

Cesare Pavese e a tarefa da tradução mitológica

Davi Pessoa (UERJ)*

*Uma poética é apenas uma tradução em
termos normativo-conceituais
dos fantásticos esquemas que um poeta
está convencido de ter à sua disposição.
Mas devido à exigência de reunir toda a
cultura de seu tempo,
todo poeta consciente presume que sua
poética delimita o extremo horizonte fantástico
compatível com o conhecimento da
época, e, assim, todo contemporâneo tende,
por meio da floresta da ignorância e de
vários impedimentos práticos,
para este mesmo horizonte – em suma,
assume que sua fórmula é válida para
definir a aspiração de toda a poesia,
incluindo a do passado que,
enquanto conhecida, não pode deixar de
culminar na cultura atual.
Diremos, então, que essa poética reduz
qualquer esforço criativo
à luta entre a liberdade humana e a
fixidez natural mítica.
Os ‘poemas’ são vários graus de
redução
do comportamento humano ao destino.
(Cesare Pavese, “La poetica del
destino”, 1950)*

O filósofo Maurice Blanchot em “Traduire” – belíssimo ensaio inserido no livro *L’amitié*, publicado na França em 1971 e dedicado ao filósofo e amigo Georges Bataille – escreve:

*UERJ e UniRio

Sabemos o quanto devemos aos tradutores e ainda mais à tradução? Acredito que não. Mesmo que sintamos gratidão pelos homens que corajosamente entram neste enigma – a tarefa de traduzir –, mesmo que os saudemos de longe como os mestres ocultos de nossa cultura, ligados a eles e gentilmente submissos ao seu zelo, nossa gratidão permanece silenciosa, um pouco sustentada, aliás, por humildade, pois não somos capazes de sermos seus reconhecedores. (BLANCHOT, 2010, p. 82)¹

Nossa gratidão a tradutores e tradutoras, então, não é *apaixonadamente* expressa porque ainda vivemos numa época em que a arte de traduzir é entendida, como por muito tempo em certas culturas, como uma *pretensão maligna*? Blanchot anota: “Alguns não querem que se traduza para sua língua, outros querem que sua língua seja traduzida, e é necessária a guerra para que esta traição, em sentido estrito, se concretize: entregar ao estrangeiro a verdadeira expressão de um povo” (BLANCHOT, 2010, p. 82)². E poderíamos supor, a partir dessa travessia, que tal pretensão maligna, ou poderíamos chamá-la de *traição*, se deve ao fato de louvarmos e consagrarmos o chamado “texto original”, como se fosse um Deus intocável? Ou seria por nossa incapacidade de reconhecer o *estrangeiro* que vive dentro e fora de nossas fronteiras? E ainda: negligenciamos e recalamos o *estrangeiro* que habita nosso inconsciente? Se é verdade, desde Freud, que nossa luta pelo reconhecimento é sempre em direção ao Outro e a partir do Outro, por que resistimos tanto em romper com os *limites* que nos são impostos?

Aliás, toda fronteira também poderia ser um espaço de *contato* e de *contágio*, e não apenas de separação? Será que uma cultura, por meio da tradução, entrega-se ao estrangeiro ao mesmo tempo que é

¹ “Sappiamo quanto siamo debitori ai traduttori e ancor più, alla traduzione? Non credo. Anche se proviamo gratitudine verso gli uomini che si addentrano coraggiosamente in questo enigma – il compito di tradurre –, anche se li salutiamo da lontano come i maestri nascosti della nostra cultura, legati a loro e docilmente sottomessi al loro zelo, la nostra riconoscenza resta silenziosa, un po’ sostenuta, del resto per umiltà, poiché non siamo in grado di essere loro riconoscenti.” [Quando não houver menção ao nome do tradutor, as traduções são de minha autoria.]

² “Gli uni non vogliono che si traduca nella loro lingua, gli altri che si traduca la loro lingua e ci vuole la guerra perché questo tradimento, in senso proprio, si compia: consegnare allo straniero la vera espressione di un popolo.”

contaminada por ele? Por que o gesto da tradução assumiu o sentido – o maldito sentido – de uma espécie de pretensão maligna? Blanchot, que foi um grande leitor de Walter Benjamin, entende que todo tradutor vive da diversidade de línguas, pois toda tradução se baseia nessa diversidade, e é esse o seu *jogo ambivalente*. O filósofo ressalta:

A obra bem traduzida é elogiada de duas formas contrastantes: não parece traduzida, diz-se; ou, diferentemente, é realmente a mesma obra, acha-se extraordinariamente idêntica: mas, no primeiro caso, a origem da obra é apagada em benefício da nova língua; no segundo caso, em benefício da obra, anula-se a originalidade das duas línguas; em qualquer caso, algo essencial foi perdido. (BLANCHOT, 2010, p. 83)³

Podemos acrescentar que, na realidade, a tradução não pretende fazer desaparecer a diferença entre as línguas, porque a *traduzibilidade* é, antes, o seu jogo, ou seja, é a própria *utopia* existente na tarefa de tradução. O texto dito “original” jamais é estático, pois é habitado por uma linguagem viva, por uma terrível ambivalência poética, como nos apontava Paul Valéry em sua poesia, ou seja: quando lemos um poema, entramos em contato com *a linguagem da voz* e, ao mesmo tempo, com *a voz da linguagem*, e saímos dessa experiência perturbadora um tanto atordoados. A tradução, em suma, é uma *existência por vir*, uma vida *imane*nte e uma vida *fantasmática*. Imanente, porque ocorre na ambivalência entre parar (*manere*) e passar (*manare*); fantasmagórica, porque sua vida futura sobrevive na forma de *fantasmas*.

Se os tradutores se lançam *radicalmente* nessa lacuna aberta pelo gesto da tradução, então aprendem a viver *radicalmente* entre a vida e a morte, isto é, justamente na lacuna, não podendo tomar nem a vida nem a morte como duas coisas absolutas. Portanto, para *viver* essa relação, tradutores e tradutoras aprendem a *habitar a alteridade*,

³ “L’opera tradotta bene è lodata in due modi contrastanti: non sembra tradotta, si dice; oppure, diversamente, è davvero la stessa opera, la si trova straordinariamente identica; ma, nel primo caso, si cancella l’origine dell’opera, a beneficio della nuova lingua; nel secondo caso, a beneficio dell’opera, si cancella l’originalità delle due lingue; in ogni caso, è andato perso qualcosa di essenziale.”

vivem a ambivalência do “hostis” – *hostis* em latim significa “hóspede”, mas também “inimigo” –, ou seja, entram em contato com uma relação singular com a alteridade, quando “o hostis responde à hospitalidade como o espectro se apresenta aos vivos para que não seja esquecido”, como nos aponta Derrida (2003, p. 8). Em 1987, Derrida publicou o famoso ensaio “Torres de Babel”, presente no livro *Psyché*, no qual defende que “a tradução não é imagem nem cópia” (DERRIDA, 2006, p. 35). O que *vem a ser* então?

A tradução, portanto, segundo o filósofo, torna-se necessária e impossível como efeito de uma luta pela *apropriação do nome*, ou melhor, o objeto da tradução é sempre um texto *a-traduzir*, como pensa Derrida, ou uma *traduzibilidade*, como Walter Benjamin elabora em seu famoso ensaio “A tarefa do tradutor”, escrito, aliás, como se sabe, como reflexão à sua tradução dos *Tableaux Parisiens*, de Charles Baudelaire. Benjamin não se lança sozinho na tarefa da tradução, pois convoca uma comunidade pensante, para poder realizar sua travessia. Seus companheiros de viagem são Mallarmé, Rudolf Pannwitz, Goethe, Hölderlin, por exemplo, porque “ampliaram as fronteiras do alemão”. Sua tese era radical: as traduções não servem a algo, não comunicam algo, mas pretendem uma linguagem comum e oculta, messiânica e pura. Em última análise: a tradução é uma *luta*.

A luta pela apropriação do nome também impõe limites às teorias da tradução. O mais óbvio, mas ainda muito recorrente em nosso tempo, é entender a tradução como uma mera *passagem* de uma língua a outra, não considerando suficientemente a possibilidade de múltiplas línguas estarem envolvidas em um texto. Portanto, como traduzir um texto escrito em várias línguas ao mesmo tempo? Como restaurar o efeito da pluralidade? Não por acaso Derrida se questiona: “Como traduzir um texto escrito em diversas línguas ao mesmo tempo? Como “devolver” o efeito de pluralidade? E se se traduz para diversas línguas ao mesmo tempo, chamar-se-á a isso tradução?” (DERRIDA, 2006, p. 20). Ou seja, em qualquer texto pensado e escrito poeticamente, em sua radicalidade, há muitas vozes que sussurram

uma linguagem oculta, há toda uma *gramática espectralógica* em sua forma de viver e de conviver com outros textos, com outras vozes. Acompanhemos, agora, o caso de uma voz singular.

O poeta, romancista e editor Cesare Pavese, grande pensador do gesto da tradução, escreveu em *Il mestiere di vivere*, em 27 de junho de 1946, e nele ressalta a imensa luta que há no gesto da escrita, como uma espécie de processo de dessubjetivação e subjetivação a um só tempo:

Ter escrito algo que te deixa como um fuzil disparado, ainda devastado e requeimado, completamente vazio de si mesmo, onde não só descarregaste tudo que sabes de ti mesmo, mas o que desconfias e supões, e os sobressaltos, os fantasmas, o inconsciente – tê-lo feito com demorado trabalho e tensão, com a atenção de dias e tremores e repentinas descobertas e fracassos e endurecimento de toda a vida naquele ponto –, dar-se conta de que tudo isso é como nada, se um sinal humano, uma palavra, uma presença não o recebe, o aquece – e morrer de frio – falar ao deserto – ser somente noite e dia, como um morto. (PAVESE, 1988, p. 324)

Como fazer sobreviver os fantasmas que habitam uma língua estrangeira? Trazê-lo para a esfera humana, por meio de uma profanação, é a grande tarefa de tradutores que se lançam na *loucura da tradução*, porque, no final das contas, o tradutor é aquele que “se fragmenta para libertar o próximo”, como percebeu Italo Calvino, quando escreve uma carta-resposta às duras críticas voltadas a Pavese por Geno Pampaloni, em *Povero cuore che sussulti*, em 1951, cuja intenção era provocar polêmicas em torno do suicídio do escritor. Diz Calvino: “Para que você aprenda que a vida privada dos escritores não é para ser bisbilhotada, torcendo-lhe o nariz, mas se respeita e se estuda seu testemunho de vida que deve ser útil a todos; porque o escritor é um homem que se fragmenta para libertar o próximo” (CALVINO, 2022, p. 40)⁴. O crítico, segundo Calvino, não consegue,

⁴ “Perché impari che nella vita privata degli scrittori non si va a curiosare, o a torcere il naso, ma si rispetta e studia la testimonianza di vita che deve servire per tutti; perché lo scrittore è un uomo che si fa a pezzi per liberare il suo prossimo.”

tampouco deseja, relacionar o *habitus filológico* ao *habitus crítico* no que diz respeito à obra poética de Pavese, ou seja, esferas que merecem atenção por sua força mítico-poética.

Cesare Pavese iniciou sua jornada mitológica ainda muito jovem, mas, ele também, não realiza sua travessia sozinho. Furio Jesi – o jovem mitólogo que começou a ler *com força diferida* a questão do mito nos escritos e na vida de Pavese – argumenta que a crítica lançada ao universo enigmático do autor de *Os Mares do Sul* “apresenta-se como uma espécie de *work in progress* coletivo heterogêneo, em que até os monumentos funerários têm seu lugar, mas em cuja complexidade heterogênea devem ter o lugar que a história lhes atribui, que é precisamente o caminho e a norma que nos permitem mergulhar na crítica enquanto críticos” (JESI, 2013, p. 118)⁵.

Furio Jesi no ensaio “Cesare Pavese e il mito: *Dix ans plus tard* (*appunti per una lezione*)” – trata-se, na verdade, de uma conferência proferida nas Universidades de Lausanne e San Gallo, em 1975 – testemunha sua experiência no ensino médio, quando leu pela primeira vez, em 1951, o poema “I mari del Sud”, de Pavese, que havia recém-falecido e ainda não era reconhecido como um “monumento literário” na Itália de então. Como ressalta Jesi: “ele não gozava do privilégio da distância, que é um atributo característico dos poetas coroados” (JESI, 2013, p. 119)⁶. O jovem estudante nos conta que teve um sentimento contraditório e essencialmente negativo ao ler o poema. Qual seria a contradição? Ele mesmo responde: “Por um lado, pareceu-me um poema bonito de ler, que nos dá um prazer de ler; por outro lado, deu-me a impressão de um poema escrito por um homem que quer ser um grande poeta, que quer *se fazer* um grande poeta; o

⁵ “Si presenta come una sorta di collettivo *work in progress* eterogeneo, in cui anche i monumenti funebri hanno il loro posto, ma nella cui complessità eterogenea devono avere il posto che attribuisce loro la storia, la quale è appunto la strada e la norma che ci permette di addentrarci da critici nella critica.”

⁶ “Non godeva del privilegio della distanza, che è un attributo caratteristico dei poeti incoronati.”

que talvez não seja” (JESI, 2013, p. 119)⁷. Para além da sensação negativa, Jesi acrescenta os termos da contradição: “O contraste entre a musicalidade dos versos, solene, entre épico e lírico, e seu conteúdo, que me parecia aquém da forma, em nosso mundo, e não no mundo dos grandes poetas, me provocava um sentimento de cansaço, como uma coisa sem harmonia e forçada” (JESI, 2013, p. 119-120)⁸. E acrescenta algo de extrema importância, para que possamos entender a força poética arcaica-contemporânea de seu pensamento: “Na poesia de Pavese também encontrei, como contrastantes, coisas cotidianas, não suficientemente lendárias ou remotas: o primo emigrante que retorna, o posto de gasolina, os selos postais colecionáveis” (JESI, 2013, p. 120)⁹. Ou seja, a impressão contraditória – ou melhor, *ambivalente*, já que um termo da relação não anula o outro –, destacada por Jesi, é fruto de um longo e exaustivo percurso de estudos a respeito de mitologias e de *mitologemas*. Porém, é uma mitologia singular, ou *uma transfiguração mitológica*, que põe em questão o choque entre passado e presente, reciprocamente, pois o material mitológico que vem do passado não apenas atua no presente, modificando-o, mas também o próprio presente provoca uma mutação no passado. Pavese, sobretudo, não ignora a força da imanência que existe na natureza, e como acrescenta Jesi: “O contraste entre a convicção que Pavese tinha de reencontrar no repertório das imagens mitológicas um léxico poético imanente na natureza e a escolha deliberada que fez de utilizar esse léxico de uma forma ou de outra. Explico-me melhor. Pavese acreditava no valor dos mitos como um sistema de relações existentes

⁷ “Da un lato mi sembrava una poesia che è bello leggere, che fa piacere leggere; d’altro lato mi dava l’impressione di una poesia scritta da un uomo che vuol essere un grande poeta, che vuole *fare* il grande poeta; che forse non lo è.”

⁸ “Il contrasto fra la musicalità dei versi, solenne, tra epica e lirica, e il loro contenuto che mi pareva restare al di qua di quella forma, nel mondo nostro, non nel mondo dei grandi poeti, mi dava fastidio, ricordo molto bene anche questo, mi dava fastidio come cosa disarmonica, forzata.”

⁹ “Nella poesia di Pavese incontravo anche, a contrasto, cose quotidiane, non sufficientemente leggendarie o remote: il cugino emigrato che ritorna, il distributore di benzina, i francobolli da collezione.”

na natureza” (JESI, 2013, p. 121-122)¹⁰. Porém, o que emerge do passado não é um *retorno do mesmo*, pois na tarefa da tradução mitológica há uma profunda imersão no que poderíamos chamar, com Walter Benjamin, de *traduzibilidade*, isto é, um rastro do passado que sobrevive no tempo presente. Não por acaso, Furio Jesi sempre esteve atento à tarefa de tradução, quando discutiu em muitos escritos acerca da *máquina mitológica*: “As imagens mitológicas podem ser alteradas, traduzidas de cem maneiras” (JESI, 2013, p. 123)¹¹.

E o tradutor imerso na tarefa da tradução mitológica sabe que não há tradução sem perdas, que o gesto de traduzir é um *trabalho de luto* contínuo e mútuo. Há, portanto, uma espécie de *aporia* em tal tarefa. Jesi tinha consciência de que acessar os mitos não significa necessariamente acessar uma *experiência coletiva do mito*:

Ao mesmo tempo em que acreditava na existência, na natureza, de um sistema de relações – que era um sistema lexical, um vocabulário – entre imagens mitológicas, Pavese também acreditava na impossibilidade para o homem moderno de acessar uma experiência coletiva do mito. O que isto significa? Significa que, para Pavese, os homens modernos não são mais capazes de experimentar todos juntos, intimamente, com a totalidade de seu ser, a veracidade objetiva e imanente, na natureza, do vocabulário da natureza. (JESI, 2013, p. 124-125)¹²

Em outras palavras, tarefa verdadeiramente árdua e difícil, segundo Jesi: “por um lado, o poeta, para ser poeta, deve, antes mesmo de falar *da* natureza, falar *com* a natureza, na linguagem da natureza

¹⁰ “Il contrasto fra la convinzione, che Pavese ebbe, di ritrovare nel repertorio delle immagini mitologiche un lessico poetico immanente nella natura, e la scelta deliberata, che egli fece, di usare in un modo o nell’altro quel lessico. Mi spiegherò meglio. Pavese credeva nel valore dei miti come sistema di rapporti esistenti nella natura.”

¹¹ “Le immagini mitologiche possono essere alterate, tradotte in cento modi.”

¹² “Nell’istante stesso in cui credeva nell’esistenza in natura di un sistema di rapporti – che era un sistema lessicale, un vocabolario – fra immagini mitologiche, Pavese credeva anche nell’impossibilità per l’uomo moderno di accedere ad un’esperienza collettiva del mito. Cosa vuol dire questo? Vuol dire che per Pavese gli uomini moderni non sono più capaci di sperimentare tutti insieme, intimamente, con l’interezza del loro essere, la veridicità oggettiva e immanente nella natura del vocabolario della natura.”

que é a do mito”,¹³ ou seja, é necessário conhecer a tradição para provocar nela uma ruptura, para que possa traduzi-la e transferi-la por meio de imagens mitológicas, “mas, por outro, o poeta, ao falar *com* a natureza, isola-se da comunidade dos homens”,¹⁴ e conclui: “Não há escapatória. Ou melhor, a única saída é a aceitação de um mito o mais despojado de imagens: o do sacrifício. (...) É o único mito em que o indivíduo pode ficar sozinho em sua relação com a linguagem dos mitos” (JESI, 2013, p. 125-126)¹⁵.

Nas décadas de 1930 e 1940, Cesare Pavese vivenciou um processo de mutação antropológica e literária extremamente importante, sobretudo quando começa a ler *a contrapelo* sua cultura por meio da cultura anglo-americana. Italo Calvino, em carta escrita em 7 de fevereiro de 1953 e enviada a um estudante de Letras da Universidade de Montpellier, chamado Robert A. Giannoni, apresenta um resumo da maneira como Pavese lidava com a política de sua época: “A posição de Pavese diante de política apresenta uma singularidade característica: de extremo rigor e extremo distanciamento. Foi formado no ambiente dos mais intransigentes intelectuais antifascistas de Turim, que se agruparam em torno da revista *La Cultura* e da Editora Einaudi” (CALVINO, 2022, p. 75)¹⁶.

Após a Libertação, em 25 de abril de 1945, Pavese ingressou no Partido Comunista italiano, decisão manifesta em alguns de seus ensaios. Sua tomada de decisão, no entanto, não provocou uma mudança de atitude no que se refere a uma ação política partidária. Em 1950, aceitou o convite para fazer parte da redação da revista *Cultura e Realtà*, e ali publicou o escrito “Il mito”, no qual lemos logo

¹³ “Da un lato il poeta, per essere poeta, deve, prima ancora di parlare *della* natura, parlare *con* la natura, nel linguaggio della natura che è quello del mito.”

¹⁴ “Ma d’altro lato il poeta, nel parlare *con* la natura, si isola dalla comunità degli uomini.”

¹⁵ “Non c’è scampo. O Meglio, l’unico scampo è l’accettazione di un mito che è il più spoglio di immagini: quello del sacrificio (...). È l’unico mito in cui l’individuo può essere solo nel suo rapporto con il linguaggio dei miti.”

¹⁶ “La posizione di Pavese di fronte alla politica presenta una singolare caratteristica: di estremo rigore e di estremo distacco. Si formò nell’ambiente dei più intransigenti intellettuali antifascisti torinesi, che si raggrupparono attorno alla rivista *La Cultura* e alla Casa Editrice Einaudi.”

no início: “Confrontamo-nos com o verdadeiro mito cada vez que voltamos ao início de uma época de poesia” (PAVESE, 1962, p. 294)¹⁷. E ao final do texto: “Mas não se deve acreditar que esta experiência do mito seja em si um privilégio dos poetas e, num grau mais distante, dos pensadores. É um bem universalmente humano, é a religião que sobrevive até nos corações mais desolados ou mesquinhos, que ficariam muito surpresos se alguém lhes explicasse que dentro deles há uma semente que pode se tornar uma fábula. É – precisa ser dito? – a condição em que se baseia a universalidade e a necessidade da poesia” (PAVESE, 1962, p. 299)¹⁸.

Pavese, em outro escrito, “Del mito, del simbolo e d’altro”, em *Feria d’agosto*, publicado em 1946, entende que “um mito é sempre simbólico e por isso nunca tem um significado unívoco, podendo se manifestar nas mais diferentes e múltiplas florações. [...] É um evento único, absoluto; um concentrado de potência vital de outras esferas que não a nossa cotidiana” (PAVESE, 1962, p. 258)¹⁹. Sua definição de mito pode ir desde a personificação de uma realidade indescritível até uma concentração de potência presente em uma esfera da vida cotidiana. O problema, em outras palavras, para Pavese, é saber *como* ele se *transfigura* na arte narrativa. Nesse sentido, o escritor buscará aprofundar seus estudos de antropologia, religião e psicologia, por exemplo, para que possa continuar investigando a relação com mitologias, seja do passado, seja do presente. Seu trabalho como editor será de fundamental relevância nesse período.

Em 1947, Pavese e Ernesto De Martino fundam na editora

¹⁷ “Nel mito vero e proprio c’imbattiamo ogni volta che ci accade di riandare nel tempo all’inizio di un’epoca di poesia.”

¹⁸ “Ma non è da credere che in sé quest’esperienza del mito sia un privilegio dei poeti e, a un grado più discosto, dei pensatori. È un bene universalmente umano, è la religione che sopravvive anche nei cuori più squallidi o più meschini, i quali sarebbero ben stupiti se qualcuno gli spiegasse che dentro di loro è un germe che potrebbe diventare una favola. È – occorre dirlo? – la condizione su cui si fonda l’universalità e la necessità della poesia.”

¹⁹ “Un mito è sempre simbolico; per questo non ha mai un significato univoco, allegorico, ma vive di una vita incapsulata che, a seconda del terreno e dell’umore che l’avvolge, può esplodere nelle più diverse e molteplici fioriture. Esso è un evento unico, assoluto; un concentrato di potenza vitale da altre sfere che non la nostra quotidiana.”

Einaudi a “Coleção de estudos religiosos, etnológicos e psicológicos”, cujo objetivo é ampliar os estudos de autores como Lévy-Bruhl, Malinowski, Propp, Frobenius e Jung. E, no mesmo ano, é criada a coleção “Os Corais”, também editada por Pavese – que ocupou o lugar da coleção anterior “Narradores Contemporâneos” –, na qual foram publicados muitos livros de escritores anglo-americanos. Cesare Pavese encontrou, portanto, uma forma de vincular sua paixão pelo mundo simbólico-mitológico arcaico aos seus estudos de autores contemporâneos, pois, como escreveu Natalia Ginzburg em “Retrato de um amigo”, em *Pequenas virtudes*: “Nosso amigo vivia na cidade como um adolescente: e até o final viveu assim. Seus dias eram longuíssimos, como os dos adolescentes, e cheios de tempo; sabia achar espaço para estudar e escrever, para ganhar a vida e a vadiar nas ruas que adorava” (GINZBURG, 2015, p. 27).

O crítico Giovanni Venturi, nesse sentido, não deixará de perceber que o “caminho não teria sido possível sem o encontro com os americanos, para chegar à poética do mito” (PONZI, 1977, p. 55). Ou seja: rumo à poética do mito d’América, rumo ao presente imbuído de passados mitológicos. Porém, mais uma vez, sua jornada não é solitária, uma vez que, no imediato pós-guerra, ele terá como companheiros o crítico literário e de arte Emilio Cecchi e o escritor Elio Vittorini. Aos jovens que acompanharam o nascimento e o desenvolvimento do fascismo, nas palavras de Venturi, “a América parecia a terra prometida, por isso, na América, Vittorini encontrou o caminho para exaltar de forma vitalista o progresso como um ato de liberdade, por isso, na América, Pavese sempre pôde encontrar a si mesmo e todas as soluções para os problemas que eram urgentes na cultura italiana, inclusive a questão da língua” (PONZI, 1977, p. 58)²⁰. Acrescentaria que, na América, Pavese pôde encontrar com o

²⁰ “L’America appariva la terra promessa, ecco perché in America Vittorini trova il modo di esaltare vitalisticamente il progresso come atto di libertà, ecco perché sempre in America Pavese poteva ritrovare se stesso e tutte le risoluzioni dei problemi che urgevano all’interno della cultura italiana, non ultima la questione della lingua.”

estrangeiro que o habitava, com seus sonhos, medos e frustrações.

Portanto, o contato e o contágio com tempos muito distantes e com tempos extremamente presentes fizeram com que Pavese travasse uma enorme luta com a dura realidade da vida contemporânea de então. Uma das formas de enfrentar a realidade da existência foi, sem dúvida, refletir sobre a relação, não apenas estilística, mas também político-antropológica entre dialeto e língua por via da *tarefa da tradução*. Para compreender a língua italiana que se impunha cada vez mais como língua oficial em detrimento dos dialetos, Cesare Pavese parecia ter consciência de que não bastava colocar em operação o *dialeto pelo dialeto*, como percebe Giovanni Venturi, pois: “O ponto central será, portanto, o enxerto do dialeto na língua oficial” (PONZI, 1977, p. 60)²¹, provocando uma ruptura no *bloco monolíngue* imposto pelo fascismo de Mussolini nas primeiras décadas do século XX. E como escreveu o próprio Pavese: “Sem províncias a literatura não tem espinha dorsal” (PAVESE, 1962, p. 26)²².

A literatura anglo-americana serve à poética mito-simbólica de Pavese como uma espécie de “documentos filológicos”, documentos permeados por novos mitos e novas formas de experiências literárias e políticas, que provocam uma *transfiguração* da realidade e na realidade, isto é, uma *traduzibilidade*. No entanto, como escreve Mauro Ponzzi na introdução de *La Critica e Pavese*:

Recuperar o sonho americano do *New Deal* e transportá-lo para o Piemonte durante a era fascista pretendia ser uma alternativa, ainda mais ideal e ideológica do que política, *stricto sensu*, ao regime. (...) Pavese, com Vittorini e o grupo de Turim, representa uma das poucas tentativas, por volta da década de 1930, de romper com o isolamento em que caíra a literatura italiana, para tirá-la do *impasse* hermético, ou do delírio estético-decadente de Gabriele d’Annunzio. O americanismo de Pavese (e de Vittorini) consiste em repropor na Itália (não só com traduções) o grande sonho

²¹ “Il punto centrale sarà dunque l’innesto del dialetto nella lingua ufficiale.”

²² “Senza provincie la letteratura non ha spina dorsale.”

americano, o estilo, os ideais, se quisermos, a utopia do grande país.
(PONZI, 1977, p. 8)²³

Diante da *tanatopolítica* do nazifascismo vigente nesses anos, Cesare Pavese decidiu então viver na província dos campos piemonteses, sua querida Langhe, quase como se alimentasse um culto ao provincianismo em busca de uma *utopia desesperada*, como quem vive *radicalmente* as aventuras míticas nas grandes colinas, porque nesta geografia residem tanto os símbolos como os mitos das festas antigas, que se mostram ao escritor como uma *intuição moral*. Porém, o sacrifício em jogo não conduz ninguém à salvação, mas se torna, por outro lado, o fundamento da própria ação. Como escreveu Furio Jesi, em 1966, em *Cesare Pavese dal mito della festa al mito del sacrificio*:

Se a verdadeira festa era o ato criativo, por excelência, a perda da festa representava um obstáculo à criação que só poderia ser superado pela fé na íntima relação entre mito e moral, que propunha o sacrifício como horizonte e fundamento da ação e seu equivalente para um artista: a criação. E o lugar e o tema da criação deviam ser necessariamente os do tempo presente, não suscetível à verdadeira festa; a festa, de fato, teria permitido às realidades que pairavam sobre a vida cotidiana que se transformassem na própria matéria do mito: na ausência da festa, o artista sentia a obrigação moral de provocar, ele mesmo, essa transformação na única forma agora permitida, isto é, superando a nostalgia e agindo, criando, narrando os acontecimentos de hoje para que por meio de seu compromisso moral o hoje, privado de festa, voltasse a ser o lugar e o tempo do mito. (JESI, 1968, p. 167-168)²⁴

²³ "Recuperare il sogno americano del *New Deal* e trasportarlo in Piemonte durante l'era fascista voleva essere un'alternativa, prima ancora ideale e ideologica che politica *strictu sensu*, al regime. (...) Pavese, con Vittorini e il gruppo torinese, rappresenta uno dei pochi tentativi, attorno agli anni '30, di rompere l'isolamento in cui era caduta la letteratura italiana per trarla fuori dall'*impasse* di tipo ermetico o dal delirio estetico-decadente di tipo dannunziano. L'americanismo di Pavese (e di Vittorini) consiste nel riproporre in Italia (non solo con le traduzioni) il grande sogno americano, lo stile, gli ideali, se vogliamo l'utopia del 'grande paese'."

²⁴ "Se la vera festa era per eccellenza l'atto creativo, la perdita della festa poneva alla creazione un ostacolo superabile solo dalla fede nell'intimo rapporto fra mito e morale che proponeva il sacrificio quale orizzonte e fondamento dell'agire e del suo equivalente per un artista: il creare. E il luogo e la tematica della creazione dovevano necessariamente essere quelli dell'ora presente, non suscettibile di vera festa; la festa, infatti, avrebbe permesso alle realtà incombenti sulla vita quotidiana di trasformarsi nella materia

Viver a festa como um ato criativo, no presente, requer um estudo aprofundado do “mito arcaico” em contraste com o “mito americano”. A estudiosa Maria Stella, em seu belo estudo *Cesare Pavese: traduttore*, publicado em 1977, não por acaso ressalta que a América do pós-guerra, das décadas de 1920 a 1930, não é apenas a de um autor, mas também de um contexto histórico contemporâneo, pois:

Partir dos contemporâneos é, portanto, uma necessidade interna e metodológica que surge (e ao mesmo tempo frustrada) de uma situação histórica precisa: a América é vista nesses anos como uma alternativa mítica à cultura cinzenta da literatura italiana, já fixada em fórmulas vazias e repetitivas da retórica fascista. (STELLA, 1977, p. 23)²⁵

A América contemporânea para Cesare Pavese, segundo a estudiosa, é uma experiência artística e humana. De um lado, “contemporaneidade também significa dificuldade, tanto em encontrar materiais para a pesquisa como em assimilar conteúdos; e traz questões problemáticas na tomada de consciência histórica e política” (STELLA, 1977, p. 23-24)²⁶. Ou seja, o caminho é de ida-e-volta, porque como escreveu o próprio Pavese, em 18 de fevereiro de 1950, em *Il mestiere di vivere*: “A cultura deve começar pelo contemporâneo e documentário, pelo *real*, para chegar, se for o caso, aos clássicos” (PAVESE, 1988, p. 399). No caso do autor de *Diálogos com Leucò*, o contemporâneo não existe sem a presença do arcaico.

Durante seu tempo na universidade, Cesare Pavese começou a

stessa del mito: mancando la festa, l'artista avvertiva l'obbligo morale di determinare egli stesso quella trasformazione nell'unico modo ormai lecito, e cioè superando il rimpianto e agendo, creando, narrando le vicende dell'oggi affinché attraverso il suo impegno morale l'oggi privato di festa tornasse ad essere il luogo e il tempo del mito.”

²⁵ “Cominciare dai contemporanei è dunque un'esigenza interiore e di metodo che nasce (ed è allo stesso tempo frustrata) da una precisa situazione storica: l'America è vista in quegli anni come una alternativa mítica al grigiore culturale della retorica fascista.”

²⁶ “Contemporaneità significa anche difficoltà, sai nel reperimento dei materiali per la ricerca, sia nell'assimilazione dei contenuti; e significa anche, per Pavese, problematicità nella presa di coscienza storica e politica.”

ler Sherwood Anderson, Sinclair Lewis e Walt Whitman. Sobre este último escreveu uma monografia em 1930. Em carta de 29 de novembro de 1929, enviada ao músico americano (de origem piemontesa) Antonio Chiuminatto – com quem manteve um diálogo muito intenso, como lemos em sua correspondência –, que Pavese conheceu em Turim por volta de 1926-27, e com o qual o escritor aprendeu as diferenças de pronúncia da língua inglesa em relação à americana, focando especialmente seu interesse nas singularidades do *slang* americano, já que, como acrescenta Chiuminatto, “naquele período não havia dicionário de gírias, então em nossas reuniões ele me trazia uma lista de gírias que eu explicava uma de cada vez, até que ele encontrasse um equivalente em italiano” (PAVESE, 1966, p. 159)²⁷. Pavese, por sua vez, demonstra ao amigo sua paixão pelo estudo das coisas d’América:

Creio que o Senhor se lembre com quanta paixão admirei e estudei as coisas d’América no ano passado, e essa paixão continuou a crescer. Você também sabe que aqui na Itália é quase impossível encontrar qualquer coisa americana, caso se procure (...). Mal consegui encontrar algum material de que precisava para minha monografia de graduação sobre Walt Whitman. (O Senhor não sabe, serei o primeiro italiano a falar longa e criticamente sobre ele. Perdoe-me, quase serei eu quem o revelará à Itália!). (PAVESE, 1966, p. 159)²⁸

“O primeiro italiano a falar dele longa e criticamente”, ou seja, o escritor que mergulha fundo no mito americano para defender, à sua maneira, a liberdade. Davide Lajolo, na biografia sobre Pavese *Il vizio assurdo*, considera a atividade tradutória do escritor de extrema importância porque “a contribuição que Pavese dá como tradutor não

²⁷ “In quel periodo non esisteva un dizionario di *slang*. Nei nostri incontri mi portava un elenco di frasi-slang che gli spiegavo una alla volta fino a che poteva trovare un equivalente italiano.”

²⁸ “Penso che Lei ricordi con quanta passione l’anno scorso io ammirassi e studiassi le cose d’America, e questa passione è andata crescendo. Lei sa pure che qui in Italia è quasi impossibile trovare qualsiasi cosa d’americano si cerchi. (...) Sono a malapena riuscito a trovare qualcosa di cui avevo bisogno per la mia tesi di laurea su Walt Whitman. (Lei non sa, sarò il primo italiano a parlare di lui distesamente e criticamente. Mi perdoni, quasi sarò io a rivelarlo all’Italia!”

toca apenas o campo literário e cultural, mas também o político. Com estas traduções, Pavese dá a medida de quão grande é seu desejo de liberdade, sua necessidade de romper com a retórica nacionalista e abrir novos horizontes culturais e sociais para si e para os outros, tornando-se capaz de mover as velhas e novas incrustações que haviam *fossilizado* a sociedade italiana” (LAJOLO, 1960, p. 147)²⁹.

É importante sublinhar que sua monografia *Sobre a interpretação da poesia de Walt Whitman*, apresentada em 1930, foi rejeitada pelo orientador Federico Oliviero, por considerá-la muito ligada à estética de Benedetto Croce, cuja fundamentação liberal representava um ataque à ideologia fascista. Em seguida, o estudo foi aceito pelo professor de literatura francesa Ferdinando Neri, com a ajuda de Leone Ginzburg. Pavese, porém, sentiu-se forçado a retirar do material suas traduções dos poemas de Whitman, que permaneceram inéditas por quase um século. Apesar disso, jamais abandonou um de seus *Mestieri di vivere*, ou seja, a tarefa da tradução, cada vez mais acompanhada pela tarefa de crítico literário, publicando novamente, em 1930, na revista *La Cultura* uma série de artigos dedicados aos escritores estudados e traduzidos em sua adolescência. E, como qualquer bom aluno, começa a formar seu arquivo sobre a literatura inglesa e norte-americana, contando com a colaboração, por exemplo, de um bibliotecário de Roma, como lemos numa carta do final de 1929:

Caríssimo Doutor,

Estou muito grato por sua amável resposta a uma indicação bibliográfica sobre W. Whitman. Graças à sua preciosa ajuda poderei guiar-me com maior segurança no campo ainda inculto da crítica whitmaniana. (...) Gostaria de saber, a título informativo, quais das seguintes obras a Biblioteca Americana possui, quase todas elas, como sempre, indisponíveis

²⁹ “Il contributo che Pavese dà come traduttore non tocca soltanto il campo culturale e quello letterario, ma anche quello politico. Con queste traduzioni Pavese dà la misura di quanto sia grande la sua ansia di libertà, la sua esigenza di rompere lo schema delle retoriche nazionalistiche ed aprire a sé ed agli altri nuovi orizzonti culturali e sociali, capaci di smuovere delle incrostazioni vecchie e nuove, che avevano ‘fiosserato’ la società italiana.”

na Itália e muito caras para importá-las da América. (PAVESE, 1966, p. 161)³⁰

O trabalho como tradutor era muito mal pago nessa época – e ainda em nossos tempos –, e por isso Pavese passou a ensinar inglês em várias escolas, uma língua, por assim dizer, nunca aprendida nem na América nem na Inglaterra. Em 1931, sua primeira tradução do romance *Il nostro Signor Wrenn*, de Sinclair Lewis, primeiro autor americano a receber o Prêmio Nobel, foi publicada em Florença pela editora Bemporad. Nesse período, Pavese começou a tomar consciência da desvalorização do trabalho dos tradutores por parte das editoras italianas, sobretudo quando recebeu honorários de 1.000 liras pela tradução de *Moby Dick*, de Hermann Melville. Em outra carta a Antonio Chiuminatto, de 1931, anota:

Caro Tony,

sua carta foi um oásis no deserto desses dias quentes. (...) Não posso perguntar imediatamente à Mila o que significa aquela fatura (...). Porém, acredito que é assim que as coisas são (...). Você não precisa se preocupar com isso: protestarei e pagarei o que tiver que ser pago, e você continuará lendo as coisas de nosso Don Juan. Que, aliás, tem um comportamento muito pouco decente (...). Então você está se agitando em relação a Melville, hein? Você não é o único, você não é o único, os editores italianos também estão agitando alguma coisa, mas tenho uma queda por ele e se isso me custar a cabeça, quero continuar. Acho *Moby Dick* uma obra extraordinária, entre outras coisas, mas fique animado, não quero sobrecarregá-lo com uma palestra improvisada sobre a personalidade do autor. (PAVESE, 1966, p. 301)³¹

³⁰ “Chiarissimo Dottore, Le sono molto grato della Sua cortese risposta e indicazione bibliografica intorno a W. Whitman. Grazie al Suo aiuto prezioso potrò guidarmi con maggiore sicurezza nel campo ancor incolto della critica whitmaniana. (...) Desidererei sapere a titolo d’informazione quali delle seguenti opere possiede la Biblioteca Americana, quasi tutte, al solito, essendo irreperibili in Italia e costosissime dall’America.”

³¹ “Caro Tony, la tua Lettera è stata un’oasi nel deserto, in queste giornate di calura. (...) Non posso domandare immediatamente a Mila cosa significa quella fattura. (...) Comunque, credo che le cose stiano così. (...) Non devi preoccupartene: protesterò e pagherò quel che c’è da pagare, e tu continuerai a leggere la roba del nostro dongiovanni. Il quale, a proposito, ha proprio un contegno poco decente. (...) Così stai scaldiando per Melville, eh? Non sei il solo, non sei il solo. Anche gli editori italiani stanno scaldiando, ma io me ne son presa una cotta e mi costasse la testa lo voglio portare avanti. Trovo *Moby Dick* un’opera

O crítico Dominique Fernandez, em *Il mito dell'America negli intellettuali italiani dal 1930 al 1950*, destaca os baixos valores econômicos oferecidos aos tradutores: “Artigos e traduções são ridiculamente mal pagos e com muito atraso. Pavese teve que reclamar mais de uma vez... Pela tradução de *Our Mr. Wrenn* recebeu 1.500 liras, em 1931. Em 1932, traduziu *Moby Dick* e recebeu apenas 1.000 liras: ou seja, por quase nada” (FERNANDEZ, 1969, p. 11)³². E essa desvalorização do trabalho de Pavese ocorre à revelia de sua atividade como estudioso, crítico, poeta e tradutor da admirável obra de Melville, publicada na Itália em 1932, enquanto a tradução francesa só seria publicada em 1941. De qualquer forma, Pavese passou a publicar suas traduções nas principais editoras italianas, como na Mondadori, Bompiani, Bemporad e Einaudi.

Como testemunho de sua paixão pelas obras dos escritores anglo-americanos, a carta enviada à editora Bemporad, em 12 de março de 1930, é exemplar, pois marca o início oficial de sua atividade como tradutor. Seu trabalho, dessa vez, não será negligenciado pelo editor Giulio Einaudi, tanto que, em 1º de maio de 1938, Cesare Pavese se tornou oficialmente editor da Einaudi, onde realizou diversos projetos editoriais de tradução. Em seguida, assume a direção da revista *La Cultura*, e depois passou a dirigir as redações de Roma e de Turim da editora Einaudi, enquanto Elio Vittorini, por sua vez, dirigia a sede em Milão.

Nesses anos, Cesare Pavese trabalhou em algumas coleções da Einaudi, como a coleção “Narradores Estrangeiros traduzidos”, a partir de 1938, na companhia de Massimo Mila e Natalia Ginzburg. Na coleção, foram publicadas traduções de obras estrangeiras já de muito prestígio. Depois trabalhou nos primeiros volumes da famosa coleção “Os Milênios”, em 1947, na qual autores clássicos foram

straordinaria, e così via, ma rallegrati, non voglio affliggerti con una conferenza estemporanea sulla personalità dell'autore.”

³² “Gli articoli e le traduzioni sono pagati ridicolmente poco e con grande ritardo. Pavese dovette lamentarsi più di una volta... Per la traduzione di *Our Mr. Wrenn* ricevette 1.500 lire, nel 1931. Nel 1932 tradusse *Moby Dick* e ricevette solo 1.000 lire: praticamente nulla.”

apresentados aos leitores italianos pela primeira vez, em edições com aparato crítico e ilustrações, traduzidas por intelectuais como Elio Vittorini, Giulio Bollati e Paulo Fossa. De 1947 a 1956, Pavese e Ernesto De Martino editam a “Coleção Violeta”, como já destacado anteriormente, na qual foram publicados escritos sobre psicanálise, etnologia e antropologia. Ou seja, Pavese passou a fazer parte de uma linha muito limitada de editores que também são escritores, como foi o caso de Italo Calvino, Elio Vittorini e Natalia Ginzburg, para quem a profissão editorial jamais se apartou da de escritor, como evidenciam os materiais de arquivo com suas cartas editoriais, que, por sua vez, nos transmitem suas formações, suas críticas aos manuscritos de jovens escritores e, ao mesmo tempo, suas poéticas.

O trabalho editorial de Calvino – em certa ocasião, chegou a dizer que dedicou a maior parte do tempo de sua vida aos livros dos outros, não aos seus – confessou numa entrevista de 1979 – é testemunhado em *I libri degli altri: lettere 1947-1981*, e o de Cesare Pavese em *Officina Einaudi: lettere editoriali 1940-1950*, publicados aos cuidados, respectivamente, de Lorenzo Mondo e Italo Calvino. No entanto, no que diz respeito ao trabalho editorial de Natalia Ginzburg, depois da Segunda Guerra Mundial, ainda faltava uma obra de referência, e nesse sentido vale muito a pena ler o livro «*Con assoluta sincerità*» *Il lavoro editoriale di Natalia Ginzburg (1943-1952)*, de Giulia Bassi – pesquisadora do Centro Franco Fortini –, publicado em 2023. Sua pesquisa se baseou em documentos do Arquivo Einaudi, de Turim, e do Arquivo do Século XX, da Sapienza, em Roma, e nos dá uma série de elementos importantes a serem observados e discutidos sobre a relação entre Pavese e a escritora nesse período. Como lemos numa passagem importante do estudo:

As cartas editoriais e os pareceres de leitura de Natalia Ginzburg são uma verdadeira oficina para sua escrita, e negligenciá-las deixaria pelo menos uma zona cinzenta na análise de sua poética. Mas em comparação com seus colegas homens, seu caso exige uma investigação diferente dos materiais, uma vez que envolve aspectos que não ocorrem para nenhum dos literatos

editores, e que são específicos da experiência de trabalho de Ginzburg. Sua correspondência, por exemplo, também deve ser investigada levando-se em conta o estilo editorial das cartas, como ferramenta de afirmação de sua autoridade num contexto quase exclusivamente masculino. Assim como opta por distanciar ao máximo sua narrativa da escrita “cafona e sentimental” (defeitos considerados “femininos” e que, portanto, teriam desacreditado sua produção num contexto em que apenas a palavra “escritora” se referia a “romancezinhos cor-de-rosa”), mesmo em seu trabalho editorial, Ginzburg opta por adoptar um estilo tão radical e despojado que assume traços de aspereza, severidade e laconismo, precisamente para privar seu modo de intervenção de qualquer aspecto que a relegasse a um estereótipo de gênero, destituindo sua autoridade. Um risco fácil neste contexto: pensemos, por exemplo, em sua mudança para Turim e na conhecida carta de apresentação enviada por Cesare Pavese a Massimo Mila. Embora Pavese atribua a Natalia Ginzburg a responsabilidade de “fazer tudo em relação a tudo” no lugar de Mila, como diretor da sede, na verdade, ele também acrescenta em tom de brincadeira que sua presença trará “finalmente uma doce nota de feminilidade àquela atmosfera rude da Rua Re Umberto, que as mocinhas ainda não foram capazes de dissipar”. Pavese se refere às mulheres que trabalhavam nos escritórios da Einaudi, como secretárias, datilógrafas ou funcionárias: funções evidentemente consideradas de menor prestígio que as da redação, que, nesse período, com exceção de Natalia Ginzburg, eram ocupadas apenas por homens. (BASSI, 2023, p. 16)³³

Em 1949, Natalia Ginzburg foi indicada como consultora das

³³ “Le lettere editoriali e i pareri di lettura di Natalia Ginzburg sono una vera e propria officina per la sua scrittura e trascurarli lascerebbe quantomeno una zona d’ombra nell’analisi della sua poetica. Ma rispetto ai suoi colleghi uomini, il suo caso esige un’indagine diversa dei materiali, poiché implica aspetti che non si verificano per nessuno dei letterati editori, e che sono propri dell’esperienza lavorativa di Ginzburg. Il suo carteggio, ad esempio, va indagato anche tenendo conto dello stile editoriale delle lettere come strumento di affermazione della sua autorità in un contesto quasi esclusivamente maschile. Così come sceglie di allontanare il più possibile la sua narrativa da una scrittura «attaccaticcia e sentimentale» (difetti considerati ‘femminili’ e che quindi avrebbero screditato la sua produzione in un contesto in cui anche solo la parola «scrittrice» rimandava ai ‘romanzetti rosa’), anche nel lavoro editoriale Ginzburg sceglie di adottare uno stile tanto disadorno e spoglio da assumere tratti di asprezza, severità e laconicità, proprio per privare la sua modalità di intervento di qualsiasi aspetto che la relegasse a uno stereotipo di genere, togliendole autorità. Rischio facile in questo contesto: si pensi ad esempio a quando si trasferisce a Torino e alla nota lettera di presentazione inviata da Cesare Pavese a Massimo Mila. Sebbene Pavese attribuisca a Natalia Ginzburg la responsabilità di «fare in tutto e per tutto» le veci di Mila come direttore di sede, infatti, aggiunge anche scherzosamente che la sua presenza apporterà «finalmente una dolce nota di femminilità in quella rude atmosfera di corso Re Umberto che le donnette non sono sinora bastate a dissipare». Pavese si riferisce alle donne che lavoravano negli uffici della Einaudi come segretarie, dattilografe o impiegate: ruoli evidentemente considerati di minor prestígio rispetto a quelli redazionali che, in quel periodo, con l’unica eccezione di Natalia Ginzburg appunto, erano ricoperti soltanto da uomini.”

coleções “Narratori stranieri tradotti”, “Coralli” e “Supercoralli”, e como nos informa Bassi, “grande parte dos manuscritos narrativos desse período passa por sua avaliação. Testemunho dessa transferência de cargo é a frase que Pavese escreveu a Muscetta, em agosto de 1948, ‘só a Natalia é responsável pela narrativa’” (BASSI, 2023, p. 19)³⁴, acrescentando logo a seguir: “Seu papel foi definido no verão de 1945, quando, no memorando da administração que resume as responsabilidades editoriais, está assinalado *Pavese e Vittorini consulenti, Natalia vice-consulente* das coleções *Poeti, Narratori contemporanei, Giganti* e *Narratori stranieri tradotti*” (BASSI, 2023, p. 44)³⁵. Alguns anos antes, em 1945, a escritora já se mudara para Turim, e na sede turinense da Einaudi não só pôs em prática a “faturação dos livros”, mas também conseguiu afirmar a posição de Pavese relativamente à defesa da *piemontosità* da editora das “intrusões lombardas”. Além disso, sua atenção, ao ler e avaliar um manuscrito, estava voltada para a forma como os escritores “contam a realidade”.

Pavese, portanto, tinha grande confiança no trabalho da escritora, admirava a amiga, mesmo quando não concordavam, pois Natalia era muito precisa em suas análises agudas, quando rejeitava, por exemplo, a maior parte das propostas a partir de sua profunda experiência seja no campo da escrita seja na área de tradução, tanto que consegue criar uma forte rede de tradutores ligados aos objetivos da editora. Ou seja, a presença da escritora será cada vez mais decisiva na Einaudi, porque, como declarou o próprio Pavese a Carlo Muscetta, em 26 de agosto de 1948: “De agora em diante você está avisado: só a Natalia ficará responsável pela área de ficção” (PAVESE, 2008, p. 444)³⁶. Poucos meses depois, escreveu uma carta a Elio Vittorini, em 5

³⁴ “Gran parte dei manoscritti di narrativa in quel periodo passino attraverso la sua valutazione. Esemplificativa di questa trasformazione è la frase che Pavese scrive a Muscetta nell’agosto del ‘48, «Della narrativa si occupa soltanto Natalia».”

³⁵ “Il suo ruolo viene definito nell’estate del 1945 quando, nel Pro-memoria della direzione che riassume le responsabilità editoriali, è segnato «Pavese e Vittorini consulenti, Natalia vice-consulente» per le collane dei *Poeti*, dei *Narratori contemporanei*, dei *Giganti* e dei *Narratori stranieri tradotti*.”

³⁶ “D’or innanzi sei avvertito: della narrativa si occupa soltanto Natalia.”

de outubro de 1948, na qual reafirmava sua posição: “A única coleção que ainda me interessa é a etnológica, e respondo sistematicamente aos narradores e poetas postulantes que o que decide Natalia e, se necessário, Vittorini, está bom para mim. [...] Reviso manuscritos, corrijo provas: enfim, faço livros, mas não tenho mais tempo de lê-los. Também, por isso, gostaria que vocês dois (Natalia e você) assumissem definitivamente toda a responsabilidade em relação às publicações em geral e ensaísticas” (PAVESE, 2008, p. 452-453)³⁷. Além de estar farto de *lorotas*, Pavese é consciente de que não pode, de forma alguma, negligenciar a habilidade da escritora que assumiu plenamente o papel de uma ótima editora. Num trecho de seu *Beviario di uno scrittore* (1964), Natalia Ginzburg coloca a importância da pesquisa e do estudo no centro da discussão:

O escritor jamais pode esquecer a demanda. Deve estar no centro de seu trabalho. O escritor tem dentro de si uma multidão de interlocutores invisíveis, uma multidão indistinta e composta, entre os quais estão rostos de amigos, rostos de desconhecidos, rostos de familiares, rostos de mortos. A relação com esta multidão obscura, indistinta, silenciosa e vigilante dentro dele, está no centro de seu trabalho. (GINZBURG, 2017, p. 180)³⁸

Ou seja, preocupações não muito distantes das do jovem estudante Pavese, quando começou a dedicar-se *apaixonadamente* à tradução da literatura anglo-americana. O *pathos filológico* que sempre carregou consigo em sua escrita como romancista, poeta, crítico, tradutor e editor. Como ele próprio expressou numa carta a Bompiani em 15 de janeiro de 1940: “para traduzir bem é preciso se apaixonar

³⁷ “L’unica collezione che ancora m’interessa è quella etnologica, e sistematicamente rispondo ai postulanti narratori e poeti che quanto decide Natalia e, se del caso, Vittorini, per me sta bene. (...) Rivedo manoscritti, correggo bozze: io insomma faccio i libri, ma non faccio più a tempo a leggerli. Anche per questo, vorrei che nel campo ameno e saggistico prendeste voi due (Natalia e te) definitivamente ogni responsabilità.”

³⁸ “Lo scrittore non può, mai, dimenticarsi della richiesta. Essa deve stare al centro del suo lavoro. Lo scrittore ha dentro di sé una folla di interlocutori invisibili, una folla indistinta e composita, fra cui ci sono volti di suoi amici, volti di ignoti, volti di famigliari, volti di morti. Il rapporto con questa folla oscura, indistinta, muta e vigile dentro di lui, è al centro del suo lavoro.”

pelo material verbal de uma obra, e senti-lo renascer em sua própria língua com a urgência de uma segunda criação. Caso contrário, é um trabalho mecânico que qualquer um pode fazer” (PAVESE, 1966, p. 554)³⁹.

Voltemos ao mito americano, ao amor filológico de Pavese pelos narradores que tentavam pôr em cena em sua escrita uma força ambivalente, entre presente e passado, como forma de investigar a vida humana, ou como escreveu Pavese sobre a tarefa de traduzir *Moby Dick*: “Traduzir *Moby Dick* é se colocar no fluir dos tempos”⁴⁰. Em 1932, com apenas 24 anos, expressou seu desejo de enfrentar o *monolinguismo da ideologia fascista* e, para isso, se colocou à escuta de uma poderosa *voz multilíngue* vinda da imensidão do oceano. Essa voz, porém, é um corpo e todo corpo é habitado por muitas outras vozes. Em *Moby Dick*, de Herman Melville, o capitão Ahab, em seu baleeiro, enquanto persegue a baleia, percebe, depois de muitas tempestades, que ela é uma transcendência metafísica. Toma consciência de que se Deus fosse um animal, ele seria a Baleia. Mas a própria Baleia não sabe disso, mas emite uma voz poderosa. Cesare Pavese segue em busca não só de uma voz, mas também de um corpo composto por diversas vozes. Contra o mito fascista da unidade totalizante, Pavese busca o contato e o contágio com diversas mitologias. A contradição observada por Furio Jesi sempre esteve no centro de seus escritos, mesmo que partindo das sombras, até o fim de sua vida. Pavese parecia compreender que o *provincialismo* da literatura italiana de então, com suas diversidades culturais e linguísticas, que o regime fascista queria encerrar numa jaula, caso fosse reatualizado a partir da tensa relação e do choque entre mitos arcaicos e modernos, talvez pudesse reativar a festa perdida, inoperando os centros de poder. E no gesto contido na tarefa da

³⁹ “Per tradurre bene, bisogna innamorarsi della materia verbale di un’opera, e sentirsela rinascere nella propria lingua con l’urgenza di una seconda creazione. Altrimenti, è un lavoro meccanico che chiunque può fare.”

⁴⁰ “Tradurre *Moby Dick* è un mettersi al corrente con i tempi.”

tradução um novo processo de ritualização dá voz ao estrangeiro, se coloca à escuta do estrangeiro, rompendo com as fronteiras geográficas, políticas e culturais pretensamente determinadas pelo poder. Cesare Pavese travou, em outras palavras, uma luta contra o Leviatã e seu afã de terror, pois desejava um *retorno ao ser humano*.

O mito é o que acontece-reacontece infinitas vezes no mundo sublunar e, no entanto, é único, fora do tempo, assim como uma festa recorrente acontece, a cada momento, como se fosse a primeira, num tempo que é o tempo da festa, do não temporal, do mito. (PAVESE, 1966, p. 294)⁴¹

Eis o *punctum*: a tarefa da tradução atua o célebre *da capo*, para que possamos encontrar novos caminhos, outras derivas para o retorno ao ser humano. Uma imensa tarefa.

Retomando a questão de Maurice Blanchot, no início do percurso já explicitada: “Sabemos o quanto somos devedores aos tradutores e, ainda mais, à tradução?”.

Referências

BASSI, Giulia. «**Con assoluta sincerita**»: **Il lavoro editoriale di Natalia Ginzburg (1943-1952)**. Firenze: Firenze University Press; Siena: USiena PRESS, 2023.

BLANCHOT, Maurice. “Tradurre”. In: **L’amicizia**. Tradução de Riccardo Panattoni e Gianluca Solla. Gênova/Milão: Casa Editrice Marietti, 2010.

CALVINO, Italo. **I libri degli Altri: lettere 1947-1981**. A cura di Giovanni Tesio, Milão: Mondadori, 2022.

DERRIDA, Jacques; DUFOURMANTELLE, Anne. **Anne Dufourmantelle convida Jacques Derrida a falar da Hospitalidade**. Tradução de Antonio Romane. São Paulo: Escuta, 2003.

DERRIDA, Jacques. **Torres de Babel**. Tradução de Junia Barreto. Belo

⁴¹ “Il mito è ciò che accade-riaccade infinite volte nel mondo sublunare eppure è unico, fuori del tempo, così come una festa ricorrente si svolge ogni volta come fosse la prima, in un tempo che è il tempo della festa, del non-temporale, del mito”.

Horizonte: Editora UFMG, 2006.

FERNANDEZ, Dominique. **Il mito dell'America negli intellettuali italiani dal 1930 al 1950**. Palermo: Sciascia, 1969.

GINZBURG, Natalia. **As pequenas virtudes**. Tradução de Maurício Santana Dias. São Paulo: Cosac Naify, 2015, p. 27.

GINZBURG, Natalia Ginzburg. Breviario di uno scrittore (1964). In: M.A. Grignani, D. Scarpa (a cura di), «**Autografo**», 58, 2017, número monográfico sobre *Natalia Ginzburg*.

JESI, Furio. Cesare Pavese e il mito: *Dix ans plus tard* (Appunti per una lezione). In: JESI, Furio. *Il tempo della festa*. A cura di Andrea Cavalletti. Roma: Nottetempo, 2013.

JESI, Furio. Cesare Pavese dal mito della festa al mito del sacrificio. In: JESI, Furio. **Letteratura e Mito**. Turim: Giulio Einaudi editore, 1968.

LAJOLO, Davide. **Il vizio assurdo**. Milão: Il Saggiatore, 1960.

PAVESE, Cesare. **O ofício de viver**. Tradução de Homero Freitas de Andrade. Rio de Janeiro: Editora Bertrand Brasil, 1988.

PAVESE, Cesare. **Officina Einaudi: lettere editoriali 1940-1950**. Torino: Einaudi, 2008.

PAVESE, Cesare. **Letteratura americana e altri saggi**. Turim: Einaudi, 1962, p. 294.

PAVESE, Cesare. **Lettere 1924-1944**. Turim: Giulio Einaudi editore, 1966.

STELLA, Maria. **Cesare Pavese: traduttore**. Roma: Bulzoni Editore, 1977.

Resumo

Nas décadas de 1930 e 1940, Cesare Pavese viveu um intenso processo de mutação antropológica e literária extremamente importante, quando começou a ler a cultura italiana a contrapelo por meio de outras culturas, especialmente a norte-americana. O poeta encontrou, portanto, uma forma de ligar sua paixão pelo mundo simbólico-mitológico arcaico aos seus estudos de autores contemporâneos anglo-americanos. Nesse percurso de intenso estudo, a tarefa da tradução se

torna essencial para a atualização de novos mitos e de novas formas literárias capazes de provocar uma “transfiguração da realidade”. Assim, este artigo aborda o percurso da virada antropológica vivida pelo autor de *Il mestiere di vivere* e tradutor de *Moby Dick*.

Palavras-chave

Mito; Traduzibilidade; Pavese.

Abstract

In the 1930s and 1940s, Cesare Pavese underwent an intense process of anthropological and literary mutation when he began to read Italian culture against the grain via other cultures, especially American culture. Therefore, the poet learned how to link his passion for the archaic symbolic-mythological world to his studies of contemporary Anglo-American authors. Throughout this intense study, the task of translation becomes essential for updating new myths and new literary forms capable of bringing about a “transfiguration of reality”. Thus, this article addresses the path of the anthropological turn experienced by the author of *Il mestiere di vivere* and translator of *Moby Dick*.

Keywords

Myth; Translatability; Pavese.