

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

Lenira Marques Covizzi – Unesp/Araraquara

Lucia Wataghin – USP

RESUMO: Será apresentada e discutida a interessante analogia, sugerida por Giuseppe Ungaretti, entre a poesia de T. A. Gonzaga e a poesia em dialeto siciliano de um outro árcade, Giovanni Meli, seu contemporâneo. Em seguida, a partir das traduções realizadas por G. Ungaretti (1946), G. Vegezzi-Ruscalla (1844), E. de Monglave e P. Chalas (1825) da lira *Tu não verás, Marília...*, de T. A. Gonzaga, serão comentados aspectos do poema e de sua recepção em épocas e países diferentes.

PALAVRAS-CHAVE: Giuseppe Ungaretti; Arcádia; Tomás Antônio Gonzaga; Giovanni Meli.

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 que da poesia arcádica portuguesa e brasileira surgiram modinhas brasileiras e que, vice-versa, há uma influência das modinhas baianas na poesia do próprio Gonzaga<sup>1</sup>. Quanto à situação italiana<sup>2</sup>, podemos pensar por exemplo na poesia de Giovanni Meli, que, por ser escrita no dialeto siciliano de um poeta culto, inscreve elementos e valores populares na tradição poética da elite e, vice-versa, aproxima o público po-

1. Th. Braga, *Filinto Elysio e os dissidentes da Arcádia*, apud L. A. Nepomuceno, *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 XVII 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.

pular de um produto destinado ao público de elite<sup>3</sup>. Estas talvez sejam algumas das razões que levaram Ungaretti<sup>4</sup> 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 fato, os árcades Tomás Antônio 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 fatos 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 tranqüila 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 racionalidade<sup>5</sup>, sendo fiéis ao petrarquismo e aos clássicos, de Anacreonte a Teócrito a Horácio a Virgílio, e contrapondo-se ao gosto dominante anterior, o barroco. Os cenários pastoris, populados por Nises

3. Sobre a fortuna popular de Meli ao longo dos séculos, ver Lorenzo Marinese, *Introduzione a Giovanni Meli, Poesie*, Milano, Mondadori, 1964, pp. 13, 14, 31.

4. G. Ungaretti, *Poesia III-IV*, Milano, Mondadori, 1946, p. 218. Eis o trecho em que Ungaretti, antes de lançar a idéia 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/Editora da Universidade de São Paulo e Fondo de Cultura Económica (México), 2002.

e Glaucestes, 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 sutis e elaboradas para cortejar uma dama. De fato, ambos os poetas, Gonzaga e Meli, são mestres no gênero da poesia amorosa.

A força da poesia de Meli depende em grande parte da musicalidade e da vitalidade do dialeto 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” e imprimir nela “o frescor da juventude”<sup>6</sup> Em contrapartida, 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 Ungaretti<sup>7</sup>:

Dunca, Nici, nun durmiri Spinsirata sutta l'ali Di lu sonnu, chi muriri Fa pri pocu li murtali.	Dunque Nice, non dormire Spensierata sotto l'ali Del sonno, che per poco non fa morire i mortali.	Logo, Nise, não durmas Descuidada sob as asas Do sono, que por pouco Tira a vida dos mortais.
'Ntra li rosi e 'ntra li gigghi Stai durmennu? Ah dun'accura, Chi'nzamai nun t'arrisbigghi Languì tutta la natura.	Fra le rose e fra i gigli Stai dormendo? Abbi cura!, Non sia mai non ti risvegli Languè tutta la natura.	Entre as rosas e os lírios Estás dormindo? Veja lá!, Se tu não despertares Desfalece a natureza.

Em octonários perfeitamente ritmados, que revelam a força insuspeitada de palavras poéticas novas, de novos sons, desconhecidos na língua poética italiana (quem diria, antes de Meli, que palavras como “gigghi” ou “arrisbigghi”

6. Francesco De Sanctis, “Discorso”, em Giovanni Meli, *Poesie siciliane*, Roma, Avanzini e Torraca Editori, 1965, pp. 46-47.

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

pudessem ser usadas em poesia?), o poeta descreve uma cena pastoral extremamente graciosa e simples, de gosto anacreôntico. Não há dúvida de que tanta simplicidade é fruto de uma arte acabada (que deve muito, aliás, 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* natural<sup>8</sup>.

A ilusão (ainda que perfeita) de simplicidade, na poesia de Meli, não deve enganar o leitor. Sua poesia, acadêmica e cortesã, é destinada às academias da Arcádia e aos salões da alta sociedade de sua época. É claro que nem mesmo o dialeto faz dela uma poesia de caráter popular. Quanto à questão da língua, é preciso notar a importância da inovação introduzida por Meli, que é um dos poucos autores que usam o dialeto como língua literária (Leopardi, em 1821, registrava<sup>9</sup> 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*). Em contrapartida, a idéia de que já exista em Meli algo de romântico talvez seja menos verdadeira. Mas é curioso o fato de que isso já foi dito de Meli, assim como foi dito que Gonzaga era um pré-romântico. Momigliano viu, na poe-

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 o *non plus ultra*, e verão se é possível chamá-la simplicidade”. G. Leopardi, *Zibaldone di pensieri*, vol. I, Milano, Mondadori, 1937-1990, pp. 24-25. Quanto à admiração de Leopardi pela tradição anacreôntica e pelos árcades italianos, ver *idem*, pp. 31 e 35.
9. G. Leopardi, *apud* L. Marinese, *Introduzione*, *op. cit.*, p. 23. Só em tempos recentes, mais de dois séculos depois do período em questão, os dialetos italianos se tornaram material lingüístico de uso comum em poesia. Hoje, alguns dos melhores poetas italianos escrevem em dialeto.

sia de Meli, “prenúncios de sentimentos já românticos”; Cesareo e Natali reconhecem nele “antecipações do pessimismo leopardiano”<sup>10</sup>, 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”, provavelmente em 1787, em *Poesie siciliane*, insere-se na tradição arcádica e petrarquista, seja pelo elogio da tranqüilidade em meio à natureza, refúgio ideal do poeta e do sábio, seja pela forma perfeita dos hendecassílabos que desenvolvem a invocação aos vários aspectos da natureza que atraem a delicada fantasia do poeta, contribuindo, todos, para aquele seu auto-retrato – *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;  
 Rocchi di lippu e areddara vistuti;  
 Caduti d’acqui chiari inargintati;  
 Vattali murmuranti e stagni muti;  
 Vausi e cunzarri scuri e imbuscati,  
 Sterili junchi e jinestri ciuruti;  
 Trunchi da lunghi età malisbarrati,  
 Grutti e lambichi d’acqui già impitruiti;  
 Passari sulitarii, chi chianciti;  
 Ecu, chi ascuti tuttu e poi ripeti;  
 Ulmi abbrazzati stritti da li viti;  
 Vapuri taciturni, umbri segreti,  
 Ritiri tranquillissimi, accugghiti  
 L’amicu di la paci e la quieti.

Collinette interrotte da vallate;  
 Rupi di muschio e edera vestite;  
 Cascatelle d’acqua chiara argentata;  
 Ruscelli mormoranti e stagni muti;  
 Balze e dirupi scuri e coperti di sterpi,  
 Sterili giunchi e ginestre fiorite;  
 Tronchi da molto tempo mal ridotti,  
 Grotte e gocciolii d’acqua già impietriti;  
 Passeri solitari, che piangete;  
 Eco, che ascolti tutto e poi ripeti;  
 Olmi abbracciati stretti dalle viti;  
 Vapori taciturni, ombre segrete,  
 Ritiri tranquillissimi, accogliete  
 L’amico della pace e della quiete.

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

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 tranqüilíssimos, 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 muitas vezes 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. Aliás, o tema da abelha, já desde Anacreonte, é tradicional na poesia amorosa, e presente também nas líras de Gonzaga, com algumas variações. Desta pequena ode<sup>11</sup>, que foi traduzida para o alemão por Herder, oferecemos uma tradução auxiliar em português:

11. G. Meli, *Lu labbru*, em *Odi*, com relativa tradução italiana de G. Santangelo. Em G. Savoca, *Il “buon gusto”*, em *Sicilia...*, *op. cit.*, pp. 76-77. Note-se que a versão que apresentamos aqui não é completa.

Dimmi, dimmi, apuzza nica:  
 Unni vai cussì matinu?  
 Non c'è cima chi arrussica  
 Di lu munti a nui vicinu;

Trema ancora, ancora luci  
 La ruggiada 'ntra li prati:  
 Dun'accura nun ti arruci  
 L'ali d'oru dilicati!

Li ciuriddi durmigghiusi  
 'Ntra li viridi soi buttuni  
 Stannu ancora stritti e chiusi  
 Cu li testi a pinnuluni.

Ma l'aluzza s'affatica!  
 Ma tu voli e fai caminu!  
 Dimmi, dimmi, apuzza nica,  
 Unni vai cussì matinu?

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:

Lu conosci lu miu amuri,  
 Nici mia di l'occhi beddi?  
 'Ntra ddi labbra c'è un sapuri,  
 'Na ducizza chi mai speddi;

'Ntra lu labbru culuritu  
 Di lu caru amatu beni  
 C'è lu meli chiù squisitu:  
 Suca, sucalu, ca veni.

Dimmi, dimmi, apetta piccina:  
 Dove vai così mattino?  
 Non c'è cima che rosseggia  
 Del monte a noi vicino;

Trema ancora, ancora luce  
 La rugiada tra i prati:  
 Abbi cura a non bagnarti  
 L'ale d'oro delicate!

I fioretti sonnacchiosi  
 Ne' verdi lor bottoni  
 Stanno ancora stretti e chiusi  
 Con le teste penzoloni.

Ma l'aletta si affatica!  
 Ma tu voli e fai cammino!  
 Dimmi, dimmi, apetta piccina,  
 Dove vai così mattino?

Cerchi miele? E s'egli è questo  
 Chiudi l'ale e non stancarti  
 Te lo insegno un luogo fisso  
 Dove hai sempre che succhiare

Lo conosci il mio amore  
 Nice mia dagli occhi belli?  
 In quei labbri c'è un sapore,  
 Una dolcezza che mai finisce;

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 asinha já se cansa!  
 Mas teu vôo 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, Si taliati, Faciti cadiri, Casi e citati.	Occhietti neri, Quando guardate, Fate cadere, Case e città.	Olhinhos negros, quando mirais, fazeis cair casas e cidades.
Jeu, muru debuli Di petri e taju, Cunsudiratilu Si allura caju!	Io, muro debole Di pietre e creta, Figuratevi Se non cado!	Eu, muro frágil de pedra e argila, Imagine então se eu não caio

Os poemas sicilianos de Meli, além de 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 dialeto vêneto<sup>12</sup>. 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 Iorque<sup>13</sup>. Provavelmente pelas mesmas razões, os versos de Gonzaga também tiveram uma imensa fortuna popular, em Portugal e no Brasil<sup>14</sup>.

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

13. Ver *idem*, pp. 13, 14, 31.

14. Sobre a fortuna popular das líras de Gonzaga, ver: A. Eulálio, Verso e reverso de Gonzaga em *Os melhores poemas de T. A. Gonzaga*, São Paulo, Global, 1983; F. Cristóvão, *Marília de Dirceu de T. A. Gonzaga, ou a poesia como imitação e pintura*, Vila da Maia, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1981, pp. 35-37, e Gonzaga, um cortesão burguês, em L. A. Nepomuceno, *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 *Lustadas*, 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 esta quantidade de material e, por que não, eventuais outros a encontrar, estimule a realização de, também, edições genéticas? Elas poderão dar novo impulso à fortuna crítica do autor, colaborando com a não-arbitrariedade

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 (Rio de Janeiro, F. Briquet & C., 1935, 3. ed.), que o próprio Ungaretti cita como fonte das suas informações sobre outros assuntos referentes à história da literatura brasileira, numa nota às suas traduções<sup>15</sup>. A obra de Ronald de Carvalho serve de base ao trabalho de Ungaretti em muitos detalhes, além de determinar, provavelmente, a própria estrutura da seção de traduções brasileiras em *Poesia III-IV*, seção 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...*, citada por inteiro 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”<sup>16</sup> [*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

do trabalho hermenêutico. Fortuna crítica que também tem contado com estudos iluminadores destas liras: ver os recentes: L. A. Nepomuceno, *A musa desnuda e o poeta tímido*, *op. cit.* (sobre o petrarquismo na Arcádia brasileira, com um capítulo dedicado à poesia de Gonzaga), F. Cristóvão, *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 seqüência 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).

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

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 até 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 cancionero 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...*<sup>17</sup> 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 alegórico/mitológica típica da poesia da Arcádia.

Trata-se de um poema muito apreciado pelo fato de 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 promete Dirceu, lhe é apresenta-

17. A lira se encontra, com o número 59, 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, op. cit.*; a segunda, em *Il deserto e dopo, prose di viaggio e saggi*, Milano, Mondadori, 1961.

da por intermédio da própria lira, como num espelho, que tem a função, por um lado, de proteger a mulher da visão direta 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 futuro afirmativo (“Tu verás, Tu farás, Tu lerás”), mais a estrofe conclusiva. Assim, são colocados em contraposição (mas não automaticamente negados ou aprovados) 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 (desses 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 mediocridade elevada à melhor condição para o homem. Por fim<sup>18</sup>, 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. “Explicitamente” negado não significa “realmente” negado: a brilhante construção simétrica do poema (com as fortes anáforas da primeira parte, que se dissolvem gradualmente na segunda) faz pensar mais num espelho colocado estrategicamente num lugar do qual, dependendo do ponto de vista, vê-se um

18. 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 (implicitamente negado) 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 L. A. Nepomuceno, Gonzaga, um cortesão burguês, *op. cit.*

lado ou outro da contraposição: a natureza que está fora da janela, ou o ambiente interno, protegido, de um escritório numa tranqüila 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 tranqüila 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<sup>19</sup>.

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, por um lado, o caráter 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 pinta<sup>20</sup>) e, por outro, a curiosa colocação no futuro dos pensamentos e dos sonhos do poeta, constantemente distanciado da realidade presente. Vejamos por exemplo na lira XII<sup>21</sup>:

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

19. *Poesia III-IV, op. cit.*, p. 219.

20. Ver F. Cristóvão, *Ut pictura poesis?*, em *Marília de Dirceu de T. A. Gonzaga ou a poesia como imitação e pintura, op. cit.*

21. T. A. Gonzaga, *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 VII<sup>22</sup> (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” [portugueses] 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.

22. *Idem*, p. 178.

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. Chalas<sup>23</sup>, 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 do poema de partida. Esta tradução parece quase uma caricatura do velho estilo (não só francês) inspirado na idéia 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

23. E. de Monglave & P. Chalas, *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. correctae et 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. 1 da revista *Tradterm*, Universidade de São Paulo, 1994 e em *Fortaleza Voadora* (Fortaleza, s/d.); ainda, com o título “Púchkin e Gonzaga. Da sanfoninha ao violão”, na *Revista USP*, n. 45, março-abril-maio 2000, pp. 82-84.

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 récitaras les plus beaux vers de nos poètes; tu me rediras le 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 atualização, 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 estrangeiro), 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 lhe 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 objeto do ato 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 ação 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.

*ABSTRACT: Sarà presentata e discussa l'interessante analogia, suggerita da Giuseppe Ungaretti, fra la poesia di T. A. Gonzaga e la poesia in dialetto siciliano di un altro arcade, Giovanni Meli, suo contemporaneo. In seguito, a partire dalle traduzioni realizzate da G. Ungaretti (1946), G. Vegezzi-Ruscalla (1844), E. de Monglave e P. Chalas (1825) verranno commentati aspetti della poesia Tu não verás, Marília..., di T. A. Gonzaga, e della sua ricezione in epoche e paesi diversi.*

*PAROLE CHIAVE: Giuseppe Ungaretti; Arcadia; Tomás Antônio Gonzaga; Giovanni Meli.*