Ungaretti tradutor discreto e a analogia entre os poetas árcades Tomás António Gonzaga e Giovanni Meli

Autor(es): Covizzi, Lenira Marques; Wataghin, Lucia

Publicado por: Imprensa da Universidade de Coimbra

URL persistente: URI:<http://hdl.handle.net/10316.2/42689>

DOI: DOI:https://doi.org/10.14195/0870-8584_1_8

Accessed : 26-Apr-2023 15:53:07

A navegação consulta e descarregamento dos títulos inseridos nas Bibliotecas Digitais UC Digitalis, UC Pombalina e UC Impactum, pressupõem a aceitação plena e sem reservas dos Termos e Condições de Uso destas Bibliotecas Digitais, disponíveis em <https://digitalis.uc.pt/pt-pt/termos>.

Conforme exposto nos referidos Termos e Condições de Uso, o descarregamento de títulos de acesso restrito requer uma licença válida de autorização devendo o utilizador aceder ao(s) documento(s) a partir de um endereço de IP da instituição detentora da supramencionada licença.

Ao utilizador é apenas permitido o descarregamento para uso pessoal, pelo que o emprego do(s) título(s) descarregado(s) para outro fim, designadamente comercial, carece de autorização do respetivo autor ou editor da obra.

Na medida em que todas as obras da UC Digitalis se encontram protegidas pelo Código do Direito de Autor e Direitos Conexos e demais legislação aplicável, toda a cópia, parcial ou total, deste documento, nos casos em que é legalmente admitida, deverá conter ou fazer-se acompanhar por este aviso.

Estudos Italianos em Portugal

Instituto
Italiano
de Cultura
em Portugal

Nova Série

Nº 1

2006

UNGARETTI TRADUTOR DISCRETO E A
ANALOGIA ENTRE OS POETAS ÁRCADES
TOMÁS ANTÓNIO GONZAGA E GIOVANNI MELI

LENIRA MARQUES COVIZZI
LUCIA WATAGHIN

É POSSÍVEL QUE NA POESIA ligada às arcádias italiana, brasileira e portuguesa haja uma tendência sistemática à fusão, em algum momento, do filão “culto” com o filão “popular”. Sabe-se, por um lado, que da poesia arcádica portuguesa e brasileira surgiram modinhas brasileiras e que, vice-versa, há uma influência das modinhas bahianas na poesia do próprio Gonzaga¹. Quanto à situação italiana², podemos pensar por exemplo na poesia de Giovanni Meli, que, por ser escrita no dialecto siciliano de um poeta culto, inscreve elementos e valores populares na tradição poética da elite e, viceversa, aproxima o público popular de um produto destinado ao público de elite³. Estas talvez sejam algumas das razões que

¹ Braga, Th. *Filinto Elysio e os dissidentes da Arcádia*, apud Nepomuceno, L. A. *A musa desnuda e o poeta tímido. O petrarquismo na arcádia brasileira*. São Paulo, Patos de Minas: Annablume & Unipam, 2002, p. 212.

² A *Accademia di Arcadia* foi fundada em Roma em 1690 e difundiu-se, a partir deste ano, por toda a Itália; no século XVIII concentram-se os trabalhos dos poetas árcades, do célebre Pietro Metastasio aos menos famosos Giambattista Zappi, Faustina Maratti Zappi, Paolo Rolli, Ludovico Savioli Fontana, Jacopo Vittorelli, Giovanni Meli.

³ Sobre a fortuna popular de Meli ao longo dos séculos, v. Lorenzo Marinese, “Introduzione” a Giovanni Meli, *Poesie*. Milano: Mondadori, 1964, p. 13, 14, 31.

levaram Giuseppe Ungaretti⁴ a propor a analogia – o ponto de partida das presentes reflexões – entre T. A. Gonzaga e o poeta siciliano Giovanni Meli, membro das famosas *Accademia del Buon Gusto* e *Galante Conversazione*, ambas sediadas em Palermo. De facto, os árcades Tomás Antonio Gonzaga (1744–1810) e Giovanni Meli (1740–1815) são contemporâneos e pertencem a escolas poéticas irmãs (a Arcádia romana e as Arcádias brasileira e portuguesa): a afinidade que deriva destes factos é visível em suas poesias, apesar das distâncias geográficas e das circunstâncias muito diferentes que marcaram suas vidas. Gonzaga e Meli são cidadãos socialmente privilegiados (sobretudo Gonzaga) em seus respectivos ambientes. Mas, enquanto Giovanni Meli vive uma vida relativamente tranquila na Sicília – onde exerce a profissão de médico, primeiro, e depois de professor de química na Universidade de Palermo – o luso-brasileiro Gonzaga é um alto magistrado cuja vida é destruída brutalmente pela condenação ao desterro por causa da participação, nunca comprovada, na Inconfidência Mineira. Ambos compartilham princípios e ideais poéticos muito parecidos: amam cenários bucólicos, propondo o retorno à natureza e a uma vida mais *natural* e simples e, em termos de linguagem poética, à sobriedade e à racionalidade⁵, sendo fiéis ao petrarquismo e aos

⁴ Ungaretti, G. *Poesia III-IV*. Milano: Mondadori, 1946, p. 218. Eis o trecho em que Ungaretti, antes de lançar a ideia da analogia entre T. A. Gonzaga e G. Meli, compara as situações italiana e brasileira: “Foi muito natural, portanto, que da poesia arcádica nascesse, a partir da canção de câmara, uma poesia popular entre as mais criativas [estrose]: a *modinha* brasileira. As situações se inverteram: entre nós, o popular era alcançado por meio de extremo artifício; lá, com extrema ingenuidade, imitando elegâncias consumadas.”

⁵ Ideal da Arcádia é o “equilíbrio perfeito entre a razão e o sentimento, fórmula que [...] se consagrou enquanto ideal de contenção de todo tipo de excesso, mesmo nos momentos de extrema dor e desespero”, como bem sintetiza Jorge Ruedas de La Serna em *Marília de Dirceu*, Brasil/México, Universidade de São Paulo/Editorial de la Universidad de São Paulo e Fondo de Cultura Económica (México), 2002.

clássicos, de Anacreonte a Teócrito a Horácio a Virgílio, e contrapondo-se ao gosto dominante anterior, o barroco. Os cenários pastoris, habitados por Nises e Glaucetes, e o ideal de simplicidade e candor – presentes nas poéticas de todas as Arcádias – são a outra face de uma poesia estreitamente ligada a sociedades de cortes e salões, refinadas e sofisticadas, nas quais se cultivavam os sentimentos mais tenros e delicados e se estudavam as maneiras mais subtis e elaboradas para cortejar uma dama. De facto, ambos os poetas, Gonzaga e Meli, são mestres na poesia amorosa.

A força da poesia de Meli depende em grande parte da musicalidade e da vitalidade do dialecto siciliano, que vem, como escreve o maior crítico italiano do século XIX, Francesco De Sanctis, se contrapor à “exausta palavra italiana” e renovar, após séculos de desgaste, “uma velha literatura”, imprimindo nela “o frescor da juventude”⁶. Por outro lado, lembra Ungaretti, “duas ilustres tradições líricas, a grega e a árabe” se encontram “com nova delicadeza” na poesia de Meli, cuja aparente simplicidade (conforme os ditames da Academia da Arcádia) é fruto de sofisticada elaboração. Vejamos por exemplo os dois quartetos citados por Ungaretti⁷:

Dunca, Nici, nun durmiri	Dunque Nice, non dormire	Logo, Nise, não durmas
Spinsirata sutta l’ali	Spensierata sotto l’ali	Descuidada sob as asas
Di lu sonnu, chi muriri	Del sonno, che per poco	Do sono, que por pouco
Fa pri pocu li mur- tali.	non fa morire i mortali.	Tira a vida dos mor- tais.

⁶ Francesco De Sanctis, “Discorso”, in Giovanni Meli, *Poesie siciliane*. Roma: Avanzini e Torraca Editori, 1965, p. 46–47.

⁷ Ungaretti, G. *Poesia III-IV*, cit., p. 218. As nossas traduções para o italiano e o português têm função de simples auxílio à leitura.

'Ntra li rosi e 'ntra li gigghi	Fra le rose e fra i gigli	Entre as rosas e os lírios
Stai durmennu? Ah dun'accura,	Stai dormendo? Abbi cura!,	Estás dormindo? Veja lá!,
Chi'nzamai nun t'arrisbigghi	Che se mai non ti risvegli	Se tu não desperta- res
Languì tutta la na- tura.	Langue tutta la na- tura.	Desfalece a natu- reza.

Em octossílabos ritmados, que revelam a força insuspeitada de palavras poéticas novas, de novos sons, o poeta descreve uma graciosa e simples cena pastoral, de gosto anacreôntico. Não há dúvida que tanta simplicidade é fruto de uma arte acabada (que deve muito à tradição anacreôntica) e do esforço de *esconder* a própria arte que a produziu; e é óbvio que o que importa, no ideal arcádico, não é *ser* natural, mas *parecer* natural⁸.

A ilusão (ainda que perfeita) de simplicidade, na poesia de Meli, não deve enganar o leitor. Sua poesia, acadêmica

⁸ Eis como Giacomo Leopardi (1798-1837), que admirava não só o poeta grego Anacreonte, mas também alguns árcades italianos, como Giovanni Meli e Giambattista Zappi, se aproxima de uma definição de simplicidade: “E assim quem sente e quer manifestar os impulsos do seu coração etc. a última coisa a que chega é a simplicidade e naturalidade, e a primeira coisa é o artifício e a afetação, e quem não estudou e não leu [...] não escreve certamente com simplicidade e naturalidade, porque se assim fosse, os melhores escritos seriam os das crianças: mas ao contrário neles não se vê outra coisa a não ser exagero e afetação e requinte – ainda que grosseiros – e aquela simplicidade não é simplicidade mas puerilidade: diz-se assim de algumas canções vulgares etc. etc., que por um lado são simples, mas comparem aquela simplicidade com a de Anacreonte, que parece ser o *non plus ultra*, e verão se é possível chamá-la simplicidade.” Leopardi, G. *Zibaldone di pensieri*. v. I. Milano: Mondadori, 1937-1990, p. 24-25. Quanto à admiração de Leopardi pela tradição anacreôntica e pelos árcades italianos, ver *Zibaldone di pensieri*, cit., p. 31 e 35.

e cortesã, é destinada às academias da arcádia e aos salões da alta sociedade de sua época. É claro que nem mesmo o dialecto faz dela uma poesia de carácter popular. Quanto à questão da língua, é preciso notar a importância da inovação introduzida por Meli, um dos poucos autores a usar o dialecto como língua literária (Leopardi, em 1821, registrava⁹ só dois, entre eles, dignos de permanecer na história da literatura produzida na Itália: Meli e Goldoni).

É possível que Leopardi se tenha inspirado, em alguns aspectos, na poesia do siciliano; por exemplo, no título do poema leopardiano *Il passero solitario* talvez haja eco de um verso de Meli (*Passari sulitarii, chi chianciti*). Por outro lado, a ideia de que já exista em Meli algo de romântico talvez seja menos verdadeira. Mas é curioso terem sido apontadas marcas românticas tanto em Meli quanto em Gonzaga. Momigliano viu, na poesia de Meli, “prenúncios de sentimentos já românticos”; Cesareo e Natali reconhecem nele “antecipações do pessimismo leopardiano”¹⁰, teses pouco realistas, no caso do siciliano, pois sua poesia bucólica, harmoniosa, neoclássica, parece pertencer perfeitamente ao seu século. Apresentamos, em seguida, um soneto de Meli, acompanhado de nossas traduções auxiliares para o italiano e o português. O soneto, publicado com o título “Sonettu I”¹¹, insere-se na tradição arcádica e petrarquista, seja pelo elogio da tranquilidade em meio à natureza, refúgio ideal do poeta e do sábio, seja pela forma perfeita dos hendecassílabos. Os vários aspectos da natureza atraem a delicada fantasia de Meli, contribuindo para aquele

⁹ Leopardi, G. apud Marinese, L., “Introduzione”, cit., p. 23. Só em tempos recentes, mais de dois séculos depois do período em questão, os dialectos italianos se tornaram material linguístico de uso comum em poesia. Hoje, alguns dos melhores poetas italianos escrevem em dialecto.

¹⁰ Cf. “Il ‘buon gusto’ in Sicilia: Giovanni Meli tra Arcadia e riformismo”. In Savoca, G. *Parini e la poesia arcadica*. Roma: Laterza, 1996, p. 74.

¹¹ *Poesie siciliane*, 1787 (cerca).

autoretrato do poeta – *l'amicu di la paci e la quieti* – que se revela só no último verso como objetivo e emblema de todo o poema.

Muntagnoli interrutti da vaddati;	Collinette interrotte da vallate;
Rocchi di lippu e areddara vistuti;	Rupi di muschio e edera vestite;
Caduti d'acqui chiari inargin-tati;	Cascatelle d'acqua chiara argen-tata;
Vattali murmuranti e stagni muti;	Ruscelli mormoranti e stagni muti;

Vausi e cunzarri scuri e imbuscati,	Balze e dirupi scuri e coperti di sterpi,
Sterili junchi e jinestri ciuruti;	Sterili giunchi e ginestre fio-rite;
Trunchi da lunghi età malis-barrati,	Tronchi da lungo tempo mal ridotti,
Grutti e lambichi d'acqui già impitriti;	Grotte e gocciolii d'acqua già impietriti;

Passari sulitarii, chi chianciti;	Passeri solitari, che piangete;
Ecu, chi ascuti tuttu e poi ripeti;	Eco, che ascolti tutto e poi ripeti;
Ulmi abbrazzati stritti da li viti;	Olmi abbracciati stretti dalle viti;

Vapuri taciturni, umbri se-greti,	Vapori taciturni, ombre se-grete,
Ritiri tranquillissimi, accug-ghiti	Ritiri tranquillissimi, acco-gliete
L'amicu di la paci e la quieti.	L'amico della pace e della quiete.

Segue a nossa tradução para o português:

Colinas entrecortadas por vales;
Penhascos por musgo e hera vestidos;
Cascatas de clara água prateada;
Regatos murmurantes e charcos mudos;

Declives e escarpas escuros e cobertos de galhos,
Estéreis juncos e giestas floridas;
Troncos de há muito mal cuidados,
Grutas e pingos d'água já petrificados;

Pássaros solitários que chorais;
Eco que tudo escutas e repetes;
Olmos abraçados às videiras;

Vapores silenciosos, sombras secretas,
Refúgios tranquilíssimos, recebei
O amigo da paz e do sossego.

A vitalidade, a graça, a fantasia e a musicalidade que nos surpreendem nas éclogas, nos idílios, nos sonetos de Meli surgem de temas delicadíssimos, quase etéreos: pequenos quadros campestres, pequenas histórias de inspiração mitológica como a *canzoncina* “Lu labbru”, em que o poeta aconselha a abelha a procurar o mel [“meli” em siciliano] nos lábios da sua amada, a pastora Nice. Note-se que o tema da abelha, tradicional na poesia amorosa desde Anacreonte, encontra-se também, com algumas variações, nas líras do luso-brasileiro Gonzaga. Desta pequena ode¹², que foi tra-

¹² Meli, G. “Lu labbru”. In *Odi*, com a tradução italiana de G. Santangelo. In Savoca, G. “Il ‘buon gusto’ in Sicilia...”, op. cit., p. 76-77. Note-se que a versão que apresentamos aqui não é completa.

duzida para o alemão por Herder, oferecemos uma tradução auxiliar em português:

Dimmi, dimmi, apuzza nica: Unni vai cussì matinu? Non c'è cima chi arrussica Di lu munti a nui vicinu;	Dimmi, dimmi, apetta piccina: Dove vai così mattino? Non c'è cima che rosseggia Del monte a noi vicino;
Trema ancora, ancora luci La ruggiada 'ntra li prati: Dun'accura nun ti arruci L'ali d'oru delicati!	Trema ancora, ancora luce La rugiada tra i prati: Abbi cura a non bagnarti L'ale d'oro delicate!
Li ciuriddi durmigghiusi 'Ntra li virdi soi buttuni Stannu ancora stritti e chiusi Cu li testi a pinnuluni.	I fioretti sonnacchiosi Ne'verdi lor bottoni Stanno ancora stretti e chiusi Con le teste penzoloni.
Ma l'aluzza s'affatica! Ma tu voli e fai caminu! Dimmi, dimmi, apuzza nica, Unni vai cussì matinu?	Ma l'aletta si affatica! Ma tu voli e fai cammino! Dimmi, dimmi, apetta piccina, Dove vai così mattino?
Cerchi meli? E s'iddu è chissu, Chiudi l'ali e 'un ti straccari; Ti lu 'nsignu un locu fissu, Unni hai sempri chi sucari:	Cerchi miele? E s'egli è questo Chiudi l'ale e non stancarti Te lo insegno un luogo fisso Dove hai sempre che succhiare
Lu conosci lu miu amuri, Nici mia di l'occhi beddi? 'Ntra ddi labbra c'è un sapuri, 'Na ducizza chi mai speddi;	Lo conosci il mio amore Nice mia dagli occhi belli? In quei labbri c'è un sapore, Una dolcezza che mai finisce;

'Ntra lu labbru culuritu Di lu caru amatu beni C'è lu meli chiù squisitu: Suca, sucalu, ca veni.	Nel labbro colorito Del caro amato bene C'è il miele più squisito Succhia, succhialo, che viene.
---	---

Fala, fala, abelhinha,
Onde vais assim tão cedo?
Não há cume que enrubesça
Da montanha a nós vizinha;

Treme ainda, ainda brilha
O orvalho entre os prados:
veja lá que não se molhem
tuas douradas leves asas!

As florzinhas sonolentas
Em seus verdes botõezinhos
Ainda estão bem fechadas
Com as cabeças inclinadas.

Mas a azinha já se cansa!
Mas teu voo abre o caminho!
Fala, fala, abelhinha,
Onde vais assim tão cedo?

Se é o mel que tu procuras
Fecha as asas, não te canses;
Eu te ensino um lugar certo
Onde há sempre o que sugar:

Tu conheces meu amor
Nise minha, olhos belos?
Nesses lábios há um sabor
há doçura inacabável;

Em teus lábios coloridos
 Meu querido amado bem
 Há o mel mais saboroso
 Suga, suga que ele vem.

Apresentamos a seguir também duas quadras de outra *canzoncina*, *L'occhi*, que Goethe traduziu e inseriu em seu *Sizilianisches Lied*:

Ucchiuzzi niuru,	Occhietti neri,	Olhinhos negros,
Si taliati,	Quando guardate,	quando mirais,
Faciti cadiri,	Fate cadere,	fazeis cair
Casi e citati.	Case e città.	casas e cidades.

Jeu, muru debuli	Io, muro debole	Eu, muro frágil
Di petri e taju,	Di pietre e creta,	de pedra e argila,
Cunsudiratilu	Figuratevi	Imagine então
Si allura caju!	Se non cado!	se eu não caio!

Os poemas sicilianos de Meli, além de serem traduzidos, no século XVIII, em várias línguas europeias (inglês, francês, alemão, finlandês), ganharam naturalmente também numerosas traduções para o italiano (a primeira saiu em 1893, assinada por outro célebre poeta, Ugo Foscolo) e até mesmo para o dialecto vênето¹³. Os versos de Meli, provavelmente em virtude de seus temas amorosos, da musicalidade e da (aparente) simplicidade, tiveram uma extraordinária difusão popular, sendo decorados e declamados, ainda em anos recentes, não somente nos bairros populares de Palermo, mas também nas comunidades de emigrantes italianos em Chicago e Nova Iorque¹⁴. Provavelmente pelas

mesmas razões, os versos de Gonzaga também tiveram uma imensa fortuna popular, em Portugal e no Brasil¹⁵.

Quanto à relação de Ungaretti com a poesia arcádica no Brasil, é interessante saber, de início, que o seu encontro com Gonzaga deu-se provavelmente graças à leitura da *Pequena história da literatura brasileira*, de Ronald de Carvalho (F. Briquet & C., Rio de Janeiro, 1935, 3.^a ed.), que o próprio Ungaretti cita como fonte das suas informações sobre outros assuntos referentes à história da literatura brasileira, numa nota às suas

¹⁵ Sobre a fortuna popular das liras de Gonzaga, ver: Eulálio, A. “Verso e reverso de Gonzaga” em *Os melhores poemas de T. A. Gonzaga*. São Paulo: Global, 1983; Cristóvão, F. *Marília de Dirceu de T. A. Gonzaga, ou a poesia como imitação e pintura*, Vila da Maia, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1981, p. 35-37, e “Gonzaga, um cortesão burguês”, em Nepomuceno, L. A. *A musa desnuda e o poeta tímido*, op. cit.

Terá sido Varnhagen (1816-1878) o primeiro estudioso de T.A. Gonzaga a dizer que nenhuma obra de poesia na língua portuguesa, afora *Os Lusíadas*, teve mais edições do que a lírica do poeta? Mais de dois séculos depois da primeira edição (1792, em Lisboa), a asserção se confirma: a recente tradução/edição mexicana da *Marília de Dirceu* registra, do século XVIII ao século XXI, 37 títulos, entre apenas algumas das mais importantes de suas diferenciadas edições, em Portugal e no Brasil. Quem sabe se esta quantidade de material e, porque não, eventuais outros a encontrar, estimula a realização de, também, edições genéticas? Elas poderão dar novo impulso à fortuna crítica do autor, colaborando para uma maior correção do trabalho hermenêutico. Fortuna crítica que também tem contado com estudos iluminadores destas liras: ver os recentes: Nepomuceno, L. A. *A musa desnuda e o poeta tímido*, op. cit. (sobre o petrarquismo na Arcádia brasileira, com um capítulo dedicado à poesia de Gonzaga); Cristóvão, F. *Marília de Dirceu de T. A. Gonzaga, ou a poesia como imitação e pintura*, op. cit., e o estudo introdutório à recente tradução para o espanhol de Jorge Ruedas de La Serna, em *Marília de Dirceu*, op. cit. Além da sequência de antologias em edições paradigmáticas, há também algumas liras de Gonzaga no: *Cancioneiro de músicas populares no Portugal do XIX* (César das Neves, Porto: Litografia Ocidental, 3 vols., 1893-8) e contamos, recentemente (1985 e 2001), com interpretações brasileiras de doze árias inspiradas nas liras de Gonzaga (CDs em primeira e segunda edições de Anna Maria Kieffer e Anna Maria Parsons).

¹³ Sobre a fortuna crítica e as traduções da poesia siciliana de Meli ao longo dos séculos, cf. Marinese, L. op. cit., p. 28-30.

¹⁴ V. Marinese, L. op. cit., p. 13, 14, 31.

traduções¹⁶. A obra de Ronald de Carvalho serve de base ao trabalho de Ungaretti em muitos detalhes, além de determinar, provavelmente, a própria estrutura da secção de traduções brasileiras em “Poesia III-IV”, secção que começa com mitos indígenas brasileiros, assim como a *Pequena História* cuida, no seu segundo capítulo, da poesia e das lendas populares no Brasil. Entre os detalhes que nos interessam aqui, o primeiro e fundamental é a escolha do poema a ser traduzido: precisamente a lira *Tu não verás, Marília...*, transcrita integralmente por Ronald de Carvalho em seu capítulo dedicado a T. A. Gonzaga. Ungaretti traduz também, em nota, alguns versos de Gonzaga citados no mesmo capítulo. Eis os versos: “Eu tenho um coração maior que o mundo”¹⁷ [*Posseggo un cuore grande più del mondo*]; “O tempo, ó bela, que gasta/Os troncos, pedras e o cobre,/O véu rompe, com que encobre/À verdade a vil traição./Muda-se a sorte de tudo:/Só a minha sorte não?” [*Cara, il tempo che consuma/Tronchi, sassi ed il serpente/Strapperà il velo che copre/La tradita verità?/Sorte è per tutti mutevole,/E per me non muterà?*]. O curioso equívoco cobre/serpente, uma simples distração, faz pensar em como, aos olhos de Ungaretti, a associação da poesia de Gonzaga com a natureza tropical (e talvez com os extravagantes precursores barrocos do luso-brasileiro) pode ter tornado plausível até a bizarra afirmação de que o tempo gasta troncos, pedras e cobras.

Convenções literárias são parte integrante da poesia de Gonzaga, como em geral de toda a poesia da Arcádia. No

cancioneiro de Gonzaga, que se estrutura em grande parte numa série de convenções parecidas com aquelas da poesia de Meli (são os mesmos até os nomes de pastores e pastoras que povoam as campinas do luso-brasileiro e do siciliano), há porém uma série de poemas que se afasta dos temas bucólicos e cortesãos para tocar questões mais pessoais e dramáticas (o drama da separação de Marília, os sonhos de amor conjugal destruídos pela prisão e depois pelo exílio). É o caso da lira traduzida por Ungaretti, *Tu não verás, Marília...*¹⁸, na qual se inscrevem experiências e sonhos pessoais, temas e valores que se distanciam gradualmente da tradição petrarquista e também dos cenários bucólicos e da decoração alegórica/mitológica típica da poesia da Arcádia.

Trata-se de um poema muito apreciado por conter descrições, nos primeiros quatro quartetos, da paisagem mineira: são quadros quase realísticos, que apresentam cenas da mineração (a riqueza de Vila Rica), do desmatamento (necessário nesta fase da civilização dos “virgens matos”, das “capoeiras inda novas”), do cultivo de outras riquezas americanas, o tabaco e a cana-de-açúcar, com seus perfumes e sabores (“cheiroso fumo”, “da doce cana o sumo”). A rica América que Marília não verá, conforme repete Dirceu, lhe é apresentada por intermédio da própria lira, como num espelho, que tem a função, por um lado, de proteger a mulher da visão directa da natureza selvagem e, por outro, de dar a palavra ao poeta. O poema é composto por quatro estrofes introduzidas pelo futuro negativo (*Tu não verás, Marília*), seguidas por três no

¹⁶ Nota à tradução “A Santa Ines nella venuta della sua immagine”, de José de Anchieta, *Poesia III-IV*, op. cit., p. 214.

¹⁷ Note-se também que a estrofe “Eu tenho um coração maior que o mundo,/Tu, formosa Marília, bem o sabes:/Um coração, e basta,/Onde tu mesma cabes”, assinalada por Ronald de Carvalho desde a primeira edição (1919) de sua *Pequena História*, foi modernamente recriada por Carlos Drummond de Andrade em mais de uma ocasião. Ver, por exemplo, em “Mundo grande” (*Sentimento do mundo*, 1935-1940): “Não, meu coração não é maior que o mundo./É muito menor./ Nêle não cabem nem as minhas dores.”

¹⁸ A lira se encontra, com esta numeração, em: *Obras Completas de Tomás Antônio Gonzaga*, edição crítica de Rodrigues Lapa. São Paulo, Rio de Janeiro, Recife, Porto Alegre: Companhia Editora Nacional, 1942, p. 156. O primeiro verso da lira é o famoso “Tu não verás, Marília, cem cativos”, que Ungaretti utiliza, em forma abreviada, como título da sua tradução, “Tu non vedrai, Marília...”. A tradução de Ungaretti foi publicada duas vezes: a primeira em *Poesia III-IV*, cit.; a segunda, em *Il deserto e dopo*, prose di viaggio e saggi. Milano: Mondadori, 1961.

futuro afirmativo (Tu verás, Tu farás, Tu lerás) mais a estrofe conclusiva. Assim, são colocados em contraposição vários temas: o trabalho manual (na primeira parte) e o trabalho intelectual (na segunda); o estado de espírito da contemplação, que corresponde às descrições da primeira parte, e a reflexão, narração e até mesmo teatralização dos acontecimentos da segunda parte, em que se observa o casal no quadro familiar; o presente (a paisagem descrita) e o futuro (o ambiente doméstico sonhado). Há, ainda, a contraposição entre o novo e o velho: o novo, representado pela natureza americana selvagem, submetida aos esforços “civilizadores” dos colonos (esses esforços faz parte também provavelmente a própria poesia de Gonzaga, que impõe uma ordem e uma tradição na descrição dos novos ambientes) e o velho, representado não somente por toda a sofisticação da arte consumada do poeta, mas também por temas tipicamente clássicos, que emergem na segunda parte, como o *carpe diem* e a afirmação da mediocridade enquanto melhor condição para o homem. Por fim¹⁹, há o ambiente exterior com sua dureza (e variedade), que é explicitamente negado, em favor do espaço interno da paz doméstica e da tranquilidade dos estudos. A brilhante construção simétrica do poema (com as fortes anáforas da primeira parte, que se dissolvem gradualmente na segunda) faz pensar num espelho colocado estrategicamente num lugar do qual, dependendo do ponto de vista, vê-se um lado ou outro da contraposição: a natureza que está fora da janela, ou o am-

¹⁹ Há mais uma contraposição que não está explicitada no poema, mas é um sinal importante do valor de ruptura da poesia de Gonzaga em relação à tradição: trata-se da contraposição entre o tema proposto da felicidade doméstica, do amor entre os cônjuges, e o tema do amante infeliz, eterna e irremediavelmente distante da mulher amada. Os quadros da felicidade que advêm do amor correspondido são novidade na tradição petrarquista (à qual Gonzaga ainda pertence), sendo que o petrarquismo, por definição, canta amores não retribuídos e certamente não sonhos de felicidade burguesa e tranquilidade emocional. Ver Nepomuceno, L. A. “Gonzaga, um cortesão burguês”, op. cit.

biente interno, protegido, de um escritório numa tranquila morada. Ungaretti descreve assim a cena, observando a desproporção vertiginosa entre a visão da natureza e a do interior da cena doméstica, provocada pela construção do poema: “[...] o poeta escuta, consultando documentos cansativos, a musa tranquila sentada ao seu lado na intimidade de um cômodo: enquanto irrompe da janela, que como um precioso espelho veneziano é luxuosamente contida em uma enlouquecida moldura rococó, permanecendo remotíssima, a visão de uma natureza selvagem”²⁰.

A moldura rococó está “enlouquecida”, diz Ungaretti; os delicados ornamentos, os detalhados e fantasiosos quadrinhos, que se organizam quase que visualmente compondo arabescos em tantos outros poemas árcades, adquirem aqui uma função que vai muito além da pura decoração, colocando-se em relação viva e problemática com os temas propostos no poema.

O verbo “ver”, conjugado na segunda pessoa do futuro indicativo, é recorrente nas líras de Gonzaga, quase a sublinhar o carácter em grande parte visual de sua poesia (conforme a poética neoclássica, que interpreta a teoria horaciana do paralelismo entre as artes – *ut pictura poesis* – como um convite a poetar como se pinta²¹) e, por outro lado, a curiosa colocação no futuro dos pensamentos e dos sonhos do poeta, constantemente distanciado da realidade presente. Vejamos por exemplo na líra XII²² (p. 106):

Quando à janela saíres,
Sem queres descuidada,
Tu verás, Marília, a minha
E minha pobre morada

²⁰ *Poesia III-IV*, cit., p. 219.

²¹ Ver Cristóvão, F. “Ut pictura poesis?” In *Marília de Dirceu de T. A. Gonzaga ou a poesia como imitação e pintura*, cit.

²² Gonzaga, T. A., *Marília de Dirceu*. Porto Alegre: L & PM, 2000, p. 107.

É retomada a convenção pastoral: os dois pastores apaixonados, Dirceu e Marília, estão separados porque Dirceu já perdeu a liberdade; o *verás* tem função dramática, porque pela janela, desta vez aberta, Marília verá a janela e a modesta casa onde Dirceu não está mais. O leitor fica admirado e surpreso com os detalhes: as duas janelas (a segunda, substituída por um pronome), o curioso efeito obtido pela repetição da palavra *minha*, o futuro verbal que se alia instantaneamente ao passado (porque o *ver* significa automaticamente *lembrar*, para a solitária Marília).

Efeitos decorativos se encontram também na lira VII²³ (III parte), que narra o sonho de Dirceu, ainda livre, de se casar com Marília e levá-la consigo para Portugal. Em toda a lira recorre o característico *verás* gonzaguiano com que Dirceu apresenta a Marília, misturadas a referências mitológicas, as imagens poderosas e fantásticas desta viagem por mar. Vejamos, por exemplo, a quarta estrofe, em que recorre também, novamente, a imagem da janela, desta vez *dourada*, através da qual Marília verá o mar:

Verás como o Leão, na proa arfando,
 Converte em branca espuma as negras ondas,
 E as talha e corta com murmúrio brando;
 Verás, verás, Marília,
 Da janela dourada,
 Que uma comprida estrada representa
 A linfa cristalina, que, pisada
 Pela popa que foge,
 Em borbotões rebenta.

A repetição do *verás* reforça a energia contida neste convite a imaginar a maravilhosa viagem, no final da qual a brasileira Marília chegará finalmente aos “saudosos lares” [por-

tugueses] de Dirceu, onde será saudada pelo Tejo, que “dará no leme do baixel um beijo”. A lira termina com uma orgulhosa comparação, feita por Dirceu, entre a autêntica riqueza (Marília) que está levando a Portugal, e as “pedras de valor” e os “montes de ouro” de Vila Rica. Já estão presentes nesta lira, ainda que com função menos dramática do que na fase da prisão e do degredo, os temas das relações entre colônia e metrópole, entre natureza e civilização, entre pátria e exílio. São temas (os mesmos que estão presentes na lira *Tu não verás, Marília...*) com certeza profundamente interessantes para Ungaretti, que, como Gonzaga, vive a sorte do “exilado” (ou melhor, do emigrante) desde o dia em que nasceu, não na Itália, terra dos seus antepassados, mas no Egito, onde o pai encontrara um emprego como operário nas obras de construção do Canal de Suez.

As traduções E. de Monglave e P. Chalas²⁴, tradutores de *Tu não verás, Marília...* para prosa francesa (1825), lamentam, no pequeno prefácio que precede a tradução, “*le peu de flexibilité de la prose française*”, que limitou suas possibilidades de reproduzir a harmonia, o ritmo, o estilo

²⁴ Monglave E. de & Chalas, P. *Marilie. Chants Élégiques de Gonzaga*, traduits du portugais. Paris: Panckoucke, 1825. A tradução para o italiano, de Giovenale Vegezzi-Ruscalla, é intitulada *Marilia di Dirceo*, e foi publicada em 1844, em Turim, pela Stamperia Sociale degli Artisti. Além dessas, existem as seguintes traduções: para o latim, pelo Dr. A. Castro Lopes, *Algumas Lyras Escolhidas de Marília de Dirceu traduzidas para verso latino. Amaryllidos Dircae Aliquot Lyrica Selecta*. Rio de Janeiro: Quirini & Fratis, 1868, e Rio de Janeiro: Tipografia de Leuzingerius et Filii, ed. correcta e augmentada, 1887 (tradução em uso nas escolas do Império); e para o espanhol, *Marilia de Dirceo*, trad. de Jorge Ruedas de la Serna, op. cit. Boris Schnaiderman dedica alguns artigos à tradução para o russo da lira LXXI de Gonzaga (a numeração corresponde à edição crítica de Rodrigues Lapa, 1957). O primeiro saiu no Suplemento Literário de *O Estado de S. Paulo* de 16/06/1962, e foi retomado, com alguns acréscimos, no n.º 1 da revista *Tradterm*, Universidade de São Paulo, 1994 e em *Fortaleza Voadora* (Fortaleza, s/d); ainda, com o título “Púchkin e Gonzaga. Da sanfonia ao violão”, na *Revista USP* n. 45, março-abril-maio 2000, p. 82-84.

²³ Ibidem, p. 178.

do poema de partida. Esta tradução parece quase uma caricatura do velho estilo (não só francês) inspirado na ideia da tradução como *belle infidèle*. Com uma peculiaridade: tudo, nela, é sistematicamente aumentado, exagerado, potenciado, quando não é simplesmente acrescentado *di sana pianta*. O simples “cascalho” de Gonzaga torna-se *l'épais gravier qui cache l'or aux cupides humains*; “No fundo da bateia”: *au fond du vase que ses mains agitent*; Marília não verá “queimar as capoeiras”, mas *la flamme dévorer les jeunes taillis*; a “espaçosa mesa” será *une immense table*; “os grandes livros”: *énormes volumes*, “decidir os pleitos”: *juger des graves contestations*; “Lendo os fastos da sábia, mestra História/Os cantos da Poesia”: *Tu me réciteras les plus beaux vers de nos poètes; tu me rediras les plus sages leçons de l'histoire*. O gosto pelo hiperbólico estende-se quase a tudo e custa acreditar que a língua francesa não permita maior sobriedade. Sem falar na “francesização” e na actualização, digamos, à época dos tradutores, produzidas pelo recurso a expressões quase estereotipadas, como *je poursuivrai mon pénible labeur avec plus de courage*, que traduz o “Gostoso tornarei a ler de novo/O cansado processo.”

Monglave e Chalas acrescentam também um detalhe (o adjetivo *chère*, em italiano *cara*, que precede o nome de Marília na tradução) que será retomado (ou talvez instintivamente reescolhido) por Giovenale Vegezzi-Ruscalla, que traduz a lira pela primeira vez para o italiano, em 1844, e por Ungaretti, que a traduzirá em 1946. As estrofes descritivas são talvez as que ganharam as melhores traduções. Vejamos as primeiras duas:

Tu não verás, Marília, cem cativos
Tirarem o cascalho e a rica terra,
Ou dos cercos dos rios caudalosos,
Ou da minada Serra.

Não verás separar ao hábil negro
Do pesado esmeril a grossa areia,
E já brilharão os granetes de oiro
No fundo da bateia.

A tradução de Ungaretti, naturalmente musical, é de sabor hermético, pelas dificuldades de compreensão criadas por algumas escolhas: por exemplo, o verbo “sollevare” para traduzir “tirarem” ou a manutenção do termo “bateia” (que será explicado em nota). A modernidade desta tradução, muito agradável não só pela harmonia rítmica e pela sonoridade, mas também pela precisão (que pressupõe o mais cuidadoso respeito pelo texto gonzaguiano), está talvez exatamente na tranquilidade e sobriedade com que essa precisão se manifesta:

Tu non vedrai, Marilia, cento schiavi
Pietrisco e terra ricca sollevare
Da cinte zone di copiosi fiumi
E da minati monti.

Non vedrai il destro Nero separare
Il pesante smeriglio dalla sabbia
E in fondo alla bateia suscitare
Brillanti grani d'oro.

A tradução de Vegezzi-Ruscalla, com seus versos precisos parcialmente rimados, imagens imediatas e grande clareza na descrição, também é agradável e musical:

Tu non vedrai, mio ben, gli schiavi estraggere
I minerali più preziosi e conti
O dalle sponde di torrenti rapidi
O da scavati monti.

Tu non vedrai dall'abil Nero scernere
 Lo smeriglio pesante dall'arena
 Grossa, e la conca di pagliuole aurifere
 Splender ripiena.

As soluções de Ruscalla (cuja tradução é transcrita integralmente por Ungaretti na primeira nota à sua própria tradução da lira) são em geral delicadas e sóbrias, apesar do peso que lhes é conferido, aos nossos olhos, pela linguagem oitocentista, romântica e talvez até marcada por um certo patriotismo (é a época em que se prepara o *Risorgimento* italiano e Turim, a cidade de Ruscalla, é um dos focos do movimento). Vejamos por exemplo a estrofe:

Lerás em voz alta a imagem bela;
 Eu, vendo que lhe dás o justo apreço,
 Gostoso tornarei a ler de novo
 O cansado processo.

A estrofe é problemática, pela pouca clareza da expressão “a imagem bela”; tanto que Rodrigues Lapa, um dos mais estimados conhecedores da obra de Gonzaga, julga que se trataria de uma construção afrancesada, que indicaria não o objecto do acto da leitura, mas a própria Marília. Ou seja, a expressão “a imagem bela” significaria “com belo gesto, com a figura bela”. Naturalmente, em sua edição da *Marília de Dirceu*, Rodrigues Lapa coloca uma vírgula antes da expressão. Nenhum dos tradutores (nem os franceses) interpretou o verso assim. Vegezzi-Ruscalla, que deve ter sido um bom romântico, aproveitou a ocasião para aludir a alguma acção heróica e traduziu com muita fantasia, mas também com uma certa vivacidade:

Ed io incontrando una azion magnanima
 Fatta più viva su' tuoi labbri, o amica,
 Disacerbata delle mie vigilie
 Sarà la ria fatica.

A estrofe é difícil, talvez por excesso de simplicidade. E há, também, duas pouco aprazíveis interrupções do ritmo por incisos, além de uma redundância da qual não se entende facilmente a razão [*tornarei a ler de novo*/o cansado processo]: difícil, para o tradutor, resistir à tentação de enfeitá-la um pouco. A simplicidade – princípio e ideal da Arcádia – é fruto de meditada elaboração; é uma escolha. Mas é preciso ser um tradutor discreto, como Ungaretti, para traduzir com simplicidade equivalente:

All'immagine bella alzerai il tono,
 E nel vederle reso il giusto omaggio
 Tornerò lieto nuovamente a scorrere
 Il noioso processo.