de conhecer essa visão típica do existencialismo de Sibilla, com a qual ela tende a revelar os aspectos humanos por trás do autor abstrato, mas preferi reduzir o número de ensaios para explorar os detalhes de sua prosa artística.

Por isso e pelas questões que se colocaram durante a tradução dos ensaios, decidi privilegiar na discussão da tradução os aspectos poéticos da prosa, organizando-os em tópicos. Os tópicos, por sua vez, acabam sendo indicativos, na medida em que são invadidos por assuntos que deveriam ser discutidos alhures, quando há necessidade de completar o pensamento relativo ao fragmento examinado e evitar repetições de exemplos.

Foi-me particularmente difícil falar sobre as questões ligadas ao movimento do texto sibilliano. Os exemplos extraídos de seu contexto perdem sua força originária; trata-se de movimentos que só têm sentido no entrelaçar do texto. Por isso, alguns exemplos são longos, para recuperar o mínimo necessário ao entendimento.

Os principais problemas da tradução em si referem-se aos trechos de maior tensão lírica, que interrompem o fluxo da tradução e requerem uma atenção especial à forma de reconstrução do jogo de significantes em prol da música. São trechos que exigiram um exercício duro, mas prazeroso.

Esta reflexão sobre a tradução certamente não é exaustiva; há várias questões lexicais e ângulos interessantes não explorados na discussão, como as

intertextualidades (autocitações e inserção de citações livres de outros autores nos ensaios, geralmente traduzidas por Sibilla); a tradução de locuções; questões relativas a pronomes etc.

Da mesma maneira esta tradução propõe uma leitura possível do texto sibilliano, com a qual espero despertar o interesse por essa voz sensível e perspicaz, que deixa uma marca autêntica nas letras italianas. A concepção moderna da subjetividade da mulher, que permeia os ensaios traduzidos, será retomada no feminismo dos anos setenta como uma crítica à ingenuidade do movimento pela igualdade entre os sexos – tornando os textos de outrora ainda hoje atuais.

A obra de Sibilla, de fato, é constituída por um rico material que dá margem a pesquisas que vão da literatura à psicanálise, da sociologia aos estudos de gênero. Amplas também são as possibilidades de tradução de seus textos, desde os mais famosos *Una donna*, *Il passaggio* e *Diario di una donna*, às coletâneas de ensaios e apontamentos, como *Andando e stando* e *Orsa Minore*, além dos interessantes volumes que reúnem as correspondências com poetas famosos como Dino Campana e Quasimodo, sem falar de sua poesia.

## BIBLIOGRAFIA

- ADORNO, Theodor W. “O ensaio como forma”. [Trad. Jorge de Almeida]. In *Notas de literatura I*. São Paulo: Duas Cidades/Ed. 34, 2003.
- ALERAMO, Sibilla. *Andando e stando*. Milão: Feltrinelli, 1997. Prefácio de Rita Guerrichio (Org.).
- \_\_\_\_\_. *Dialogo con Psiche*. Palermo: Edizioni Novecento. 1991. Org. e introdução de Bruna Conti.
- \_\_\_\_\_. *Diario di una donna*. Inediti 1945-1960. Milão: Feltrinelli, 1978. Org. e cronologia da vida da autora por Alba Morino. Inclui “Un ricordo” de Fausta Cialente.
- \_\_\_\_\_. *Orsa Minore. Note di taccuino e altre ancora*. Milão: Feltrinelli, 2002. Org. e introdução de Anna Folli.
- \_\_\_\_\_. *Tutte le poesie*. Milão: Mondadori, 2004. Org. Silvia Raffo.
- \_\_\_\_\_. *Uma mulher*. [Trad. Marcella Mortara]. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1984. Prefácio de Maria Antonietta Macciocchi e posfácio de Emilio Cecchi.
- \_\_\_\_\_. *Una donna*. Milão: Feltrinelli, 2003. Prefácio de Anna Folli e posfácio de Emilio Cecchi.
- ALERAMO, Sibilla; CAMPANA, Dino. *Un viaggio chiamato amore*. Lettere 1916-1918. Milão: Feltrinelli, 2003. Org. e introdução de Bruna Conti.
- ALERAMO, Sibilla; QUASIMODO, Salvatore. *Lettere d'amore*. Rovereto, Trento: Nicolodi, 2001. Org. Bruna Conti e Paola Manfredi.
- ASOR ROSA, Alberto (org.). *Letteratura italiana*. Le Opere. Il Novecento. Turim: Einaudi, 2000.
- ÁVILA, Myriam. “Parataxe, poesia e estranhamento”. In [http://www.centopeia.net/ensaios/87/Myriam\\_%C3%81vila/PARATAXE\\_POESIA\\_E ESTRANHAMENTO/2](http://www.centopeia.net/ensaios/87/Myriam_%C3%81vila/PARATAXE_POESIA_E ESTRANHAMENTO/2), acessado em jan. 2008.
- BERARDINELLI, Alfonso. *La forma del saggio. Definizione e attualità di un genere letterario*. Veneza: Marsili Editore, 2002.
- \_\_\_\_\_. *Da poesia à prosa*. [Trad. Maurício Santana Dias]. São Paulo: Cosacnaify, 2007. Org. e prefácio de Maria Betânia Amoroso.
- BERMAN, Antoine. *A prova do estrangeiro: cultura e tradução na Alemanha romântica*. [Trad. Maria Emília Pereira Chanut]. Bauru, SP: EDUSC, 2002.
- \_\_\_\_\_. *A tradução e a letra ou o albergue do longínquo*. [Trad. Andréia Guerini, Marie-Hélène Catherine Torres, Mauri Furlan]. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.
- \_\_\_\_\_. *Pour une critique des traductions: John Donne*. Paris: Gallimard, 1995.

- BERTELLI, Elda Maria. "Sibilla Aleramo". In: *Romanzieri e novellieri d'Italia nel secolo ventesimo*. Vol. I. Roma: Le Stanze del libro, 1936.
- BIBLIOTECAS NACIONAIS DO MUNDO em <http://pesquisa.bn.pt/bn-mundo/index.html>, acesso em janeiro de 2008.
- BORGESE, Giuseppe A. "La vagabonda". In *La vita e il libro*. Bolonha: Zanichelli, 1928.
- CASARES, Adolfo Bioy. "Ensayistas ingleses" in *La otra aventura*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1983.
- CASINI, Maria Cecília. *Sibilla Aleramo: uma mulher escrevendo na aurora do século XX*. Tese de Doutorado. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo – USP, 2005.
- CECCHI, Emilio. "Posfazione". In *Una donna*. Milão: Feltrinelli, 2003.
- CIALENTE, Fausta. "Un ricordo". In ALERAMO, Sibilla. *Diario di una donna*. Inediti 1945-1960. Milão: Feltrinelli, 1978.
- CONTI, Bruna. "Introduzione". In ALERAMO, Sibilla; CAMPANA, Dino *Un viaggio chiamato amore*. Lettere 1916-1918. Milão: Feltrinelli, 2003.
- CONTORBIA F.; MORINO, Alba; MELANDRI, Lea. *Sibilla Aleramo. Coscienza e scrittura*. Feltrinelli, 1986.
- CUNHA, Celso; CINTRA, Lindley. *Nova gramática do português contemporâneo*. 3 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.
- DE MAURO PARAVIA ON-LINE. *Il dizionario della lingua italiana*. Paravia. Pearson Paravia Bruno Mondadori © 1999-2007 in <http://old.demauroparavia.it/>
- DICIONÁRIO HOUAISS DA LÍNGUA PORTUGUESA. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001. Versão em CD-ROM.
- DICIONÁRIO PORTUGUÊS (O) – DIZIONARIO ITALIANO PORTOGHESE e PORTOGHESE ITALIANO di Giuseppe Mea. Bolonha: Zanichelli - Porto Editora, 1998.
- DISC COMPACT – Dizionario di Italiano Sabatini - Coletti. Versão em CD-ROM da Giunti Editore, 1997.
- DIZIONARIO D'ITALIANO on-line da Garzanti Linguistica em [http://www.garzantilinguistica.it/interna\\_ita.html](http://www.garzantilinguistica.it/interna_ita.html)
- ECO, Umberto. *Quase a mesma coisa. Experiências de tradução*. [Trad. Eliana Aguiar]. Rio de Janeiro: Record, 2007.

- ERBANI, Francesco. “Viaggio tra scrittori e poeti d’Italia. Asor Rosa: ‘Così è nata la letteratura’”. Entrevista a Alberto Asor Rosa. In *La Repubblica online*, <http://www.repubblica.it/2007/08/speciale/altri/2007letteratura/asor-rosa/asor-rosa.html>, acesso em 24-09-2007.
- FALQUI, Enrico. “Sibilla Aleramo”. In: *Novecento letterario italiano. Narratori e prosatori*. Florença: Vallecchi, 1970.
- \_\_\_\_\_. “Le belle infedeli”, “La terza pagina”, “L’elzeviro” e “Riviste letterarie” in *Novecento letterario*. Florença: Vallecchi, 1957.
- FOLLI, Anna. “Introdução”. In *Orsa Minore. Note di taccuino e altre ancora*. Milão: Feltrinelli, 2002.
- \_\_\_\_\_. “Prefazione”. In *Una donna*. Milão: Feltrinelli, 2003.
- \_\_\_\_\_. *Penne leggere: Neera, Ada Negri, Sibilla Aleramo. Scritture femminile italiane fra Otto e Novecento*. Milão: Guerini e Associati, 2000.
- GADAMER, Hans Georg. *Verdade e método I: traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica*. [Trad. Flávio Paulo Meurer e Enio Paulo Giachini]. 6. ed. Petrópolis: Vozes; Bragança Paulista, SP: Editora Universitária São Francisco, 2004.
- GUERINI, Andréia. *Gênero e Tradução no Zibaldone de Leopardi*. São Paulo: Edusp, 2007.
- GUERRICCHIO, Rita. “Prefazione”. In ALERAMO, Sibilla. *Andando e stando*. Milão: Feltrinelli, 1997.
- GUIDI, Laura (org.). “Il nazionalismo declinato al femminile. 1914-1918”. In *Vivere la guerra. Percorsi biografici e ruoli di genere tra Risorgimento e primo conflitto mondiale*. Cliopress (ed. digital), 2008. Versão eletrônica em [http://www.storia.unina.it/cliopress/guidi/Vivere\\_la\\_guerra.pdf](http://www.storia.unina.it/cliopress/guidi/Vivere_la_guerra.pdf)
- IBSEN, Henrik. *Casa de bonecas*. [Trad. Maria Cristina Guimarães Cupertino]. São Paulo: Veredas, 2004.
- INDEX TRASLATIONUM em <http://databases.unesco.org:80/xtrans/xtraform.shtml>, acesso em abril de 2006.
- LEOPARDI, Giacomo. “Trechos do *Zibaldone di Pensieri* sobre tradução”. [Trad. Andréia Guerini]. In *Clássicos da teoria da tradução*. Andréia Guerini e Maria Teresa Arrigoni (orgs.). V. 3. Antologia Bilíngüe. Florianópolis: UFSC, 2005.
- MACIEL, Maria Esther. “O texto em movimento. Notas sobre a escrita ensaística de Octavio Paz.” In *Revista menmozine*, n.2 online. Em <http://www.cronopios.com.br/mnemozine2/home.html> acesso em julho de 2008.
- MATOS, Olgária. “Masculino e feminino”. In *REVISTA USP online*. <http://www.usp.br/revistausp/02/19-olgaria.pdf>, acesso em dezembro de 2008.

- MEDA, Anna. “La necessità del verbo: autobiografia e scrittura in Sibilla Aleramo”. In *Writes of life*, Congresso da University of South Africa, Pretoria in [www.arts.anu.edu.au/acis/abstracts/meda2.htm](http://www.arts.anu.edu.au/acis/abstracts/meda2.htm), acesso em abril de 2006 .
- MELANDRI, Lea. *Come nasce il sogno d’amore*. Turim: Bollati Boringhieri, 2002.
- \_\_\_\_\_. *Le passioni del corpo. La vicenda dei sessi tra origine e storia*. Turim: Bollati Boringhieri, 2001.
- MOOSBURGUER, Theo Borba. *Tradução comentada dos versos 1-609 do épico bizantino Vasileios Digenis Akritis*. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução, UFSC, 2008.
- MORINO, Alba. “Nota” e “Cronologia della vita di Sibilla Aleramo”. In ALERAMO, Sibilla. *Diario di una donna. Inediti 1945-1960*. Milão: Feltrinelli, 1978.
- PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. [sem trad.]. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- PESSOA, Fernando. *Livro do Desassossego*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- PIPITONE, Cristiana; ZANCAN, Marina. *Archivio Aleramo. Guida alla consultazione*. Roma: Fondazione Istituto Gramsci onlus, 2006. Disponível no site [www.fondazionegramsci.org](http://www.fondazionegramsci.org), acesso em agosto de 2007.
- SCARAMUZZA, EMMA. *La santa e la spudorata: Alessandrina Ravizza e Sibilla Aleramo. Amicizia, política e scrittura*. Nápoles: Linguore, 2004.
- SCHLEIERMACHER, Friedrich. “Sobre os diferentes métodos de tradução”. [Trad. Margarete von Mühlen Poll]. In: *Clássicos da teoria da tradução*. Werner Heidermann (org.). V.I. Antologia Bilíngüe. Florianópolis: UFSC, 2001.
- STEIL, Juliana. *Profecia poética e tradução. America A Prophecy, de William Blake, traduzida e comentada*. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução, UFSC, 2007.
- TRAVAGLIA, Neusa Gonçalves. *A tradução numa perspectiva textual*. Tese de Doutorado. USP, 1992.
- VALIN, Danièle. “Bibliographie des traductions françaises de la littérature italienne du 20e siècle”. In *Chroniques italiennes* n. 66/67, Université de la Sorbonne Nouvelle, 2001. Em <http://chroniquesitaliennes.free.fr/numeros/66-67.html>, acesso em setembro de 2007.

- VIEIRA, Carlos de Almeida. “Acerca da formação em psicanálise”. In mesa redonda: *A psicanálise e a formação do psicanalista hoje*. Simpósio de Brasília – DF: 2002. Em <http://www.interseccaopsicanalitica.com.br/art116.htm>, acesso em jan. 2008.
- WILDE, Oscar. *Contos e novelas de Oscar Wilde*. [Trad. Brenno Silveira]. 2. ed., Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1998.
- WOOLF, Virginia. *Um teto todo seu*. [Trad. Vera Ribeiro]. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2004.
- ZANCAN, Marina. *Il doppio itinerario della scrittura. La donna nella tradizione letteraria italiana*. Turim: Einaudi, 1998.
- \_\_\_\_\_. “Una donna di Sibilla Aleramo”. In: ASOR ROSA, Alberto (org.). *Letteratura italiana. Le Opere. Il Novecento*. Turim: Einaudi, 2000.
- \_\_\_\_\_. “Coscienza e scrittura” in *L’Indice dei libri del mese*, 1986, n.5 (resenha à edição da Feltrinelli de 1986, org. por Morino, Contorbia e Melandri).
- ZINGARELLI (lo) – *Vocabolario della lingua italiana* di Nicola Zingarelli. Bolonha: Zanichelli, 1995.