

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS

DIANA SZYLIT

**A nobreza do avesso:
uma tradução brasileira de “Il Mattino”, de Giuseppe Parini**

São Paulo

2017

DIANA SZYLIT

**A nobreza do avesso:
uma tradução brasileira de “Il Mattino”, de Giuseppe Parini**

Versão Original

Dissertação apresentada à Faculdade de
Filosofia, Letras e Ciências Humanas da
Universidade de São Paulo para a obtenção do
título de Mestre em Estudos da Tradução.

Orientador: Prof. Dr. Maurício Santana Dias

São Paulo

2017

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

S999n Szylit, Diana
A nobreza do avesso: uma tradução brasileira de "Il
Mattino", de Giuseppe Parini / Diana Szylit ;
orientador Maurício Santana Dias. - São Paulo, 2017.
147 f.

Dissertação (Mestrado) - Faculdade de Filosofia,
Letras e Ciências Humanas da Universidade de São
Paulo. Departamento de Letras Modernas. Área de
concentração: Estudos da Tradução.

1. Tradução. 2. Literatura italiana. 3. Poema. 4.
Poesia satírica. 5. Giuseppe Parini. I. Dias, Maurício
Santana, orient. II. Título.

Nome: SZYLIT, Diana

Título: A nobreza do avesso: uma tradução brasileira de “Il Mattino”, de Giuseppe Parini

Dissertação apresentada à Faculdade de
Filosofia, Letras e Ciências Humanas da
Universidade de São Paulo para a obtenção do
título de Mestre em Estudos da Tradução.

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

AGRADECIMENTOS

Ao Prof. Dr. Maurício Santana Dias, que acreditou neste trabalho e me deu o apoio necessário para sua realização.

Ao grupo de estudos Literatura Italiana Traduzida, que abriu espaço para a divulgação e discussão do meu trabalho.

Às colegas Graciela Souza, Larissa Cabrini Morgato, Laura C. Fiore Ferreira, Mariana Cristine Almeida, Mayara Neto e Thais Bernardes pelo inestimável apoio desde a graduação, e pelos comentários feitos a este trabalho.

À minha família, por tornar possível a dedicação a este projeto.

À Capes, pela bolsa concedida.

EPÍGRAFE

“Quantunque, figliuol mio, in ciascuna delle lingue dire e scriver si possano belle ed ottime cose, perocché le voci ond’esse constano sono per se medesime indifferenti e capaci di qualunque forma loro si doni, cioè atte a spiegar qualsivoglia pensiero di ciascun uomo di que’ particolari popoli che le parlano; contuttoció, siccome noi dobbiamo studiare di accomodarci nelle oneste cose all’uso del nostro secolo e del nostro paese, coli anche delle lingue noi non dobbiamo già apprendere o adoperare quella che più ne piace, ma quella che più al nostro tempo e alla nostra patria conviene.”

Giuseppe Parini, *Al Padre D. Paolo Onofrio Branda, 1760*

RESUMO

SZYLIT, D. **A nobreza do avesso: uma tradução brasileira de “Il Mattino”, de Giuseppe Parini**. 2017. 147 f. Tese (Mestrado) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

O poeta milanês Giuseppe Parini (1729-1799), embora ocupe um papel de destaque na história da literatura italiana no século XVIII, não é estudado no Brasil, inclusive dentro do ambiente acadêmico voltado aos estudos da italianística. Seu poema narrativo *Il Giorno* é considerado uma das mais importantes obras do Settecento italiano, apresentando uma dura crítica à nobreza do século XVIII por meio de uma sátira que busca se opor à poesia árcade sentimental em voga na época. O poema de Parini serviu de inspiração para grandes autores da literatura italiana muito estudados atualmente, inclusive no Brasil, como Giacomo Leopardi, Alessandro Manzoni e Ugo Foscolo. Original, clássico e, ao mesmo tempo, atual, *Il Giorno* é uma obra que merece ser incluída nos estudos de literatura da academia brasileira e, portanto, necessita de uma versão comentada e anotada em língua portuguesa. Entendemos que sua ausência nos estudos dos italianistas brasileiros deva-se sobretudo à dificuldade de compreensão do poema, repleto de latinismos e figuras de linguagem e som, e julgamos que apresentar uma tradução comentada de ao menos uma parte *Il Giorno* é uma forma de incentivar o contato de professores, pesquisadores e estudantes com esse grande autor e, dessa forma, torná-lo conhecido em nosso meio acadêmico. Portanto, apresentamos uma tradução comentada de “Il Mattino”, primeira parte da obra. Trata-se de uma tradução estrangeirizante, que preserva os arcaísmos e rebuscamentos do poema italiano, fundamentais em sua constituição como obra satírica ao se contrapor ao assunto narrado na obra: o dia a dia superficial e irrelevante de um jovem membro da aristocracia italiana do século XVIII.

Palavras-chave: Parini; *Il Giorno*; Tradução comentada; Literatura italiana; Poema narrativo.

ABSTRACT

SZYLIT, D. **The reverse of the nobility: a Brazilian translation of “Il Mattino”, by Giuseppe Parini.** 2017. 147 f. Tese (Mestrado) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

Although the Milanese poet Giuseppe Parini (1729-1799) plays a prominent role in the history of Italian literature of the eighteenth century, he is not studied in Brazil, not even within the academic community focused on Italian studies. His narrative poem *Il Giorno* is considered one of the most important works of the Italian Settecento: it presents a harsh criticism to the nobility of the eighteenth century by means of a satire that seeks to oppose itself to the sentimental Arctic poetry, very much in vogue at the time. Parini's poem was an inspiration for great Italian writers that are often studied nowadays, in Brazil as well as abroad, such as Leopardi, Manzoni and Ugo Foscolo. Original, classic and modern at the same time, *Il Giorno* deserves to be included in the literature studies of the Brazilian academic community, and, therefore, needs an annotated version in Brazilian Portuguese. We understand that its absence in the field of Italian studies in Brazil is owed mainly to the difficulty of its comprehension, full of Latinisms and stylistic literary devices, and we believe that an annotated translation of at least one part of *Il Giorno* is a way to encourage teachers, researchers and students to get in touch with this great writer and, thereby, make him known in our academic community. Therefore, we present an annotated translation of “Il Mattino”, the first part of *Il Giorno*. It is a foreignization translation, with all the archaisms and refinements of the Italian poem, considering that those archaisms and refinements, when countering the subject narrated in the work – the superficial and irrelevant day-to-day of a young member of the Italian aristocracy of the eighteenth century –, are fundamental to the formation of the poem as a satiric work.

Keywords: Parini; *Il Giorno*; Annotated translation; Italian literature; narrative poem.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	9
2 GIUSEPPE PARINI E O CONTEXTO LITERÁRIO	13
2.1 Quem foi Parini?	14
2.2 O panorama literário brasileiro do século XVIII	17
3 SOBRE <i>IL GIORNO</i>	21
3.1 Aspectos gerais	22
3.2 Breve resumo	23
3.3 O jovem senhor, a nobreza, o povo	25
3.4 O plano da expressão	27
3.5 As fábulas	30
4 SOBRE ESTA TRADUÇÃO	34
4.1 Referenciais teóricos	35
4.2 Edição utilizada	40
5 MANHÃ	44
6 ESCOLHAS DE TRADUÇÃO: COMENTÁRIOS E JUSTIFICATIVAS	86
6.1 Arcaizar? Modernizar? Dificultar? Facilitar?	87
6.2 Tradução do poema, e não dos versos	93
6.3 Métrica e ritmo	95
6.4 A hipertextualidade	101
6.5 Figuras de linguagem	108
6.6 Um só termo, várias traduções	115
6.7 Dois termos, uma só tradução	117
6.8 Outras possibilidades de tradução	117
6.9 Incertezas semânticas	122
6.10 Revisões e aprimoramentos	127
7 CONSIDERAÇÕES FINAIS	138
BIBLIOGRAFIA	141

1. INTRODUÇÃO

Apresentamos neste trabalho a tradução comentada de uma parte do poema narrativo *Il Giorno* (1763), do poeta italiano Giuseppe Parini (1729-1799, Milão), com o objetivo principal de introduzir esse importante poeta da literatura italiana nos estudos acadêmicos de italianística no Brasil.

Escrito em hendecassílabos italianos brancos (ou decassílabos portugueses não rimados), *Il Giorno* conta, por meio de uma linguagem clássica e estilo rebuscado, latinismos e referências a episódios da mitologia grega, um dia na vida de um nobre. O narrador-personagem, professor do jovem nobre, *giovin signore*, ensina-lhe como deve se portar, quais são os seus afazeres, quais decisões deve tomar, o que deve saber ao longo dos quatro momentos do dia, que equivalem às quatro partes da obra – manhã, meio-dia, tarde e noite (“Il Mattino”, “Il Mezzogiorno”, “Il Vespro” e “La Notte”).

Porém, justamente por se tratar de um jovem membro da nobreza setecentista, não há nenhuma atividade de relevância na vida deste aluno: durante todo o seu dia, ele não produz nada de útil para sua sociedade; pelo contrário, todas as suas ações voltam-se para si mesmo, para alimentar sua própria vaidade.

Assim, a linguagem e a sintaxe clássicas e extremamente rebuscadas, aliadas a uma frequente alusão a deuses mitológicos e a episódios da mitologia, contrastam fortemente com o conteúdo narrado – superficial –, satirizando a figura do jovem senhor e, por extensão, a nobreza do século XVIII e sua vida absolutamente irrelevante. De tal contraste, nasce a ironia desse poema ao mesmo tempo pseudodidascálico e épico-satírico.

Il Giorno é considerada uma das mais importantes obras do Settecento italiano, levando Antonielli a afirmar: “La licenza ironica del Giorno è uno dei risultati massimi del classicismo settecentesco e insieme il massimo segno della sua dissoluzione. Ciò che costituisce l’originalità del poeta, costituisce anche la sua modernità” (p. 142). Apesar disso, o poema, assim como seu autor, não costuma fazer parte dos estudos de italianística no Brasil, ainda que Parini tenha sido uma importante influência para autores como Alessandro Manzoni, Giacomo Leopardi e Ugo Foscolo, tão estudados aqui e no mundo. Diz Carducci (1892, p. 335):

Tre veri maestri furono dopo il Parini, che alla forma da lui fatta viva e moderna commisero la veramente poetica per varie guise anima loro: Ugo Foscolo, come lirico; Alessandro Manzoni, come drammatico; Giacomo Leopardi, come elegiaco: tre maestri co’ quali visse la nostra gioventù e a’ quali fu ne’ dolorosi anni disposta la passione del secolo.

As palavras de Carducci mostram como as questões ideológicas e poéticas que permeiam a obra de Parini encontram adeptos na literatura italiana do final do século XVIII e

início do XIX, uma literatura feita por escritores instigados pela elegância do estilo clássico e pelos valores éticos e civis com um profundo olhar para a atualidade.

Se em 1822 Giacomo Leopardi dizia não considerar Parini “vero poeta” por não ter “bastante forza di passione e sentimento” (LEOPARDI, 1921, p. 1536), o mesmo Leopardi escreve dois anos depois, em 1824: “Giuseppe Parini fu alla nostra memoria uno dei pochissimi Italiani che all’eccellenza nelle lettere congiunsero la profondità dei pensieri, e molta notizia ed uso della filosofia presente” (LEOPARDI, 1918, p. 112).

Foscolo admite a tal ponto a influência de Parini sobre sua obra que “Più che dichiararsi discepolo del Parini, il giovane Foscolo nominava il Parini suo maestro”. (ANTONIELLI, 1973, p. 94).

A forte crítica à nobreza italiana do século XVIII, mais preocupada com suas aparências sociais e seus luxos do que com o bem-estar da sociedade em que vivia, é ainda hoje de uma atualidade surpreendente. Como diz (CAMUGLI, 1931, p. II): “Si [...] on ne se laisse pas décourager par le premier contact un peu épineux, [...] l’on retrouve, sous les apparences d’une société plus spécialement italienne, et de l’Italie d’une certaine époque, le fonds moral commun à tous les siècles et à toute l’humanité”.

Original, clássico e, ao mesmo tempo, atual, *Il Giorno* é uma obra que merece ser incluída nos estudos de literatura da academia brasileira e, portanto, necessita de uma versão em língua portuguesa.

Assim, ao produzir uma tradução comentada de “Il Mattino”, nosso objetivo é possibilitar e incentivar que pesquisadores e estudantes de literatura italiana conheçam Giuseppe Parini e *Il Giorno*, sua principal obra. Acreditamos que, com ela, contribuiremos para preencher a grave lacuna causada pelo desconhecimento da poesia satírica pariniana nos estudos literários daqueles que buscam se especializar em literaturas de língua moderna.

Ainda por meio desta tradução comentada de uma poesia narrativa, esperamos contribuir para os Estudos da Tradução de poesia em língua italiana pré-unificação – isto é, antes de existir uma única língua, oficial, para todo o território que, hoje, constitui a Itália – para a língua portuguesa no Brasil do século XXI. As inúmeras dificuldades que o gênero poético oferece ao tradutor, acrescidas àquelas ligadas às diferenças culturais, sociais e políticas entre a Itália do século XVIII e o Brasil do século XXI, constituem um desafio ao tradutor-pesquisador, e, portanto, um campo repleto de possibilidades para o desenvolvimento dos estudos da teoria e prática da tradução.

Acreditamos que o ambiente acadêmico, por permitir que o pesquisador dedique à tradução tempo e estudo, seja o ideal para a realização deste trabalho, tendo em vista a) que os

Estudos de Tradução no Brasil, embora tenham crescido muito nos últimos anos, constituem ainda um campo de estudo com o qual há ainda muito a se contribuir, tanto do ponto de vista teórico (com artigos acadêmicos) quanto prático (com traduções comentadas); e b) os desafios que sua tradução oferece, e que levaram o tradutor da versão francesa, publicada em prosa, a afirmar que “La difficulté du texte est la cause principale de cette abstention quasi-générale de notre public à l’égard de Parini et du *Jour*.” (CAMUGLI, 1931, p. XXX). Não por acaso, a despeito da importância dada na Itália aos estudos parinianos, até hoje apenas duas línguas receberam uma tradução de *Il Giorno* em verso, uma em inglês, de 1927, e outra em espanhol, acadêmica, de 2012.

A opção por traduzir apenas a primeira parte do *Giorno*, “Il Mattino”, deveu-se à duração de, no máximo, 36 meses do mestrado. Dado que não existe tradução em português de nenhuma obra de Parini, julgamos que apresentar uma tradução comentada de ao menos uma parte *Il Giorno* seria uma forma de incentivar o contato de professores, pesquisadores e estudantes com esse grande autor e, dessa forma, torná-lo conhecido em nosso meio acadêmico.

Com base nos pressupostos teóricos de Schleiermacher (in SNELL-HORNBY, 2006), Benjamin (2008), Berman (2002 e 2007), Eco (2010), Vermeer (in SNELL-HORNBY, 2006), Campos (1976), Britto (1999, 2002 e s/d) e Faleiros (2012), entre outros, esperamos apresentar soluções fiéis ao objetivo que nos propomos, qual seja, uma versão em língua portuguesa de uma obra-prima da literatura italiana do Settecento que possa interessar e contribuir para os estudos acadêmicos brasileiros da área da italianística.

Propusemo-nos a realizar a tradução em versos, pois consideramos que a forma poética, essencial para marcar a oposição entre o tom elevado e o assunto superficial do poema, é parte fundamental da constituição da obra. Quanto à métrica e a rima interna, tentamos nos valer em nossos versos do mesmo ritmo conferido por Parini aos seus, mas sem permitir que restrições impostas pela forma impedissem a compreensão do texto por parte dos leitores. Um esforço nesse sentido não apenas prejudicaria o entendimento, como provavelmente nos afastaria do plano semântico, gerando uma tradução truncada, talvez ilegível.

Isso não significa, porém, que tais características foram negligenciadas: houve, sim, preocupação com a manutenção da métrica e do ritmo, embora nem sempre com resultados de equivalência estrita. Fizemos, portanto, o que Eco (2010) chama de “negoziazione”, perdendo traços do texto de partida em certos pontos, para ganhar em outros.

2. GIUSEPPE PARINI E O CONTEXTO LITERÁRIO

Dado que esta tradução se apresenta quase três séculos após a publicação do “Mattino” e que o autor em questão é pouco conhecido no Brasil, acreditamos que uma breve explanação sobre o contexto literário em que viveu seja importante para compreender o poema que aqui apresentamos.

2.1 Quem foi Parini?

Giuseppe Parini nasce em 1729 em Bosisio (atual Bosisio Parini, em homenagem ao poeta), uma pequena cidade da província de Lecco, na Lombardia, norte da Itália. Filho do segundo casamento de um modesto comerciante de seda, aos nove anos de idade se muda com a família para Milão, polo intelectual da época, cidade com a qual se identifica e onde vive até sua morte, em 1799.

Em 1745, ainda estudante, começa a trabalhar como escrivão e professor particular para se sustentar, o que não o impede de concluir o curso de teologia especulativa em 1752. Nesse mesmo ano, publica a obra que o tornou conhecido em Milão, *Alcune poesie di Ripano Eupilino*, sendo “Ripano” anagrama de “Parino”, sobrenome real do autor, e “Eupilino” adjetivo derivado de “Eupili”, lago da província de Lecco. De traços arcádicos, nessa obra já se vislumbrava a tendência à sátira e à literatura polêmica e antipedantista, e é por meio dela que o autor é convidado a ingressar na Accademia dei Trasformati ainda em 1752.

A Accademia dei Trasformati reunia nobres, clérigos e intelectuais que cultuavam a tradição clássica, mas se opunham ao superficialismo vazio árcade, o qual pode ser resumido com estas palavras de Antonio Candido (1981, p. 55):

Consequências da imitação e das regras são, no fundo, a perda da capacidade de observar diretamente a vida e uma visão algo superficial tanto da natureza exterior quanto humana. [...] O mundo exterior se adapta, inteiro, aos padrões requeridos pelo estoque limitado da imaginação clássica e pela suprema regra do *decoro*.

Parini se aproxima aos ideais do movimento, defendendo, com ele, a reforma da academia e uma literatura socialmente útil, atenta aos problemas e necessidades de seu tempo, próxima à realidade civil, e unindo-os às temáticas de consideração moral e satíricas com as quais se identificava. Nas palavras de Bonora (1984, p. 7), “Ai Trasformati egli andò debitore di quel sicuro progresso che lo portò a liberarsi dai modi lirici, a lui scarsamente congeniali, e a scoprire in sé la vena del moralista, a rafforzare il suo estro di scrittore, a trovare ragioni più valide al suo amore della parola che scolpisce e disegna”.

Em 1754, dois fatores, de acordo como Bonora (1984), levam Parini a ordenar-se padre: em primeiro lugar, um testamento deixado por uma tia em 1740, no qual ela registra seu desejo de que parte de sua pequena propriedade seja concedida ao pai de Parini para que o sobrinho possa continuar os estudos e tornar-se sacerdote; e, em segundo lugar, a necessidade de adquirir uma condição social condizente com sua vocação aos estudos.

Ainda em 1754, é convidado para ser preceptor de Gian Galeazzo Serbelloni, filho do duque Gabrio Serbelloni, cuja casa frequentou por oito anos, até 1762. Tal vivência em meio à nobreza teve um impacto direto sobre a obra de Parini. Se até então sua educação literária era escolástica e restrita aos clássicos, a casa Serbelloni lhe dá acesso às novidades literárias da época, não só italianas, mas também inglesas, como Alexander Pope, e francesas, como Voltaire, de modo que Parini aprofunda seu contato com a cultura iluminista francesa.

Além disso, é evidente a relação dessa vivência de Parini em uma casa da aristocracia milanese com sua obra-prima *Il Giorno*, em que o narrador-personagem é justamente o preceptor de um jovem nobre. Nas palavras de Mezzanica (1994, pp. 38-39):

In questi decisivi anni trascorsi in casa Serbelloni (in cui lavorò, tra l'altro, alla composizione del *Mattino*) Parini potè osservare da vicino l'ambiente della nobiltà, con i suoi vezzi, le mode, la vita galante e gli ozi. E, forse, fu proprio nella vita quotidiana fra gli aristocratici che trovò gli spunti per alcune figure caricaturali rappresentate nel *Giorno*, particolarmente per la celebre "sfilata degli imbecilli", una rassegna di nobili oziosi, ognuno caratterizzato per una propria mania.

Sobre o *Giorno*, falaremos em mais detalhes no Capítulo 3.

Apesar de bem recebidas, as publicações das duas primeiras partes do *Giorno*, "Il Mattino" (em 1763) e "Il Mezzogiorno" (em 1766), não tiraram Parini da dificuldade econômica em que vivia, até que, em 1769, é convidado pelo governo a dirigir a *Gazzetta di Milano* e, um ano depois, é nomeado professor da cátedra de Belas-Letras da Scuole Palatine di Milano, que pouco tempo depois passa a se chamar Regio Ginnasio. A partir daí, assume diversos cargos oficiais: poeta do Regio Ducale Teatro (1768), composição sob encomenda de *Ascanio in Alba* para o casamento do arquiduque Ferdinando (1771), membro da comissão julgadora do concurso para preenchimento das cátedras do Ginnasio di Brera (1773), membro da comissão para reforma das escolas (1774), membro da comissão para mudança dos textos acadêmicos (1774), membro da superintendência das escolas, arquivos e teatros do município (1796), entre outros.

Nesse meio tempo, publica, em 1791, a primeira edição de suas *Odes*, com 22 poemas, e, em 1795, a segunda edição, com 25 poemas. De caráter didascálico como o *Giorno*, as odes também abordam temáticas sociais por meio de um estilo classicista, utilizando termos

áulicos, latinismos e figuras retóricas para descrever uma realidade torpe, vil, daí resultando o caráter satírico que permeia sua obra, marcada pelo contraste original “tra le forme di un classicismo ancora in parte scolastico e un’ardita rappresentazione della realtà” (BONORA, 1984, p. 7).

Um exemplo é *La salubrità dell’aria*, composta em 1759 para os Trasformati, na qual o poeta denuncia a poluição de Milão e a culpa da nobreza:

Pera colui che primo
A le triste oziose
Acque e al fetido limo
La mia cittade espose;
E per lucro ebbe a vile
La salute civile

Parafraseando a quinta estrofe do poema, nela o autor pede a morte de quem expôs sua cidade, Milão, a perigosas águas paradas e a lama fétida, trocando assim a saúde pública pelo lucro. À época, em Milão, os proprietários de terra cultivavam arroz dentro da cidade e alagavam constantemente os prados para aumentar a produção de forragem para a pecuária. Tais atividades lhes davam grandes lucros, mas, ao mesmo tempo, devido à água parada, expunham a população a sérios riscos de saúde, como a malária. (PANEBIANCO, GINEPRINI, SEMINARA, 2011, p. 6).

Com essa ode, entendemos o que Primo Levi¹ (1981, apud ANNONI, 2001, p. 61) quis dizer ao afirmar que, para Parini, a poesia era “strumento per rendere il mondo un po’ migliore” e que “Questa sua rassegna di imbecilli rammolliti rappresenta una classe che è scomparsa, ma un tipo umano che sopravvive”. Levi aponta para uma atualidade da obra pariniana inegável, e da qual o rompimento da barragem em Mariana (MG), por exemplo, é uma boa confirmação.

Tanto nas odes, quanto no *Giorno* e em outras de suas obras, como *Dialogo sopra la nobiltà* (1757, publicado póstumo em 1803) e *Discorso sopra la poesia* (1761), vemos Parini, por meio de uma linguagem objetiva, eficaz, clara e econômica neoclássica, se opor ao “obscurantismo barroco” e reafirmar seu ideal de poesia engajada e socialmente útil, uma poesia que toque o leitor sem deixar de deleitá-lo. Assim diz no *Discorso sopra la poesia*:

¹ LEVI, P. *La ricerca delle radici*. Turim: Einaudi, 1981.

[...] io credo, appoggiandomi all' autorità de' migliori maestri, esser la *poesia l' arte di imitare o di dipingere in versi le cose in modo, che sien mossi gli affetti di chi legge od ascolta, acciocché ne nasca diletto*. Questo è il principal fine della poesia, e di qui ha avuto cominciamento" (PARINI, 1825, p. 311).

[...]

La poesia che consiste nel puro torno del pensiero, nella eleganza dell' espressione, nell' armonia del verso, è come un alto e reale palagio che in noi desta la meraviglia, ma non ci penetra il cuore. Al contrario la poesia che tocca e muove, è un grazioso prospetto della campagna che ci allaga e ci inonda di dolcezza il seno. (PARINI, 1825, p. 321)

Para chegar a esse ideal de poesia, Parini busca influências nos clássicos e vulgares dos quais tinha pleno domínio, como Virgílio, Lucrécio, Ovídio, Horácio, mas com abertura para novos gêneros, como o poema didascálico e herói-cômico, introduzindo uma novidade no quadro literário italiano da época. Nas palavras de Malagoli (1928, p. 227):

[...] il Parini fu il primo uomo di lettere del nostro Rinnovamento, che dopo un lungo periodo di decadenza della poesia italiana (periodo durato circa due secoli nei quali avevano trionfato prima il trionfo barocchismo secentesco e poi la puerile leziosaggine arcadica), seppe infondere alla letteratura uno spirito nuovo e farne un efficace strumento di rigenerazione morale de' suoi concittadini.

O tal "*spirito nuovo*" de que fala Malagoli nasce justamente das influências que Parini recebe de diferentes literaturas (da arcádia ao iluminismo, de Virgílio a Pope), e que integra em sua constante busca pela poesia que "*tocca e muove*". E talvez seja também este "*spirito nuovo*" que o impeça de ser localizado em apenas uma escola literária:

C'è l' Arcadia con i suoi vari aspetti, le sue funzioni letterarie e sociali; e c'è il Parini, il quale è sempre un po' tutto e un po' nulla, arcade, sensista, neoclassicista, illuminista, questo e altro, e al tempo stesso niente di tutto questo, sempre sfuggente se lo vogliamo fissare a qualche grossa denominazione storica, specialmente restio a farsi distinguere in "tempi" fra loro in rapporto drammatico. (ANTONIELLI, 1973, p. 37)

Essa característica, percebida em toda a obra pariniana, foi o que levou Pietro Giordani² (1857, apud CARDUCCI, 1892, pp. 9-10) a dizer que Parini foi o maior e mais útil poeta depois de Dante. Assim diz, referindo-se à composição do *Giorno*:

'Grandissimo – ben disse con quella sua concettosità elegante il Giordani – ed utilissimo dopo Dante tra tutti i poeti mi pare il Parini; che si creò la materia, si creò lo stile; fece in poche pagine la più bella gesta che far si possa in poesia, vendicando la virtù dalla fortuna, trasportando il ridicolo dalla povertà alla ricchezza'.

² GIORDANI, P. "Sui canti del Leopardi stampati in Bologna nel 1824". In: *Opere di G. P. XI*. Milão: Borroni e Scotti, 1857, p. 131.

2.2 O panorama literário brasileiro do século XVIII

A literatura italiana dessa época, século XVIII, é marcada pela presença do arcadismo, da literatura didascálica e neoclássica, contrapondo-se ao cultismo da literatura barroca do século XVII. Por toda a Europa, as ideias iluministas começam a ser difundidas, influenciando também a literatura milanesa.

Cândido (1981) define assim o movimento da arcádia:

Arcadismo = Classicismo francês + herança greco-latina + tendências setecentistas. Estas variam, de país para país mas compreendem, em geral, como vimos, o culto da sensibilidade, a fé na razão e na ciência, o interesse pelos problemas sociais, podendo-se talvez reduzi-las à seguinte expressão: o verdadeiro é o natural, o natural é o racional. (CANDIDO, 1981, p. 45)

No Brasil, foi a época da literatura pombalina e da afirmação regional/nacional: de Cláudio Manuel da Costa, com seu “esforço de exprimir no plano da arte, e dentro dos moldes cultos, a realidade, os problemas da sua terra” (CANDIDO, 1981, p. 92); de Silva Alvarenga, com seu poema herói-cômico *O Desertor* (1774), e Francisco de Melo Franco, com *O Reino da Estupidez* (1785), “feitos para defender a reforma da Universidade e atacar o ensino escolástico” (CANDIDO, 1981, p. 155); de Basílio da Gama com seu didático *O Uruguai*, que “desprende um sentimento sereno das coisas naturais, humanizando a paisagem, valorizando o trabalho, desprezando o dinheiro, e (por incrível que pareça numa epopeia de assunto militar) a própria guerra” (CANDIDO, 1981, p. 131).

Assim, se nos versos 134-135 do “Mattino” Parini ironiza a exploração de terras coloniais pela nobreza, no Brasil Basílio da Gama celebrava o índio e a defesa de sua liberdade em relação aos jesuítas.

Há, aliás, diversos traços comuns entre a poesia de Parini e a de Gama, que, segundo Arthur Viegas³ (1914, apud CANDIDO, 1980, p. 127), esteve na Itália entre 1763 (ano da publicação do “Mattino”) e 1767. O dado obviamente não comprova que os dois autores se conheceram, ou conheceram suas obras, mas a semelhança que se vê em suas poéticas aponta para uma tendência literária comum, como comprovam, por exemplo, dois versos do Canto II de *O Uruguai* e o verso 524 do “Mezzogiorno”:

[...] Quis três vezes	Tre volte rotolò; tre volte scosse
Levantar-se do chão: caiu três vezes,	

³ VIEGAS, A. *O poeta Santa Rita Durão: revelações históricas da sua vida e do seu século*. Bruxelas: L'Édition d'Art Gaudio, 1914, p. LXVII.

A iteração emula o clássico épico de Virgílio, a *Eneida*, que assim diz nos versos 700-701 do livro VI:

ter conatus ibi collo dare bracchia circum;
ter frustra compresa manus effugit imago,⁴

É interessante notar que também Dante se apropriou dessa passagem virgiliana em seu encontro com o músico Casella, no Canto II do Purgatório:

tre volte dietro a lei le mani avvinsi,
e tante mi tornai con esse al petto.

Também encontramos identidade entre o lirismo do *Giorno* e o d’*O Uruguai*, como nos mostram o verso 331 daquele e um verso do Canto IV deste:

Na branda relva e nas mimosas flores, Starsi al prato, a la selva, al colle, al fonte;

Sérgio Buarque de Holanda (1991) chega inclusive a afirmar a presença de “acentos parinianos” n’*O Uruguai*, ainda que “no conjunto, ele se atém ao decoro próprio da epopeia heroica”:

[...] alguns pormenores mais realistas, o gosto da expressão que busca dar às coisas um relevo concreto, sobretudo no canto III, onde se descrevem as campinas da região missionária, a introdução de uma personagem grotesca – aquele irmão Patusca ‘de pesada e enormíssima barriga’, a quem o som da dura guerra jamais ‘tinha tirado as horas do descanso’ – o recurso, enfim, ao verso branco, ainda pouco usado em língua portuguesa e desconhecido no Brasil, poderão até certo ponto aproximá-lo do autor do *Giorno*. (HOLANDA, 1991, p. 122)

O Uruguai não está sozinho no leque de obras luso-brasileiras que dialogam com a poética pariniana. Vemos no motivo principal d’*O Desertor* de Silva Alvarenga a mesma preocupação relacionada à reforma da educação que encontramos nos versos 24-30 do “Mattino”:

⁴ “Foi três vezes nos braços apertá-lo, / Três abarcada a sombra se lhe escapa,” (Manuel Odorico Mendes, *Eneida Brasileira – ou tradução poética da epopeia de Publio Virgilio Maro*, Paris, 1854, vs. 721-722).

Nè i mesti de la Dea Pallade studj
 Ti son meno odiosi: avverso ad essi
 Ti feron troppo i queruli ricinti
 Ove l'arti migliori, e le scienze
 Cangiata in mostri, e in vane orride larve,
 Fan le capaci volte echeggiar sempre
 Di giovanili strida. [...]

Assim como Parini, Silva Alvarenga vale-se de um estilo elevado, emulando poemas heroicos que lhe antecederam, como o próprio *O Uruguai* e *Os Lusíadas* (no caso de Parini, *Gerusalemme Liberata*, de Torquato Tasso, e *Orlando furioso*, de Ludovico Ariosto – para nos limitarmos a apenas dois exemplos), para tratar de uma matéria baixa e de feitos indignos, próprios da sátira. Como afirmam Santos e Valle (in ALVARENGA, 2010, pp. 28-29):

O efeito cômico deveria estar em narrar como se fosse grande coisa, e com palavras infladas, as bravatas irrisórias e os ânimos mesquinhos das personagens da trama, pela dissociação entre o baixo da invenção da matéria e o alto da elocução ornada com palavras graves dignas de grandes feitos. [...] Ao contraste do melhor humilha-se o pior.

Como veremos no Capítulo 3, as mesmas palavras poderiam ser ditas a respeito do *Giorno*, cujo contraste entre “baixo da invenção da matéria” e “alto da elocução” foi assim descrito por Ferroni (1991, p. 444):

[...] si tratta di un acutissimo sistema di rappresentazione indiretta, nel quale gli oggetti quotidiani e le situazioni banali della realtà aristocratica vengono fissati in un linguaggio che li porta continuamente fuori strada, avvolgendoli in sinuosi giri sintattici (nel quale ha un rilievo particolare l'uso della perifrasi) e in sontuose figure mitologiche. E altrettanto importante è il continuo confronto istituito tra quel presunto mondo “sublime” e altri modi di esistenza, come quelli dei severi e rudi antenati o quelli delle classi popolari, dedite da sempre al lavoro e alla fatica.

E encontramos semelhança no próprio modo de entender o poema. Se, como vimos anteriormente, Parini defende em seu *Discorso sopra la poesia* a poesia como representação de mundo que sensibilize e deleite o leitor, Alvarenga, em seu “Discurso sobre o poema herói-cômico” que introduz *O Desertor*, afirma: “não há quem duvide, que ele [o poema herói-cômico], porque imita, move e deleita: e porque mostra ridículo o vício, e amável a Virtude, consegue o fim da verdadeira poesia” (ALVARENGA, 2010, p. 58).

3. SOBRE *IL GIORNO*

3.1 Aspectos gerais

Considerada a obra-prima de Parini, *Il Giorno* só foi publicado como o conhecemos hoje postumamente: das suas quatro partes – “Il Mattino”, “Il Meriggio”, “Il Vespro” e “La Notte” – apenas as duas primeiras foram publicadas pelo próprio poeta, de forma anônima, em 1763 e 1765, respectivamente, “Il Meriggio” então sob o nome de “Il Mezzogiorno”, enquanto as outras duas permaneceram desconhecidas do público até 1801, quando Francesco Reina publicou a obra completa, seguindo o manuscrito milanês.⁵

Nele, Parini se coloca como poeta civil, “impegnato a diffondere una moderata razionalità in tutta la vita sociale, a rimuovere i pregiudizi e le prepotenze che deformano i reali rapporti tra gli uomini, a far sviluppare le conoscenze pratiche capaci di renderli più felici” (FERRONI, 1991, p. 439).

Em poucas palavras, trata-se de um poema narrativo satírico em que um preceptor, professor particular de um jovem nobre (*giovin signore*), por meio de uma descrição ironicamente didascálica, mostra a seu pupilo as tarefas que deverá enfrentar ao longo de sua jornada no ambiente social aristocrático em que está imerso, desde o momento em que acorda, até a hora em que se deita (de acordo com as quatro partes da obra).

Como veremos, tais tarefas são sempre fúteis, sem nenhuma relevância social, de modo que o dia descrito, o qual representa um dia comum da aristocracia italiana do século XVIII, é extremamente ocioso.

Nessa “polemica sociale globale contro l’aristocrazia decadente del Settecento” (MEZZANZANICA, 1994, p. 114), pontuam-se diversas críticas aos costumes da nobreza, como o chichisbeísmo, representado pela corte que ao longo de todo o dia o jovem senhor faz a uma dama casada, e que para Parini é a causa da dissolução da família⁶; o “exotismo”, o apreço a tudo o que é estrangeiro, desprezando o nacional, “causa di avvilitamento nazionale e offesa alla patria” (MALAGOLI, 1928, p. 233); a inaniidade e parasitismo social; a preocupação excessiva com os animais (representada por exemplo na figura do comensal vegetariano do “Mezzogiorno”/“Meriggio”) em contraposição a uma total indiferença quanto aos homens que viviam na miséria; a arrogância e presunção de uma classe que se julga

⁵ V. Ettore Bonora, “Nota Editoriale”, in. G. Parini, *Il giorno e le odi*, Milano: Mursia, 1984, pp. 40-42. A edição de Reina envolve decisões filológicas equivocadas, que só foram corrigidas em 1969 por Dante Isella, embora ainda hoje a organização das duas últimas partes da obra deva-se a opções filológicas, não representando necessariamente aquilo que Parini imaginava para uma edição final.

⁶ Crítica fundamental no *Giorno*, o tema do chichisbeísmo será aprofundado na seção 3.5, “As fábulas”, do presente capítulo.

intelectual embora conheça apenas superficialmente as novidades nos diversos campos científicos; o gosto por escândalos sociais e fofocas; a imprudência com que os cocheiros dirigiam as carruagens de seus senhores – pondo em risco a vida dos pedestres – certos de que sua impunidade estava garantida (FRARE, 1999 p. 3); em suma: tudo o que a nobreza da época fazia e que ia contra as leis da natureza,

[...] contro l'associazione che nel concreto della storia costituiva la classe nobiliare e che era in primo luogo un'associazione di fuorilegge, di estranei o contrari alle leggi eterne della Natura, gente inoperosa e incurante della pubblica utilità, moralmente falsa perché divenuta incapace di vivere secondo ragione, o secondo natura.

[...] I nobili sono i sovversivi della Natura. Vanno contro natura, inoltre, quando offendono il naturale istituto della famiglia, rispettato dalla umana plebe e dagli animali. Per questo il Parini insiste tanto sul motivo dell'altrui sposa cara al Giovin Signore, che non è un vezzo o una trovata ma una nota incisiva di condanna. Il Giovin Signore e la sua Dama sono uniti da un legame contro natura. (ANTONIELLI, 1973, pp. 51-52)

Deve ficar claro aqui que a crítica de Parini aos nobres não está nos privilégios políticos e econômicos que recebiam, mas sim em sua inoperosidade, no fato de não usar tais privilégios em favor da sociedade, mas em jogos, banquetes e passeios inúteis, nos nobres “che, non sapendo in che impegnare la loro meschina vita e come passar via il tempo, lo consumano tutto in zerbinerie e in illeciti amoreggiamenti” (BARETTI⁷, 1763, apud CARDUCCI, 1892, pp. 65-66). Inclusive, nas versões publicadas postumamente, percebe-se um desejo de que a nobreza atual, do século XVIII, recuperasse as virtudes de seus antepassados: o respeito pela família, a cultura, a coragem, a diligência, a produtividade etc.

3.2 Breve resumo

Podemos resumir assim as quatro partes da obra:

“Il Mattino”: o jovem senhor acorda tarde, após passar a noite em meio a diversões; toma café; recebe professores (de dança, música e francês), veste-se, recebe o barbeiro, apronta-se para sair e encontrar a dama que corteja.

“Il Meriggio”: o jovem senhor chega à casa da dama cortejada; o almoço é servido; o jovem senhor acompanha a dama à mesa; conversa com os demais comensais; fala-se das novidades estrangeiras; um convidado importante ocupa o lugar do jovem senhor à mesa, e este se afasta da dama; troca olhares com a dama, ambos brindam escondidos; discutem-se os

⁷ BARETTI, *La frusta letteraria*, Roveredo e Trento, 1 ott. 1763.

mais variados assuntos sem profundidade; come-se a sobremesa; levantam-se; tomam café; jogam.

“Il Vespro”: o sol começa a se pôr; o jovem senhor manda por meio de um mensageiro um bilhete a um amigo doente; ele e a dama saem; visitam uma amiga da dama, que teve uma crise histérica no dia anterior; a dama e a amiga começam a trocar farpas; visitam uma nobre que acaba de dar à luz seu primogênito, o que é uma grande notícia.

“La Notte”: a noite cai; o jovem senhor e a dama vão a uma casa de jogos; jogam; encontram um grupo de nobres, cada qual com um talento que o distingue (um sabe chicotear, outro toca corneta, outro é um grande conhecedor de jogos etc.); servos arrumam o ambiente continuamente; conversas gerais.

Nesse resumo, apresentamos as principais *ações* que movem os personagens, o que não parece render matéria para um livro de mais de 3 mil versos como *Il Giorno*: não há nenhuma atividade de relevância na vida do jovem senhor, de sua dama e dos demais nobres que encontra – dormem tarde, acordam tarde, alimentam-se, vestem-se, visitam um conhecido para saber das fofocas, jogam e divertem-se. Até as conversas que poderiam apresentar alguma discussão intelectual mais profunda são marcadas por repetições de máximas lidas em livros dos quais não se conhece o conteúdo a fundo.

De fato, as ações do poema pouco significam se desassociadas das descrições que as acompanham, das palavras rebuscadas que as descrevem, das fábulas que as permeiam, das comparações que o preceptor faz entre elas e episódios mitológicos, entre os personagens e deuses romanos. Tudo isso confere um rebuscamento ao texto que, associado às ações banais executadas pela nobreza, faz do *Giorno* um grande poema satírico, no qual cada ação do jovem senhor descrita pelo narrador é carregada de críticas evidenciadas na própria forma com a qual o poema se constrói: no contraste entre o estilo do poema (clássico e rebuscado) e o conteúdo narrado (os afazeres medíocres de uma nobreza em decadência). Diz Carducci (1892, p. 62):

Nel Mattino prevale la descrizione. Ma sí nel descrivere sí nel raccontare il poeta ostenta ora una magnificenza e coloritura quasi omerica ed ariostesca per meglio dar rilievo alla ignobilità e nullaggine dei decadenti, ora una squisitezza e fioritura virgiliana per dar pur rilievo a inezie conte, a cose minime e vili. Questa fioritura dunque e quella magnificenza il poeta le cerca e usa con intendimenti tutt’opposti a quello a che le adoperarono gli antichi poeti, cioè a mascherare e insieme a disascondere ciò che non è né grande né bello né buono: indi la peregrinità della forma nell’ironia pariniana.

Considerando que esse contraste representou a grande novidade da obra pariniana, observar o modo como se constrói foi fundamental para a nossa tradução do “Mattino”. Para tanto, cabe uma pequena análise sobre a construção do personagem do jovem senhor e sobre a elaboração do *Giorno* no que diz respeito ao plano da expressão.

3.3 O jovem senhor, a nobreza, o povo

Se a história do *Giorno* é um dia na vida do jovem senhor, interessa saber quem é esse personagem sem nome – e também sem fala. Sabemos que ele é um nobre chichisbéu, pela corte que faz a mulher casada, mas nada além disso. Esse protagonista vazio, plano, foi inclusive criticado por Foscolo, segundo Mezzanica (1994, p. 166), o qual, por sua vez, enxerga a falta de individualidade do protagonista como mais uma crítica à nobreza: “nel suo essere una figura astratta, un manichino, egli [o jovem senhor] deve esprimere la mancanza di vita della società aristocratica settecentesca”.

Parini não era um romântico, nem um realista; sua principal intenção com o *Giorno* era desmascarar o ócio e a consequente corrupção de uma classe social, e não de um indivíduo. Assim, se o jovem senhor não tem nome, voz, personalidade, é justamente porque é representação de um coletivo: a aristocracia. “Con ogni probabilità”, afirma Antonielli (1973, p. 168), “il Giovin Signore è un complesso di elementi esemplari osservati in più persone, tratti da queste e organizzati intorno a un nucleo centrale di riferimenti, a una fondamentale persona-occasione”.

Um procedimento importante na caracterização do jovem senhor está no modo enaltecido com o qual o preceptor dirige-se a ele, comparando-o a divindades e atribuindo a ele epítetos divinos, como “possante Senhor”. Tratado como um herói e agindo apenas em futilidades para benefício próprio, o protagonista é ridicularizado: torna-se um anti-herói. Diz Mezzanica (1994, p. 112):

C’è un procedimento tipico dell’ironia del *Giorno*, consistente nel trattare in maniera elevata, aulica, classica, temi, personaggi e situazioni banali, per metterne in risalto l’aspetto ridicolo e comico. Il giovin signore è un eroe (“mio divino Achille, mio Rinaldo”), viene paragonato agli dei, è l’erede di una stirpa divina (“divina schiatta”), e i piccoli riti sociali quotidiani della sua classe diventano, attraverso il filtro dell’ironia pariniana, quasi cerimonie religiose. Ma è proprio attraverso questo procedimento che questi riti, queste abitudini, vengono mostrate come prive di senso, come espressione di un’umanità oziosa e decadente.

As referências mitológicas e heroicas permeiam os vícios e futilidades da nobreza e geram uma ironia “résultant simplement du contraste entre la grandeur des divinités païennes et la nullité des demi-dieux qu’il met en scène” (CAMUGLI, 1931, p. XXVIII).

Merece destaque, ao longo das quatro partes da obra, a oposição entre essa figura ociosa e o homem comum, produtivo, tratado pelo jovem senhor e por outros personagens da nobreza com desdém.

No “Mattino”, por exemplo, enquanto todos trabalham (artesãos, professores, servos) em função da nobreza e do jovem senhor, o trabalho deste é se embelezar, ou melhor, ser embelezado: é vestido, banhado, maquiado, penteado, barbeado... Digno de nota é o asseio envolvido em sua toaleta (que, aliás, lembra a cena da toaleta de Belinda, jovem aristocrática protagonista de *The rape of the lock*, de Pope): um servo o veste em “bianco lino” para proteger suas roupas, outro lava suas mãos com sabão de almíscar, outro com sabão de amêndoas, outro escova seus dentes, outro passa ruge em suas faces... Embora hoje não pareça, a limpeza do jovem senhor é rigorosa. Como nos lembra Ravel (1992, p. 190):

Do final da Idade Média a meados do século XVIII, a limpeza, tal como nossos tratados em particular a ilustram, em geral dispensa a água e ignora o corpo, à exceção do rosto e das mãos, que são as únicas partes expostas. Os cuidados concentram-se no visível, na roupa, e sobretudo na roupa branca, cujo frescor ostentado na gola e nos punhos constitui sinal autêntico do asseio [...]. Assim, a toaleta deve ser ‘seca’; consiste em friccionar-se e perfumar-se.

Não obstante a produtividade dos servos, do homem comum, e a passividade do jovem senhor, ainda no “Mattino” o cocheiro, já com os cavalos prontos, deverá passar frio ou calor à espera do jovem senhor, que não deve se apressar justamente para que “l’uom servo intenda / Per quanto immensa via natura il parta / Dal suo Signore” (Mt I, vs. 939-41). Assim diz Carducci (1892, p. 60):

[...] il Mattino, cominciato con le fatiche della plebe per gli ozi del signore, finisce con lo strazio della plebe schiacciata sotto i diporti del signore. E tutta questa poesia, sí del Mattino sí dei tre altri poemetti, procede tra contrasti e contrapposizioni: sociali, della plebe lavorante e sofferente e della nobiltà scioperante e gaudente: civili, dei costumi e fatti degli aristocratici degeneranti e di quelli de’ loro antenati.

É prudente enfatizar que a representação da plebe, do homem comum, não se dá por meio de um realismo literário: “l’immagine tutta positiva e ‘naturale’ delle classi popolare [...] continua a essere costruita su modelli classicistici” (FERRONI, 1991, p. 447). Mas também não se trata de uma caricatura: sua presença existe em função da nobreza, justamente para desmascarar o parasitismo, a arrogância e a prepotência aristocráticos.

E é por isso, por causa desse desmascaramento de uma sociedade malograda, que a ironia resultante da comparação divina e da oposição à produtividade do povo – que será reforçada pelo modo como se constrói o plano da expressão do poema – não faz do *Giorno* um poema jocoso: não nos faz rir, mas “te fa venire il freddo; e non ti pare uno scherzo [...], anzi ti tiene raccolto e meditativo” (DE SANCTIS⁸, 1879, apud CARDUCCI, 1892, p. 194).

3.4 O plano da expressão

A primeira e mais óbvia característica do plano da expressão do *Giorno* é sua métrica: composto em hendecassílabos italianos (decassílabo português) não rimados, o poema já demonstra uma clara tendência neoclássica:

L'endecasillabo sciolto (chiamato nel Settecento anche *verso libero*), per l'assenza della rima e per la regolata varietà del suo ritmo era stato individuato fin dal Cinquecento come la forma metrica italiana che piú si avvicinava all'esametro classico [...]. Nel Settecento esso si impone nella letteratura italiana secondo una visione razionalistica e classicistica: nella ricerca di una poesia che sfugga a strutture troppo costrittive e insieme si sottragga alla facilità musicale, all'eccesso di colore e di cantabilità dato dalla rima, il *verso sciolto* vuol essere un verso razionale e insieme “nobile”, che si avvicini alla realtà e al “verisimile”, ma insieme rimanga su un livello classico e sostenuto (FERRONI, 1991, p. 444)

Junto ao hendecassílabo não rimado, percebe-se também a presença de um modelo literário muito em voga na Itália do final do século XVII e início do XVIII: as elocuições com fins celebrativos e encomiásticos⁹, repletas de sintagmas asseverativos e exortativos que delineiam sua estrutura.

Neste ponto, já interessa lembrar que o poema, escrito em primeira pessoa, dirige-se sempre ao jovem senhor, de modo que tais encômios, asseverações e exortações não são feitas senão ao próprio nobre para guiá-lo por suas tarefas diárias que, como vimos, são tão vazias que não mereceriam qualquer exortação. Delineia-se assim, como afirma Tizi (1999, p. xcvi), “l'oculata adozione di registri particolari a nuovo fini semantici”. Eis um primeiro contraste entre expressão e conteúdo; um primeiro traço de ironia. Nas palavras de Antonielli (1973, p. 128):

Manifesto è l'andamento didascalico del discorso, e manifesto è il tono encomiastico per mezzo del quale il Giovin Signore, continuamente

⁸ DE SANCTIS, F. *Nuovi saggi critici*. 2 ed. Nápoles: Morano, 1879, p. 195 e seg.

⁹ A elocução com fins celebrativos e encomiásticos aparece durante o século XVIII na Itália como característica do poema epistolar, sendo escrita em hendecassílabos italianos brancos e tendo máxima expressão em Algarotti, Bettinelli e Frugoni, que defendiam a beleza da poesia do antigos gregos e latinos, útil e acessível, harmoniosa e limpa.

rapportato a una dimensione eroica o divina, viene in realtà condannato nella sua frivolezza. [...] L'attuata fusione dei due generi è da considerare fra i risultati più felici del *Giorno* e costituisce un carattere unitario e costante del poema, dal *Mattino* alla *Notte*.

Às elocuções encomiásticas, Parini une outro modelo de poesia: o poema descritivo didascálico, também muito em voga na literatura italiana do século XVIII, sendo o *Giorno* descritivo “per la natura della materia” e didascálico “per la elezione della forma” (CARDUCCI, 1892, p. 289). No entanto, assim como faz com os encômios, Parini dá uma nova função ao poema descritivo e didascálico, que descreve não um objeto qualquer, não a natureza, mas sim homem de seu tempo e de seu país (CARDUCCI, 1892, pp. 289-90). Além disso, o que há de didático no poema é anulado pela ironia, tornando-se sátira e, segundo Longo (1993, p. 1247), “parodia dell’antico poema didascalico (dalle *Georgiche* alla *Coltivazione* dell’Alamanni)”.

Outra importante característica do plano da expressão diz respeito ao uso dos recursos poéticos da poesia clássica grega e latina tão lida e admirada por Parini, de modo que nos versos do *Giorno* abundam *enjambements*, hipérbatos, circunlóquios, enálages, hipálages, entre tantas outras figuras de som e linguagem. Tais recursos não eram incomuns na literatura da época, mas, associados ao hendecassílabo não rimado, representavam uma novidade.

Como se pode ver, há uma característica comum aos três modelos literários de que Parini se apropria – o hendecassílabo não rimado, as elocuções com fins celebrativos e o poema didascálico: todos estavam em voga, eram comuns na literatura italiana do século XVIII. Como diz Ferroni (1991, p. 445):

Il Giorno sembra operare una sintesi di alcuni dei motivi e delle tendenze essenziali della poesia del Settecento: una sintesi che permette alla parola poetica di mettere a fuoco uno sguardo tutto “teatrale” sul grande “spettacolo” del mondo, di presentare una immagine globale della vita sociale, della sua crudeltà e della sua grazia, del suo fascino e della sua sciocchezza.

E se a síntese dos modelos e tendências resulta nessa imagem global da vida social de que fala Ferroni, é porque ela foi bem pensada, usada propositalmente. Em “Alla Moda”, dedicatória que introduz o “Mattino”, o poeta evidencia que o uso de gêneros “da moda” foi intencional. Assim diz: “Per esserti più caro egli [o poeta] ha scosso il giogo della servile rima, e se ne va libero in Versi Sciolti, sapendo, che tu di questi specialmente ora godi, e te compiaci”. Para Isella (1968, p. 17), é como se todas as escolhas estivessem em função da ironia:

Genere didascalisco, verso sciolto non sono che concessioni fittizie, ironiche, come sottolinea la dedica “Alla moda”: l’ironia infatti (nella cui

inversione si rispecchia il capovolgimento dei valori della società) non presiede soltanto alla “finzione” del *Giorno*, ne investe, più sottilmente, i mezzi prescelti, invertendone le motivazioni. Se la preferenza settecentesca per lo sciolto è dettata dal gusto di un verso facile, andante, poco più sopra della prosa, l’endecasillabo pariniano, arduo, franto, lavorato faticosamente, nelle sue trasposizioni, sull’esamento latino, è l’esatto contrario di quell’ideale.

E o próprio verso difícil apontado por Isella também se revela uma ironia: considerando que em 1760 Parini defendia o uso da língua milanesa na literatura justamente por ela ser “[...] spezialmente inchinata ad esprimer le cose tali e quali sono, senza aver grande bisogno in qualunque argomento di sostenerla con tropi e traslati ed altre maniere artificiose del dire [...]” (PARINI, 1925, s/p), os versos difíceis do *Giorno* só podem ser justificados em função de algo maior do que a facilidade de expressão/compreensão: o rebuscamento linguístico que deles resulta e sua consequente ironia na contraposição com o assunto de que tratam.

Ainda quanto à dificuldade do texto, Merola (1993, p. 253) afirma:

La fenomenologia stilistica della poesia italiana alla vigilia del *Giorno* può essere schematicamente descritta come la combinazione funzionale di cinque procedimenti o opzioni, tutti finalizzati a una complicazione della lettura, elevata a un rango intellettuale superiore, rallentata e resa sorprendente.

Os cinco procedimentos aos quais Merola se refere são: o circunlóquio, a adjetivação engenhosa, a retomada do significado etimológico, a inversão, e, claro, a ironia. Todos esses elementos se combinam organicamente em *Il Giorno*, sem, contudo, impedir o entendimento dos versos, e isso graças à presença de um ritmo bem marcado, que obedece rigidamente a um padrão, com ictos sempre em 4ª e/ou 6ª sílabas. Tal ritmo dirige a leitura e facilita a compreensão, mesmo com as complicações de leitura.

De todo modo, o excessivo rebuscamento da composição dos versos do “Mattino” chegou a ser apontado como um problema por Baretti, por exemplo, que ainda em 1763 pontuou:

Temo però che la sua satira non produca quel frutto che dovrebbe produrre, perché è scritta qui e qua con molta sublimità di poesia, e que’ Nobili, che dovrebbero leggerla seriamente per correggersi di que’ difetti e di que’ vizi che in essa sono maestrevolmente additati e cuculati, non intendono né la sublime poesia né l’umile. (BARETTI¹⁰, 1763, apud CARDUCCI, 1892, p. 66)

A novidade de *Il Giorno* não está nem no estilo refinado, nem no desmascaramento de uma nobreza fútil e parasita, mas no *modo* como o poeta congrega as duas coisas, no modo

¹⁰ BARETTI, op. cit.

como, engenhosamente, faz com que um sirva ao outro, criando a “épica della satira” (CARDUCCI, 1892, p. 107): é justamente o uso do estilo classicista para tratar das atividades comuns e triviais do jovem nobre que torna o poema crítico. É a ironia que nasce dessa contraposição que faz de *Il Giorno* uma obra engajada e atual, que põe em evidência a linha de desigualdade da sociedade. É a ironia, portanto, peça fundamental para se compreender o poema:

Dichiaratamente impostato sul registro ironico, il poemetto di Parini dice altro da quello che pensa, per conferire a quello che dice – ed è manifestamente falso – un’intenzione maliziosa, o solo un’intenzione che il lettore deve ricavare pazientemente. Se perciò l’opera si presenta come una struttura ambivalente, in tensione tra l’ammaestramento e la denuncia, l’umiltà degli intenti dichiarati e l’ambizione reale, l’andamento discorsivo e la sostenutezza formale, il destinatario ufficiale e il destinatario reale, lo svolgimento narrativo e la negazione satirica della narratività, il risultato realmente perseguito è la descrizione spietata, e non candida e involontaria come vorrebbe sembrare per un sovrappiù di ferocia, della vanità di un’esistenza che costituisce un affronto per il genere umano. (MEROLA, 1993, p. 259).

3.5 As fábulas

No *Giorno*, a descrição predomina sobre a narração: as ações do jovem senhor, as tarefas que ele deve cumprir ao longo do dia, marcadas justamente pela falta de movimento, não se dão efetivamente aos nossos olhos; no lugar, assistimos à descrição que o preceptor faz de tais tarefas. O resultado é uma sensação de morosidade, de estagnação temporal, de horas que não passam, o que reflete a inércia da nobreza setecentista, cujas ações têm sempre como objetivo enganar o ócio do dia a dia.

Tal morosidade é quebrada pela presença das fábulas, que, respondendo a uma exigência do gênero didascálico, o qual “imponava di variare, mediante l’inserimento di passi quasi del tutto autonomi, la materia di fondo” (SAVOCA, 1996, p. 149), conferem ação ao poema, servindo de, nas palavras do próprio Parini (1825, p. 212), “riposo poetico”. Como dizia Candido (1981, p. 54):

O mito, a lenda e a história antiga, sedimentados em profundidade pela educação humanística na consciência do homem culto, formavam uma caixa de ressonância para a literatura, bastando uma alusão para pôr em movimento a receptividade do leitor. A loura Ceres, o carro de Apolo, a Sirinx melodiosa, o sacrifício de Múcio Cévola, a morte de Catão eram centelhas que acendiam imediatamente a imaginação e iluminavam a intenção do poeta, por serem uma linguagem universal.

Carducci (1892, p. 298) concorda: para ele, no *Giorno*, as interrupções com referências mitológicas renovam o ar, de modo que “quando la descrizione minaccerebbe d’impaludare nelle enumerazioni, tócca l’oggetto che pare inanimato e ne fa scintillare l’anima fantastica e patetica che ogni essere ha in sé”.

No entanto, é importante notar, como Ricco (1991), que o fato de as fábulas despertarem a atenção do leitor e trazerem ao poema o elemento narrativo, a ação, não impede que a estagnação temporal continue em foco mesmo durante as pausas na descrição. Afirma a autora: “L’elemento narrativo si presenta solo nelle favole, ma in funzione di parentesi esplicativa, e sotto veste di mito. E il mito in quanto tale, in quanto, cioè, spiegazione metastorica dei costumi presenti della nobiltà, non fa che ribadire e sancire l’immobilità di quel mondo” (RICCO, 1991, p. 200).

Em outras palavras, ao narrarem a origem de um antigo costume da nobreza, as fábulas no *Giorno* reforçam o fato de que tais costumes, cujas histórias das origens pertencem à mitologia, corroboram a inércia da nobreza, sua estagnação. Como se não bastasse, os costumes “eternizados” pelas fábulas são, assim como as atividades do jovem senhor, fúteis, vazios, de modo que a ironia construída ao longo de todo o poema pela oposição entre o aulicismo do plano da expressão e a frivolidade do plano do conteúdo é latente também nas fábulas:

[...] se la satira nasce, nel *Giorno*, dalla nobilitazione ironica del vacuo stile di vita del giovin signore, la favola non si discosta da questa “maniera”, rappresentando, in un inciso paradigmatico, la sproporzione tra la banalità di un fatto reale (ad esempio, l’uso della cipria) e la sua legittimazione mitologica. (RICCO, 1991, p. 201)

Spongano¹¹ (in PARINI, 1936, apud SAVOCA, 1996, p. 149) nota ainda que as fábulas no *Giono* registram a passagem da humanidade do estado puro, natural, à corrupção, e, se como Ricco as vemos como mitos, podemos dizer que esse estado “corrupto” já dura vários séculos...

No “Mattino”, as fábulas são duas: a de Amor e Himeneu (vs. 313-386) e a da invenção do ruge e do pó de arroz (vs. 749-771), satirizando, respectivamente, o chichisbeísmo e o uso de cosméticos. Falemos um pouco sobre a primeira, um dos núcleos centrais em torno do qual gira o poema, segundo Savoca (1996, pp. 148-149).

Vênus, com medo de que Amor, disparando excessiva e aleatoriamente suas flechas, levasse a espécie humana à extinção, coloca-o sob os cuidados de seu outro filho, Himeneu,

¹¹ PARINI, G. *Il Giorno a cura di R. Spongano*. Turim, Milão, Gênova, Parma, Roma, Catânia: Società Editrice Internazionale, 1936.

deus do casamento. No entanto, Amor rebelar-se contra essa decisão, e Vênus então decide separá-los: Amor reinará durante o dia, e Himeneu durante a noite. Com isso, amor e casamento tornam-se mutuamente excludentes: ao longo do dia, tem-se o galanteio, o desejo, o relacionamento amoroso e extraconjugal entre um homem e uma mulher, o chichisbeísmo; ao longo da noite, tem-se o relacionamento formal e desapaixonado do marido e da esposa. Como bem sintetizou Belio (2001, pp. 123-124):

Il danno provocato dall'ambizione stolta di Amore che, separandosi da Imene, toglie, appunto, a entrambi ogni prestanza, è inarrestabile. La divisione ha distrutto la carica passionale del sentimento amoroso. Inventando la favola, l'ironia del Parini si diverte innanzi tutto a invertire la tradizionale situazione in cui vivono gli amanti, non più di notte, complici della loro trasgressione le tenebre e la luna, ma di giorno, dal momento che di peccato non si può parlare essendo loro liberi di apparire alla luce del sole, accettati dalla consuetudine sociale. Inoltre la notte non è più il regno di passioni brucianti, ma non conosce neppure il sacrosanto piacere coniugale poiché Imene senza Amore è un freddo amplesso a cui la sposa si sottomette di malavoglia.

É assim que a fábula de Amor e Himeneu explica a origem do chichisbeísmo, o relacionamento – aberto e socialmente aceito – do jovem senhor com a esposa de outro homem (“*l'altrui sposa*”), “vera e propria istituzione della società settecentesca” (MEZZANZANICA, 1990, p. 113), ou, nas palavras do preceptor, “*inviolabil rito / Del Bel Mondo onde tu se' cittadino*” (“*Il Mattino*”, vs. 311-312). A identidade entre o chichisbéu e o Amor é assim explicada por Ricco (1991, p. 202):

Il cicisbeo, moderno custode della filosofia d'Amore, è l'antitesi (insistita per tutto il corso del poema) del grigio padre di famiglia costretto a soggiacere al suo destino di “stallone ignobil de la razza umana”, e, agli occhi di Parini, realizza il timore, espresso da Venere, di vedere prematuramente estinto “il seme uman”, “ch'è nato a dominar la terra”.

Sendo o próprio jovem senhor um chichisbéu, o fenômeno do chichisbeísmo é considerado um dos movimentos centrais da sátira do *Giorno*, representando “la manifestazione più bassa della corruzione nobiliare” (SAVOCA, 1996, pp. 148). Após acordar e se preocupar consigo mesmo – com seu desjejum, com sua toailete, com suas lições –, a preocupação do jovem senhor se volta à *altrui sposa*, “perché il matrimonio è oramai un'usanza troppo vecchia e penosa”. (MALAGOLI, 1928, p. 228)

Trata-se, portanto, de uma crítica à ruptura do relacionamento natural entre homem e mulher segundo os valores de Parini; crítica ao fato de os costumes amaneirados da nobreza prevalecerem sobre a necessidade de reprodução da espécie. Para Carducci (1892), é este o tema principal do *Giorno*: o declínio da nobreza italiana em função dos vícios e do ócio,

sendo que a existência do chichisbéu, do *cavalier servente* – motivo de riso entre os estrangeiros que visitavam a Itália –, representa e ratifica tal declínio.

Cagione prima del così degenerare la nobiltà italiana qual era? L'ozio. E l'ozio portava la corruzione, che più sfacciata svelavasi nella falsità e nel disfacimento della famiglia. Nell'alta società il cavalier servente, stipulato e fin designato dai contratti nuziali, era un personaggio serio: in Genova, a mezzo settecento, l'avere il march. Spinola stipulato il contrario, cioè l'assenza d'ogni servente, parve singolarità e sconvenienza. (CARDUCCI, 1892, p. 45)

Assim como na fábula de Amor e Himeneu, na da Invenção do Pó de Arroz, mais uma vez, Parini atribui a Amor um poder absoluto sobre o destino natural do homem. Se na primeira fábula Vênus separa os reinos pois Amor não aceita receber ordens do irmão, isto é, não aceita receber as ordens da natureza segundo a qual o amor e a reprodução da espécie andam juntos (RICCO, 1991, p. 202), na segunda Amor decide que não deverá mais haver diferença visual entre jovens e velhos: estes deverão pintar as faces, tornando-as mais rosadas, e aqueles deverão jogar sobre os cabelos o pó de arroz, escondendo a cor natural dos fios.

Eis a origem do pó de arroz e do ruge: para acabar com a desigualdade de sua corte, Amor camufla os jovens com o pó de arroz e os velhos com o ruge. Desse modo, os artifícios estéticos que lutam contra a natureza, que enganam a passagem do tempo, recebem a legitimação do mito: foi um deus, Amor, que o quis assim. A vaidade da nobreza setecentista, sua excessiva preocupação com as aparências, recebeu, portanto, o aval dos deuses.

4. SOBRE ESTA TRADUÇÃO

4.1 Referenciais teóricos

Em nossos primeiros exercícios de tradução de “Il Mattino”, ainda antes de darmos início ao projeto de mestrado, percebemos que um fator de grande influência sobre nossas escolhas dizia respeito ao objetivo que almejávamos com a tradução, isto é: introduzir Giuseppe Parini no Brasil e, mais especificamente, no ambiente acadêmico voltado aos estudos de italianística (mesmo se, futuramente, a tradução pudesse chegar a outros públicos não acadêmicos). Nesse sentido, ao estudar as diversas teorias de tradução, logo nos identificamos com a abordagem funcionalista do *Skopos* defendida por Katharina Reiss e Hans Vermeer, segundo a qual a tradução está diretamente relacionada a um determinado objetivo pré-estabelecido e a um público leitor inserido em uma determinada cultura, em uma determinada sociedade. Nas palavras de Vermeer¹² (1986, apud SNELL-HORNBY, 2006, p. 53):

[...] a translation is not the transcoding of words or sentences from one language into another, but a complex form of action in which someone gives information about a text (source language material) under new functional, cultural and linguistic conditions and in a new situation, while preserving formal aspects as far as possible.

Para Vermeer, considerando que a linguagem está inserida em uma cultura, o texto – seja o de partida ou sua tradução – não é um fragmento isolado e estático, mas é afetado pela situação extralinguística em que está inserido e pela recepção de seu leitor.

Arrojo, em seu livro *Oficina de tradução* (1986), também defende o conceito de texto como algo dinâmico, não estático, parte de um contínuo, afirmando que “O texto, como o signo, deixa de ser a representação ‘fiel’ de um objeto estável que possa existir fora do labirinto infinito da linguagem e passa a ser uma máquina de significados em potencial” (ARROJO, 1986, p. 23).

Ainda de acordo com Arrojo, o tradutor, sendo ele também um leitor, dará ao texto de partida uma interpretação influenciada por sua época, sua cultura, suas leituras, seu conhecimento sobre o autor e suas concepções teóricas até o momento, de modo que “todo leitor ou tradutor não poderá evitar que seu contato com os textos (e com a própria realidade) seja mediado por suas circunstâncias, suas concepções, seu contexto histórico e social” (ARROJO, 1986, p. 38).

¹² VERMEER, H. “Übersetzen als kultureller Transfer”. In: SNELL-HORNBY, M. (org.) *Übersetzungswissenschaft – Eine Neuorientierung*, 1986, p. 33.

Partindo dessa ideia de instabilidade do significado, da consciência de que a marca cultural, marca de alteridade, “dá-se e toma forma no olhar do observador” (AUBERT, 2006, p. 34), e considerando nosso objetivo de divulgar a obra pariniana no Brasil, pudemos definir o caminho que seguiríamos na tradução do “Mattino”: uma tradução que manifestasse as tensões poéticas, culturais e sociais do texto de partida; que não apagasse a presença do *outro*, do estrangeiro; que, ao ser lida, pudesse revelar o lugar que Parini ocupa na história da literatura italiana e que poderá vir a ocupar no sistema literário brasileiro.

Assim, nossa tradução deveria ser o que Reiss e Vermeer definiram como “tradução documental ou acadêmica”:

the *documentary* or “scholarly” translation reflects Schleiermacher’s maxim of “moving the reader towards the author” (1.1): the text is here seen in its entirety, but the translation is oriented towards the source text and aims at informing the reader of its content, even by “alienating” or “foreignizing” the target language. (SNELL-HORNBY, 2006, p. 53)

A máxima de Schleiermacher apontada pela autora se refere à famosa frase publicada em 1813: “Entweder der Uebersetzer lasst den Schriftsteller moglichst in Ruhe, und bewegt den Leser ihm entgegen; oder er lasst den Leser moglichst in Ruhe, und bewegt den Schriftsteller ihm entgegen”¹³ (SCHLEIERMACHER, in SNELL-HORNBY, 2006, p. 8), a qual complementamos e – não seria equivocado dizer – atualizamos com esta ideia do contemporâneo Paulo Henriques Britto (1999, p. 245): “Diremos que as mudanças do primeiro tipo [deixar em paz o leitor] apontam para uma tendência à autonomização do texto traduzido e que as do segundo [deixar em paz o autor] indicam um movimento de aproximação ao texto-fonte”.

Feita em ambiente acadêmico, a tendência de nossa tradução é que ela seja lida também por um público acadêmico, estudantes e italianistas que a partir dela poderão situar *Il Giorno* dentro do cânone literário italiano e, também, encontrar no poema características e tendências que o aproximam – ou o afastam – da própria literatura em língua portuguesa. E esse objetivo documental teve influência direta sobre as decisões – inerentes ao ato tradutório – tomadas durante a elaboração de “Manhã”.

4.1.1 Traduzir como?

¹³ “Ou o tradutor deixa em paz, o máximo possível, o escritor, e leva o leitor até ele; ou deixa em paz, o máximo possível, o leitor, e leva o escritor até ele” (nossa tradução a partir da italiana de Giovanni Moretto, in NERGAARD, 2009, p. 153).

Aubert (1993, pp. 16-17), ao tratar da tradução de obras cujos textos de partida remontam a um ou mais séculos, atenta para o fato de que tais textos apresentam

[...] diferenças diacrônicas marcantes, não apenas de natureza linguística como também de natureza referencial, de visão de mundo, e outros, que colocam diversos problemas de interpretação e de decisões estratégicas sobre o encaminhamento a dar ao ato tradutório propriamente dito: (i) optar entre uma atualização da linguagem *vs.* manutenção mais ou menos coerente do “arcaísmo” do original; (ii) assistir à leitura do texto traduzido com notas, glossários, comentários em prefácio etc. para facilitar o acesso à realidade extralinguística (inclusive ideológica) expressa ou implícita no original *vs.* proceder à sua maior ou menor “modernização” etc.

Ao longo da tradução do “Mattino”, nos deparamos justamente com essas questões e percebemos que, para que houvesse coerência entre nossas escolhas e decisões, era fundamental definir o encaminhamento de nosso ato tradutório. Assim: (i) optamos pela manutenção do “arcaísmo” do original e (ii) inserimos notas apenas para apontar a presença de ambiguidades presentes no texto de partida que não puderam ser recuperadas na tradução e referências e emulações importantes para a compreensão da obra e pouco familiares a um leitor brasileiro do século XXI, deixando de lado paráfrases que visassem esclarecer um trecho de sintaxe complicada, por exemplo. Julgamos que uma tradução anotada, repleta de notas descritivas e elucidativas, além de poluir o texto pelo uso excessivo das notas, tolheria ao leitor sua possibilidade interpretativa, seu papel ativo de criador de significados, além de impedi-lo de se deparar com o estrangeiro, com o outro, que é justamente o que esperamos ao optar por uma tradução arcaizante.¹⁴

De fato, havia uma preocupação relativa à compreensão do texto, ao interesse do leitor pouco acostumado a ler poemas narrativos e os clássicos latinos e gregos tão lidos e debatidos no século XVIII. No entanto, tal preocupação não poderia ser justificativa para que a tradução deixasse de ser documental, deixasse de registrar os rebuscamentos e dificuldades de leitura que já no século XVIII existiam. Afinal, como definiu Berman: “Chamo de má tradução a tradução que, geralmente sob pretexto de transmissibilidade, opera uma negação sistemática da estranheza da obra estrangeira” (2002, p. 18).

Berman defendia que se deve evitar ao máximo uma tradução etnocêntrica, “que traz tudo à sua própria cultura, às suas normas e valores, e considera o que se encontra fora dela – o Estrangeiro – como negativo ou, no máximo, bom para ser anexado, adaptado, para aumentar a riqueza desta cultura”, e hipertextual, gerada “por imitação, paródia, pastiche,

¹⁴ Ver seção 6.1 “Arcaizar? Modernizar? Dificultar? Facilitar?” no Capítulo 6, “Escolhas de tradução: comentários e justificativas”.

adaptação, plágio, ou qualquer outra espécie de transformação formal, a partir de um outro texto já existente” (2007, p. 28).

Para a tradução documental a que nos propomos, concordamos com Berman, mas não queremos dizer com isso que a compreensão do texto por parte do leitor foi negligenciada. A inserção de algumas notas de rodapé, a opção por alguns termos menos arcaicos, a suavização de algumas inversões comprovam a preocupação, sim, com a transmissibilidade. O próprio Berman pondera: “O dilema, no entanto, não é absoluto. Obviamente, o tradutor deve também pensar no público, ou, mais precisamente, na *legibilidade* da sua tradução” (2007, p. 66).

Ao tratar da tradução da *Eneida* feita por Klossowski, por exemplo, Berman elogia o modo como o tradutor *latinizou* o francês, e afirma: “Este é o ponto essencial: procurar na frase francesa as malhas, os buracos por onde ela pode acolher – sem demasiada violência, sem se rasgar demasiado – a estrutura da frase latina” (2007, p. 121). Tentamos aplicar essa noção à “Manhã”, procurando na frase brasileira as malhas onde ela poderia acolher as latinizações de Parini, suas emulações, suas referências a outras obras e seus rebuscamentos.

4.1.2 Tradução poética: autoria e negociação

A busca constante por preservar o estrangeirismo do poema sem torná-lo ilegível nos levou a realizar o procedimento que Umberto Eco chama de “negociação”: “La negoziazione essendo appunto un processo in base al quale, per ottenere qualcosa, si rinuncia a qualcosa d’altro” (ECO, 2010, pos. 179).

Com essa ideia, Eco defende a liberdade do tradutor, a sua autoria com relação ao texto de chegada: valendo-se do bom-senso, ele pode tomar suas decisões não com base em princípios rígidos, imutáveis, mas sim de acordo com o que lhe parece mais adequado a partir dos elementos que caracterizam determinado texto, como sua finalidade e contexto.

Semelhante à negociação de Eco, Campos nos apresenta o conceito da “compensação”, segundo o qual “onde um efeito não pode ser exatamente obtido pelo tradutor em seu idioma, cumpre-lhe compensá-lo com outro, no lugar onde couber” (CAMPOS, 1976, p. 39).

Esses dois conceitos reafirmam o fato de que o ato tradutório não é um processo automático tampouco normativo. Nele, há espaço para reelaboração, reescrita. Diz Aubert (1993, p. 80):

o tradutor, longe de ser um médium passivo para a manifestação do Autor e do texto de partida, terá de tomar decisões nos mais diversos níveis:

comunicativo, linguístico, técnico. É, portanto e inevitavelmente, agente, elemento ativo, *produtor* de texto, de discurso.

Com produtores de texto, durante as negociações e compensações, tivemos sempre como objetivo criar uma tradução que preserve o que Eco chama de “economia generale dell’opera” (2010, pos. 1487), e que Paes¹⁵ (1990, apud FALEIROS, 2012, p. 24) chama de “semântica global do dito poema”.

Segundo Britto (2002, p. 3): “Na tradução do poema, deveremos tentar preservar aqueles elementos que apresentam maior regularidade no original, já que eles serão possivelmente os mais conspícuos na língua original”. E Faleiros lembra que “As marcas textuais a serem apreendidas não se reduzem, pois, ao sentido, mas também dizem respeito às operações em seu nível textual” (FALEIROS, 2012, p. 34). No “Mattino”, identificamos como elementos de maior regularidade: os versos decassílabos e graves – raras vezes agudos –, o ritmo com ictos sempre em 4ª e/ou 6ª sílabas, as inversões e os rebuscamentos sintáticos e semânticos como forma de criar ironia. Assim, em primeiro lugar, nos atentamos ao plano da expressão do poema, tendo em vista que na tradução poética:

não se trata apenas de transpor o significado conceitual de um poema-fonte, mas igualmente as perturbações da linearidade desse significado pela ação dos operadores nele presentes, sem o que se perderia aquilo que o distingue como poema, vale dizer: a sua poeticidade mesma (PAES¹⁶, 1990, apud FALEIROS, 2012, p. 24).

É verdade que, como o próprio Britto lembra em outro artigo, “há duas abordagens básicas que podem ser adotadas ao traduzir um poema: podemos ter por meta uma correspondência do tipo formal ou do tipo funcional” (s/d, 2-3), destacando que nem sempre a métrica do poema na língua fonte é a mais adequada (a mais funcional) para o poema traduzido – como é o caso da balada inglesa, que poderia ser traduzida para o português em redondilhas, o nosso metro popular. No nosso caso, porém, acreditamos que os decassílabos sejam formal e funcionalmente mais adequados à tradução, visto que, assim como na Itália, essa métrica remete tanto ao estilo classicizante da poesia árcade, ao qual Parini desejava contrastar a temática superficial, quanto à oralidade, ao poema que vem recitado. Do mesmo modo, o ritmo usado por Parini, “a organização do sentido dentro do discurso” (MESCHONNIC¹⁷, 1982, apud FALEIROS, 2012, p. 37), é o mesmo usado em decassílabos clássicos de poesia portuguesa e brasileira, como n’*Os Lusíadas*, de Camões, e n’*O Uruguai*,

¹⁵ PAES, J. P. “A tradução literária no Brasil”, 1990, p. 39.

¹⁶ Idem, p. 37.

¹⁷ MESCHONNIC, H. *Critique du rythme*. Paris: Verdier, 1982, p. 70.

de Basílio da Gama. Já quanto à nossa opção pelos versos quase sempre graves, diz Faleiros: “em nossa tradição poética, evita-se a final oxítone na composição de poemas em versos brancos até o final do século XIX” (2012, p. 96).

Para que pudéssemos fazer uma tradução em que as características métricas do poema fossem “não negociáveis”, as negociações estiveram presentes sobretudo no plano lexical; com isso, a *modulação*, que “provavelmente constitui a modalidade caracterizadora da tradução literária”, segundo Aubert (1998, p. 113), teve uma forte presença ao longo da tradução. Segundo o autor:

Ocorre modulação sempre que um determinado segmento textual for traduzido de modo a impor um deslocamento perceptível na estrutura semântica de superfície, embora retenha o mesmo efeito geral de sentido no contexto e no co-texto específicos. Ou, para retomar Saussure, os *significados* são parcial ou totalmente distintos, mas mantêm-se, em termos genéricos, o mesmo *sentido*. (1998, p. 113)

Eco parece ter feito o mesmo em sua tradução de *Sylvie*, de Nerval, pois declara: “varie volte nel corso della mia traduzione di questi brani ho rinunciato a una reversibilità lessicale e sintattica perché ritenevo che il livello veramente pertinente fosse quello metrico, e su quello ho giocato” (2010, pos. 1161).

E inclusive Benjamin já defendia que a fidelidade ao texto de partida não estava na palavra isolada:

De facto, que pode a fidelidade, precisamente ela, fazer pela reconstituição do sentido? A fidelidade na tradução da palavra isolada quase nunca consegue dar plenamente o sentido que ela tem no original, porque este não se esgota, na sua significação poética original, naquilo que se quer dizer, mas adquire-a precisamente pela forma como o que se quer dizer se articula com o modo do querer dizer nessa palavra. (BENJAMIN, 2008, p. 93)

Assim, buscando uma fidelidade ao objetivo ao qual nos propusemos – como defendia a teoria do *Skopos* –, buscamos também a fidelidade à intenção do texto, “quello che il testo dice o suggerisce in rapporto alla lingua in cui è espresso e al contesto culturale in cui è nato” (ECO, 2010, pos. 142). Tendo em vista que o texto traduzido é um poema, e que seus elementos formais estão intimamente ligados à intenção do texto, “algumas *infidelidades* semânticas acabam sendo praticamente inevitáveis”, como diria Faleiros (2012, p. 97) a respeito da tradução poética.

4.2 Edição utilizada

Como já dissemos, foram publicadas duas edições do “Mattino”, uma pelo autor, em 1763, e outra póstuma, em 1801, publicada por Francesco Reina.

Embora as alterações que constam na segunda edição sejam cuidadosamente baseadas em manuscritos deixados pelo próprio Parini, e embora as duas últimas partes do *Giorno*, “Il Vespro” e “La Notte”, também publicadas postumamente, só façam sentido como continuação das segundas edições do “Mattino” e do “Mezzogiorno” (que na edição de 1801 passa a se chamar “Meriggio”), optamos por traduzir o “Mattino” tal como foi publicado em 1763. Aqui, apresentamos uma breve justificativa para esta escolha.

Um primeiro fator que nos levou a traduzir a primeira edição diz respeito ao fato de Parini ter, manifestamente, optado pela sua publicação, como parte de um projeto literário de três partes – e não quatro, como afinal ocorreu. Quanto ao “Mattino” publicado por Reina, não temos como saber se seria esta a última versão de fato – se Parini o publicaria como o deixou. Aliás, pelo contrário, segundo Isella (1996), o poeta parou de trabalhar no manuscrito em 1796, três anos antes de sua morte, e por volta de 1798 teria escrito ao padre Pompilio Pozzetti que

[...] aveva cominciato a riguardare qual pretta viltà, niente men turpe che *insaevire in mortuum*, l’acconsentir, dopo tanto procrastinare, all’edizione di uno scritto ove si pungono di sarcasmo quelli singolarmente, che nel gran corpo sociale formavano una classe distinta, di cui i politici cangiamenti sopraggiunti allora nel proprio paese facean veder manifesta la totale decadenza. (in BRAMIERI; POZZETTI¹⁸, 1802, apud ISELLA, 1999, p. cxiii)

Assim, Parini manifestava sua vontade de não levar a cabo a publicação do *Giorno* como se para poupar uma classe então já vencida, que ia perdendo cada vez mais poder econômico, social e político.

Um segundo fator relevante para nossa decisão diz respeito aos sete primeiros versos do Mt I, um exórdio de forte aulicismo que se tornou consagrado na literatura italiana e que é excluído do Mt II. Nele, Parini descreve as duas formas que poderiam fazer do jovem senhor um nobre (ou pela longa ascendência do “sangue azul” ou pela compra do título por parte de seus antepassados).

Por fim, o terceiro fator – e também o de maior peso – está ligado a um momento temporal e estilístico comum entre a publicação do Mt I e suas odes juvenis, um período que congregava sua adoração aos clássicos, sua identificação com a arcádia, seu empenho civil, sua defesa por uma reforma no ensino, seu repúdio a uma classe que, imersa no ócio e sem

¹⁸ BRAMIERI, L.; POZZETTI, P. *Della vita e degli scritti di G.P. milanese. Lettere di due amici*. 2 ed. Milão: Majnardi, 1802, Lettere 47.

contribuir para o crescimento de seu próprio país, vivia do trabalho de um povo que não era sequer capaz de respeitar. O momento da publicação do primeiro “Mattino” e do “Mezzogiorno” é, nas palavras de Savoca (1996, p. 235):

[...] l’episodio di maggiore entusiasmo nella carriera del Parini, il momento nel quale egli si era illuso di potere conoscere le spinte centrifughe della sua opera: classicismo e sensismo, arcadia e illuminismo, moralismo ed edonismo, struttura didascalico-descrittiva e struttura ironico-satirica.

Como vimos, da primeira publicação do “Mattino” até a morte de Parini, muita coisa mudou na vida do poeta, que deixou uma condição de anonimato social e literário e de escassez econômica para se tornar poeta reconhecido e membro de diversos comitês políticos e institucionais: “Non più abatino pedagogo, ma professore d’estetica e sovrintendente alle scuole”, resume Carducci (1892, p. 236). Tais mudanças tiveram influência sobre seus ideais literários, de modo que não é de estranhar se as duas últimas partes do *Giorno* – assim como as novas versões das duas primeiras – diferem do Mt I e do “Mezzogiorno” não só pelos versos mais maduros e pelos erros corrigidos (como “*legume*” do Mt I, que se torna “*grano*” no Mt II), mas também por uma espécie de suavização da crítica à nobreza e da carga polêmica das primeiras edições.

Um exemplo está na inclusão, ao final do Mt II, da cena em que o preceptor exorta o jovem senhor a observar o quadro de seus antepassados. Prestes a sair de casa para mais uma tarde ociosa – assim como no Mt I –, o jovem nobre passa pela sala onde estão expostos os retratos de seus ancestrais. Os grandes feitos destes (militares, políticos e sociais) são, então, elencados pelo preceptor, evidenciando a opinião de que o ócio e o parasitismo não são características da nobreza como classe, mas sim da nobreza italiana daquele tempo, que não fazia justiça às conquistas de seus antepassados. E talvez tenha sido essa a mesma razão pela qual os “ilustres ócios” do v. 969 do Mt I (“*e de’ grand’avi tuoi / Le imprese ti rimembra e gli ozj illustri*”) tenham desaparecido no verso equivalente do Mt II, o 1057 (*Tu allor la mente a i grandi aviti onori*).

Carducci (1892, pp. 236-238) explica assim a diferença de tom entre as versões:

[...] forse gli parve che senza al tutto ordini superiori uno stato antico non potesse né andare né fare; e anche sapeva che quella nobiltà, della quale un umano e civile risentimento l’aveva spinto a fare così vergognoso ritratto, quella nobiltà non era poi stata sempre a quel modo, aveva avuto la sua storica ragion d’essere, aveva già guerreggiato, retto i governi, coltivato gli studi, avanzato la città, fatto del bene. Quindi sentí che pur rappresentandola qual era nello scadimento e nella corruzione saría bene darla quasi in ispecchio a sé stessa, perché si commovesse e rialzasse a respiscenza ed operosità di vita utile e degna.

Se, para Carducci (1892, p. 241), Parini é “più vero, più morale, più pieno” no Mt II, nós acreditamos que no Mt I ele é mais fervoroso, engajado e explícito quanto a seus próprios sentimentos. Talvez não seja equivocado dizer que o Parini jovem, de 1763, via a literatura como meio de cumprir uma missão social, em que congregava seus interesses nos mais diversos campos – artes, filosofia, política – sem a obrigação de se adequar a determinada corrente literária, a determinados valores. Por isso, concordamos com Savoca (1996, pp. 235-236) quando ele diz que, na passagem do Mt I ao Mt II:

assistiamo così [...] a un impoverimento della carica iniziale su tutti i piani, da quello linguistico a quello moralistico. Magari vengono sanate delle superficiali incongruenze narrative, viene livellato un po' meglio lo stile e la lingua secondo le leggi rigide, ma il risultato è un generale appiattimento della vivacità e delle inquietudine trasparenti dalle stampe, una riduzione del movimento iniziale ad una misura di decoro freddo e immobile.

E, também por isso, optamos por trazer ao Brasil o jovem Parini de 1763.

5. MANHÃ

Alla Moda

Lungi da queste carte i cisposi occhi già da un secolo rintuzzati, lungi i fluidi nasi de' malinconici vegliardi. Qui non si tratta di gravi ministerj nella patria esercitati, non di severe leggi, non di annojante domestica economia misero appannaggio della canuta età. A te vezzosissima Dea, che con sì dolci redine oggi temperi, e governi la nostra brillante gioventù, a te sola questo piccolo Libretto si dedica, e si consagra. Chi è che te qual sommo Nume oggimai non riverisca, ed onori, poichè in sì breve tempo se' giunta a debellar la ghiacciata Ragione, il pedante Buon Senso, e l'Ordine seccagginoso tuoi capitali nemici, ed hai sciolto dagli antichissimi lacci questo secolo avventurato? Piacciati adunque di accogliere sotto alla tua protezione, che forse non n'è indegno, questo piccolo Poemetto. Tu il reca su i pacifici altari ove le gentili Dame, e gli amabili Garzoni sacrificano a se medesimi le mattutine ore. Di questo solo egli è vago, e di questo solo andrà superbo e contento. Per esserti più caro egli ha scosso il giogo della servile rima, e se ne va libero in Versi Sciolti, sapendo, che tu di questi specialmente ora godi, e ti compiaci. Esso non aspira all'immortalità, come altri libri, troppo lusingati da' loro Autori, che tu, repentinamente sopravvenendo, hai seppelliti nell'oblio. Siccome egli è per te nato, e

À Moda

Afastem-se destas folhas os remelentos olhos já há um século obtusos, afastem-se os ranhosos narizes dos melancólicos anciãos. Aqui não se trata de graves ministérios na pátria exercitados, de severas leis, de enfadonha economia doméstica, alçada miserável da velha idade. A ti, formosa Deusa, que com tão doces rédeas hoje guias e governas a nossa brilhante juventude, somente a ti este pequeno Livreto se dedica e se consagra. Quem é que a ti qual sumo Nume hoje não reverencie e honre, pois que em tão pouco tempo conseguiste debelar a gélida Razão, o pedante Bom Senso e a Ordem ressequida, teus inimigos capitais, e desprendeu dos antiquíssimos laços este fortunado século? Queiras então de bom grado acolher sob tua proteção, que disse talvez não seja indigno, este pequeno Poemeto. Deixa-o sobre os pacíficos altares onde as gentis Damas e os amáveis Rapazes sacrificam a si mesmos as horas matinais. É apenas esse o seu desejo, e com isso apenas seguirá soberbo e contente. Para a ti ser mais caro ele abalou o jugo da servil rima, e segue solto em Versos Livres, sabendo que tu ora disse especialmente desfrutas, e te deleita. Ele não aspira à imortalidade, como outros livros, tão elogiados por seus Autores, que tu, sobrevindo repentinamente, sepultaste no olvido. Por que ele por ti nasceu, e

consagrato a te sola, così fie pago di vivere quel solo momento, che tu ti mostri sotto un medesimo aspetto, e pensi a cangiarti, e risorgere in più graziose forme. Se a te piacerà di riguardare con placid'occhio questo Mattino forse gli succederanno il Mezzogiorno, e la Sera; e il loro Autore si studierà di comporli, ed ornarli in modo, che non men di questo abbiano ad esserti cari.

consagrado é apenas a ti, satisfeito ficará de viver apenas aquele momento, quando tu te mostras sob um mesmo aspecto, e pensas em transformar-te e em ressurgir em mais graciosas formas. Se gostares de observar com plácido olhar esta Manhã, talvez lhe sucedam a Tarde e a Noite; e seu Autor empenhar-se-á em compô-los e em orná-los, de modo que não menos que este hão de te ser caros.

Il Mattino

Giovin Signore, o a te scenda per lungo
 Di magnanimi lombi ordine il sangue
 Purissimo celeste, o in te del sangue
 Emendino il difetto i compri onori
 5 E le adunate in terra o in mar ricchezze
 Dal genitor frugale in pochi lustri,
 Me Precettor d'amabil Rito ascolta.
 Come ingannar questi nojosi e lenti
 Giorni di vita, cui sì lungo tedio
 10 E fastidio insoffribile accompagna
 Or io t'insegnerò. Quali al Mattino,
 Quai dopo il Mezzodì, quali la Sera
 Esser debban tue cure apprenderei,
 Se in mezzo agli ozj tuoi ozio ti resta
 15 Pur di tender gli orecchi a' versi miei.
 Già l'are a Vener sacre e al giocatore
 Mercurio ne le Gallie e in Albione
 Devotamente hai visitate, e porti
 Pur anco i segni del tuo zelo impressi:
 20 Ora è tempo di posa. In vano Marte
 A sè t'invita; che ben folle è quegli
 Che a rischio de la vita onor si merca,
 E tu naturalmente il sangue aborri.
 Nè i mesti de la Dea Pallade studj
 25 Ti son meno odiosi: avverso ad essi
 Ti feron troppo i queruli ricinti
 Ove l'arti migliori, e le scienze
 Cangiate in mostri, e in vane orride larve,

Manhã

Jovem Senhor, ou desça a ti por longa
 De magnânicos ventres ordem o sangue
 Puríssimo celeste, ou em ti do sangue
 Emendem o defeito a compra de honras
 E a acumulada em terra ou mar riqueza
 Pelo modesto pai em poucos lustros,
 Teu Preceptor do amável Rito escuta.
 Como enganar os lentos e tediosos
 Dias da vida, os quais tão longo tédio
 E insuportável fastio acompanham
 Ora ensinar-te-ei. De quais tarefas
 Deverás ocupar-te de Manhã,
 À Tarde e à Noite tu aprenderás,
 Se em meio aos ócios teus ócio te sobra¹⁹
 Para que dê ouvidos aos versos meus.
 Já os altares que sacros são a Vênus
 E ao jogador Mercúrio visitaste
 Devotamente em Albion e nas Gálias²⁰:
 De teu zelo carregas inda as marcas.
 Ora é tempo de pausa. É em vão que Marte
 Chama-te; pois que muito insano é aquele
 Que honra alcança arriscando a própria vida,
 E tu, naturalmente, o sangue odeias.
 Nem os da Deusa Palas enfadonhos
 Estudos são-te menos odiosos:
 Repulsa a eles te deram as salas
 Lamuriosas, nas quais as sumas artes²¹
 E as ciências, em monstros transformadas,
 E em vãs, horripilantes larvas²², fazem

¹⁹ Parini joga com os dois sentidos da palavra “ócio”: tempo livre para os estudos e tédio.

²⁰ Casa de prazer (Vênus) e jogos (Mercúrio) na Inglaterra (Albion) e na França (Gálias).

²¹ As artes liberais: gramática, retórica, dialética, geometria, música e astronomia.

Fan le capaci volte echeggiar sempre
 30 Di giovanili strida. Or primamente
 Odi quali il Mattino a te soavi
 Cure debba guidar con facil mano.

Sorge il Mattino in compagnia dell'Alba
 Innanzi al Sol che di poi grande appare
 35 Su l'estremo orizzonte a render lieti
 Gli animali e le piante e i campi e l'onde.
 Allora il buon villan sorge dal caro
 Letto cui la fedel sposa, e i minori
 Suoi figlioletti intepidir la notte;
 40 Poi sul collo recando i sacri arnesi
 Che prima ritrovà Cerere, e Pale,
 Va col bue lento innanzi al campo, e scuote
 Lungo il picciol sentier da' curvi rami
 Il rugiadoso umor che, quasi gemma,
 45 I nascenti del Sol raggi rifrange.

Allora sorge il Fabbro, e la sonante
 Officina riapre, e all'opre torna
 L'altro dì non perfette, o se di chiave
 Ardua e ferrati ingegni all'inquieto
 50 Ricco l'arche assecura, o se d'argento
 E d'oro incider vuol gioielli e vasi
 Per ornamento a nuove spose o a mense.

Ma che? tu inorridisci, e mostri in capo,
 Qual istrice pungente, irti i capegli
 55 Al suon di mie parole? Ah non è questo,
 Signore, il tuo mattin. Tu col cadente
 Sol non sedesti a parca mensa, e al lume
 Dell'incerto crepuscolo non gisti

Os grandes arcos ecoarem sempre
 Os gritos juvenis. Ora primeiro
 Ouve quais a Manhã suaves tarefas
 Deva a ti conduzir com mãos graciosas.

A Manhã ergue-se e co'ela a Alvorada
 Antes do Sol que depois grande surge
 No horizonte último a tornar contentes
 Os animais e plantas, campos e ondas.
 Então ergue-se o bom aldeão do caro
 Leito, que à noite a esposa fiel e os filhos
 Pequenos aqueceram. Carregando
 Depois ao colo as sacras ferramentas
 As quais Ceres e Palas descobriram
 Segue em frente co'o lento boi ao campo
 E agita, ao longo da pequena trilha,
 Dos galhos curvos orvalhosa seiva
 A qual, como uma pedra preciosa,

Os nascentes do Sol raios reflete.
 Então o Artífice ergue-se, e a soante
 Oficina reabre, e às obras ontem
 Inacabadas torna: ou com difícil²³
 Chave e engenhos de ferro ao desconfiado
 Rico os cofres protege, ou com prata e ouro
 Joias e taças grava, para adornos
 Criar a esposas novas ou a banquetes.

Como é? Tu te arrepias, e os cabelos
 Mostras qual porco-espino pungente hirtos
 Ao som do que te digo? Ah, não é esta,
 Senhor, a tua manhã. Tu com o cadente
 Sol não sentaste à parca mesa, e à luz
 Do crepúsculo incerto não deitaste

²² Larva: “Entre os antigos romanos, espectro, fantasma de pessoa que teve morte violenta ou de criminoso, que se supunha vagar entre os vivos para atormentá-los” (Houaiss, 2009).

²³ Chave difícil de ser copiada.

Jeri a corcarti in male agiate piume,
 60 Come dannato è a far l'umile vulgo.
 A voi celeste prole, a voi concilio
 Di Semidei terreni altro concesse
 Giove benigno: e con altr'arti e leggi
 Per novo calle a me convien guidarvi.
 65 Tu tra le veglie, e le canore scene,
 E il patetico gioco oltre più assai
 Producesti la notte; e stanco alfine
 In aureo cocchio, col fragor di calde
 Precipitose rote, e il calpestio
 70 Di volanti corsier, lunge agitasti
 Il queto aere notturno, e le tenèbre
 Con fiaccole superbe intorno apristi,
 Siccome allor che il Siculo terreno
 Dall'uno all'altro mar rimbombar feo
 75 Pluto col carro a cui splendeano innanzi
 Le tede de le Furie anguicrinite.
 Così tornasti a la magion; ma quivi
 A novi studj ti attendea la mensa
 Cui ricoprien pruriginosi cibi
 80 E licor lieti di Francesi colli,

 O d'Ispani, o di Toschi, o l'Ongarese
 Bottiglia a cui di verde edera Bacco
 Concedette corona; e disse: siedì
 De le mense reina. Alfine il Sonno

Sobre incômodas plumas, como o vulgo
 Humilde condenado está a fazer.
 A vós, celestial prole, a vós, Conselho
 De Semideuses terrenos, cous'outra
 Concedeu o gentil Jove: co'outras artes
 E leis por nova rota devo guiar-vos.
 Tu, co'as vigílias, as canoras peças,
 Co'o comovente jogo, e muito mais,
 A noite prolongaste; e enfim cansado,
 Em áureo coche, as quentes e impetuosas
 Rodas a estrondear, e os corcéis ágeis
 A tropear, largamente agitaste
 O sereno ar noturno; e com soberbas
 Flamas²⁴ as trevas em torno cortaste,
 Tal qual se deu quando a Sícula terra
 Fez ribombar Plutão de um mar a outro²⁵
 Co'o carro diante do qual esplendiam
 Os das anguícomas Fúrias archotes.
 Assim tornaste a casa; mas já nela
 A estudos novos te esperava a mesa
 Por instigantes pratos recoberta
 E por inebriantes vinhos vindos
 De Francesas colinas, ou Toscanas
 Ou Hispânicas, ou pela garrafa
 Húngara²⁶ à qual coroa de verde hera
 Concedeu Baco; dizendo-lhe: senta,
 Ó, das mesas rainha. Enfim o Sono

²⁴ Referem-se às tochas carregadas pelos lacaios que abriam caminho para o coche passar.

²⁵ Do Jônico ao Tirreno: trata-se do episódio em que Plutão, deus do Inferno, sequestra Proserpina, filha de Ceres, conduzindo-a ao seu reino, na Sicília. Segundo Savarese (in PARINI, G. *Il Giorno e altre opere scelte a cura di G. Savarese*. Florença: La Nuova Italia, 1968, apud TIZI, 1999, p. 24), a comparação parece buscar que o nobre, com sua superficial cultura clássica, identifique-se com Plutão, e goste disso. A reminiscência mitológica, narrada de forma grotesca, se torna assim uma homenagem irônica à arrogância do nobre, que fica contente ao se ver representado como um deus terrível, barulhento e sequestrador de mulheres.

²⁶ Garrafa húngara: Tokaji, eleito por Baco o melhor dos vinhos.

- 85 Ti sprimacciò le morbide coltrici
Di propria mano, ove, te accolto, il fido
Servo calò le seriche cortine:
E a te soavemente i lumi chiuse
Il gallo che li suole aprire altrui.
- 90 Dritto è perciò, che a te gli stanchi sensi
Non sciolga da' papaveri tenaci
Mòrfeo prima, che già grande il giorno
Tenti di penetrar fra gli spiragli
De le dorate imposte, e la parete
- 95 Pingano a stento in alcun lato i raggi
Del Sol ch'excelso a te pende sul capo.
Or qui principio le leggiadre cure
Denno aver del tuo giorno; e quinci io debbo
Sciorre il mio legno, e co' precetti miei
- 100 Te ad alte imprese ammaestrar cantando.
Già i valetti gentili udìr lo squillo
Del vicino metal cui da lontano
Scosse tua man col propagato moto;
E accorser pronti a spalancar gli opposti
- 105 Schermi a la luce, e rigidi osservàro,
Che con tua pena non osasse Febo
Entrar diretto a saettarti i lumi.
Ergiti or tu alcun poco, e sì ti appoggia
Alli origlieri i quai lenti gradando
- 110 All'omero ti fan molle sostegno.
Poi coll'indice destro, lieve lieve
Sopra gli occhi scorrendo, indi dilegua
Quel che riman de la Cimmeria nebbia;
E de' labbri formando un picciol arco,
- 115 Dolce a vedersi, tacito sbadiglia.
- Afofou-te ele mesmo teus macios
Colchões, após, tu já acolhido, o fiel
Servo descer as séricas cortinas:
E suavemente te apagou as luzes
O mesmo gallo que as acende aos outros.
- Justo é, pois, que do corpo teu cansado
Não retire Morfeu o encantamento
Das tenazes papoulas, que alto o dia
Insiste em penetrar por entre as curvas
Das douradas impostas, e a parede
Empenham-se em pintar um pouco os raios
Do Sol que excelso pende à tua cabeça.
Ora aqui início as de teu dia alegres
Tarefas devem ter; e então eu devo
Içar as velas, e c'os meus preceitos
A grandes feitos te educar cantando.
- Já os gentis servos ouviram o estrondo
Do metal ao teu lado, o qual de longe
Tua mão agita em gesto propagado;
E as persianas opostas à luz prontos
Acorreram a abrir, porém cuidando
Que em teu tormento não ousasse Febo
Entrar direto a te atirar suas luzes.
Ergue-te agora um pouco, e assim te apoia
Nas almofadas, as quais sob os ombros,
Devagar murcham, e suave sustento
Te dão. E leve, leve, sobre os olhos
Passando o destro indicador dispersa
O resto da Ciméria névoa²⁷; e os lábios
Então formando um pequenino arco,
Doce de ver, em silêncio boceja.

²⁷ Ciméria névoa: perífrase de “sono”. De acordo com Homero (*Odisséia*, IX, 14), os cimérios habitavam um país frio e obscuro do Ocidente, sempre encoberto por neblina (“névoa”), próximo ao Hades, morada dos mortos.

O, se te in sì gentile atto mirasse
 Il duro Capitan qualor tra l'armi,
 Sgangerando le labbra, innalza un grido
 Lacerator di ben costrutti orecchi,
 120 Onde a le squadre varj moti impone;
 Se te mirasse allor, certo vergogna
 Avria di sè più che Minerva il giorno
 Che, di flauto sonando, al fonte scorse
 Il turpe aspetto de le guance enfiate.
 125 Ma già il ben pettinato entrar di novo
 Tuo damigello i' veggo; egli a te chiede
 Quale oggi più de le bevande usate
 Sorbir ti piaccia in preziosa tazza:
 Indiche merci son tazze e bevande;
 130 Scegli qual più desii. S'oggi ti giova
 Porger dolci allo stomaco fomenti,
 Sì che con legge il natural calore
 V'arda temprato, e al digerir ti vaglia,
 Scegli 'l brun cioccolatte, onde tributo
 135 Ti dà il Guatimalese e il Caribbèo
 C'ha di barbare penne avvolto il crine:
 Ma se noiosa ipocondria t'opprime,
 O troppo intorno a le vezzose membra
 Adipe cresce, de' tuoi labbri onora
 140 La nettarea bevanda ove abbronzato
 Fuma, ed arde il legume a te d'Aleppo
 Giunto, e da Moca che di mille navi
 Popolata mai sempre insuperbisce.
 Certo fu d'uopo, che dal prisco seggio

Oh, se em tão delicada ação te visse
 O duro Capitão quando entre as armas,
 Escancarando a boca, entoa um grito
 Lacerador de bem-feitos ouvidos,
 Impondo ao pelotão tantos comandos;
 Se ora te visse envergonhar-se-ia
 Mais que Minerva, é certo, quando a flauta
 Tocando, à fonte notou de repente
 O feitio torpe das faces inchadas.
 Mas já vejo teu bem-penteado pajem
 Uma vez mais entrar, e a ti pergunta
 Qual hoje mais, das bebidas de sempre,
 Sorver desejas em preciosa taça.
 São – taças e bebidas – indianas
 Mercadorias; a de seu desejo
 Escolhe. Se hoje seja tua vontade
 Dar doces ao estômago confortos,
 Para que o natural calor o aqueça
 Em equilíbrio, e a digestão ajude,
 Escolhas pois o preto chocolate,
 Tributo que te dão o Guatemalteco
 E o Caribenho²⁸, o qual vestiu com penas
 Bárbaras a cabeça. Se no entanto
 Melancolia enfadonha te oprime,
 Ou muita, a rodear teu belo corpo,
 Gordura cresce, com teus lábios honra
 A nectárea bebida, onde o legume²⁹
 Já tostado fumega e arde, vindo
 A ti de Alepo e Moca, a qual, povoada
 Sem cessar por mil naus se ensoberbece.
 De fato foi preciso que surgisse

²⁸ Guatemalteco e Caribenho: respectivamente, os habitantes da América Central e das Antilhas.

²⁹ Na edição do “Mattino” publicada postumamente, a partir dos manuscritos deixados pelo autor (daqui para frente chamada de Mt II), Parini corrige *legume* por *grano*.

145 Uscisse un Regno, e con ardite vele
 Fra straniere procelle e novi mostri

 E teme e rischi ed inumane fami
 Superasse i confin, per lunga etade
 Inviolati ancora: e ben fu dritto
 150 Se Cortes, e Pizarro umano sangue
 Non istimàr quel ch'oltre l'Oceàno
 Scorrea le umane membra, onde tonando
 E fulminando, alfin spietatamente
 Balzaron giù da' loro aviti troni
 155 Re Messicani e generosi Incassi,
 Poichè nuove così venner delizie,
 O gemma degli eroi, al tuo palato.
 Cessi 'l Cielo però, che in quel momento
 Che la scelta bevanda a sorbir prendi,
 160 Servo indiscreto a te improvviso annunzi
 Il villano sartor che, non ben pago
 D'aver teco diviso i ricchi drappi,
 Oso sia ancor con pòlizza infinita
 A te chieder mercede: ahimè, che fatto
 165 Quel salutar licore agro e indigesto
 Tra le viscere tue, te allor farebbe
 E in casa e fuori e nel teatro e al corso
 Ruttar plebejamente il giorno intero!
 Ma non attenda già ch'altri lo annunzi
 170 Gradito ognor, benchè improvviso, il dolce
 Mastro che i piedi tuoi come a lui pare
 Guida, e corregge. Egli all'entrar si fermi
 Ritto sul limitare, indi elevando
 Ambe le spalle, qual testudo il collo
 175 Contragga alquanto; e ad un medesimo tempo
 Inchini 'l mento, e con l'estrema falda

Dos tronos ancestrais um Reino, e que este
 Com destemidas velas, entre monstros
 De mares nunca dantes navegados,
 Riscos, medos, e fomes desumanas
 Superasse os confin, por tanto tempo
 Inviolados; e foi de fato justo
 Se Cortés e Pizarro não julgaram
 Humano o sangue que além do Oceano
 Humanos corpos escorriam; logo,
 Atrozmente, incendiando e retumbando,
 Derrubaram de seus ancestrais tronos
 Os Mexicanos Reis e ilustres Incas,
 Para que a teu palato enfim chegassem,
 Ó, nata dos heróis, novas delícias.
 Impeça o Céu porém que nesse instante,
 Enquanto sorves a eleita bebida,
 Um servo intruso súbito anuncie
 O alfaiate mui vil que, não contente
 De dividir contigo os ricos panos,
 Ousou ainda, co' infinito elóquio,
 A ti estipêndio pedir: ah, aquele
 Puro licor tornado agro e indigesto
 Entre as vísceras tuas te faria
 Em casa e fora e ao teatro e na rua
 Arrostar qual plebeu o dia inteiro!
 Mas não espere mais que o anunciem,
 Sempre bem-vindo, mesmo inesperado,
 O doce mestre que a seu gosto guia
 E corrige teus pés. Que entrando, pare
 Reto sobre o limiar, e levantando
 Ambos os ombros, como tartaruga
 Contraia um pouco o colo; e ao mesmo tempo,
 Incline o queixo, e a extremidade da aba

Del piumato cappello il labbro tocchi.
 Non meno di costui facile al letto
 Del mio Signor t'accosta, o tu che addestri
 180 A modular con la flessibil voce
 Teneri canti, e tu che mostri altrui
 Come vibrar con maestrevol arco
 Sul cavo legno armoniose fila.
 Nè la squisita a terminar corona
 185 D'intorno al letto tuo manchi, o Signore,
 Il Precettor del tenero idioma
 Che da la Senna de le Grazie madre
 Or ora a sparger di celeste ambrosia
 Venne all'Italia nauseata i labbri.
 190 All'apparir di lui l'itale voci
 Tronche cedano il campo al lor tiranno;
 E a la nova ineffabile armonia
 De' soprumani accenti, odio ti nasca
 Più grande in sen contro alle impure labbra
 195 Ch'osan macchiarsi ancor di quel sermone
 Onde in Valchiusa fu lodata e pianta
 Già la bella Francese, et onde i campi
 All'orecchio dei Re cantati furo
 Lungo il fonte gentil de le bell'acque.
 200 Misere labbra che temprar non sanno
 Con le Galliche grazie il sermon nostro,

Do emplumado chapéu o lábio toque.
 Não menos livremente³⁰ junto ao leito
 De meu Senhor te põe, ó tu que ensinas
 A modular com voz flexível cantos
 Delicados, e tu que a outrem mostras
 Como vibrar com um arco primoroso³¹
 N'oca madeira cordas harmoniosas.
 Nem incompleta a sublime Coroa
 Ao redor de teu leito, ó Senhor, deixe
 O Preceptor do harmônico idioma
 Que há pouco, lá do Sena³², pai das Graças,
 A recobrir de celeste ambrosia
 Da Itália entediada os lábios veio.
 Que à sua chegada, as italianas vozes
 Truncadas deem lugar a seu tirano³³;
 Frente à nova, inefável harmonia
 Do sobre-humano acento³⁴, ódio te nasça,
 Profundo ao peito, dos lábios impuros
 Qu'inda ousam se manchar co'aquela língua
 Com a qual louvou-se e chorou-se em Vaucluse
 Bela Francesa³⁵, e com a qual ao ouvido
 Dos Reis cantaram-se os campos ao longo
 Da amável fonte com suas belas águas³⁶.
 Bocas vis que não sabem avivar
 Com os Galezes encantos nossa fala,

³⁰ Também sem ser anunciado.

³¹ Arco primoroso: hipálage para “tocado com primor”.

³² Paris.

³³ O professor de francês chega e interrompe as conversas em italiano. Trata-se de uma crítica ao hábito que a nobreza cultivava na época de afrancesar o italiano.

³⁴ Sotaque.

³⁵ Refere-se a Laura, cantada por Petrarca em Vaucluse, região da Provence.

“Louvou-se” e “chorou-se” referem-se às duas partes de *Rerum vulgarium fragmenta*: a vida e a morte de Laura.

³⁶ Alusão a *Coltivazione dei campi*, de Luigi Alamanni, representando o prestígio que a língua italiana possuía na França outrora o poema foi publicado antes na França, com dedicatória a Francesco I. Belas águas: Fontainebleau.

Sì che men aspro a' dilicati spirti,
E men barbaro suon fieda gli orecchi!

Or te questa, o Signor, leggiadra schiera
205 Trattenga al novo giorno; e di tue voglie
Irresolute ancora or l'uno, or l'altro
Con piacevoli detti il vano occùpi,
Mentre tu chiedi lor tra i lenti sorsi
Dell'ardente bevanda a qual cantore
210 Nel vicin verno si darà la palma
Sopra le scene; e s'egli è il ver, che rieda
L'astuta Frine che ben cento folli
Milordi rimandò nudi al Tamigi;

O se il brillante danzator Narcisso
215 Tornerà pure ad agghiacciare i petti
De' palpitanti Italici mariti.

Poichè così gran pezzo a' primi albori
Del tuo mattin teco scherzato fia
Non senz'aver licenziato prima
220 L'ipocrita pudore, e quella schifa,
Cui le accigliate gelide matrone
Chiaman modestia, alfine o a lor talento,
O da te congedati escan costoro.
Doman si potrà poscia, o forse l'altro
225 Giorno a' precetti lor porgere orecchio,
Se meno ch'oggi a te cure dintorno
Porranno assedio. A voi divina schiatta,
Vie più che a noi mortali il ciel concesse
Domabile midollo entro al cerèbro,
230 Sì che breve lavor basta a stamparvi

Para que dos espiritos delicados
Sejam por menos áspero som, menos
Bárbaro som feridos os ouvidos!

Ora tu, ó Senhor, tal bela tropa
Conserva ao novo dia; e das vontades
Qu'inda não decidiste, ora um, ora outro
O vácuo ocupe com agradáveis falas,
Enquanto tu, entre teus lentos goles
Da escaldante bebida lhes pergunta
A qual cantor a palma neste inverno
Sobre os palcos dar-se-á; e se é verdade
Que está de volta a astuciosa Frineia³⁷,
A qual centenas de tolos Milordes

Devolveu nus ao Tâmisia³⁸; ou ainda
Se Narciso³⁹, brilhante bailarino
Tornará mesmo a congelar os peitos
Dos palpitantes Ítalos esposos.

Depois de assim dos primeiros alvares
De tua manhã contigo desfrutarem
Gran trecho, após haveres dispensado
O hipócrita pudor, e aquela esquiva,
Que as severas e gélidas matronas
Chamam modéstia, enfim, por conta própria,
Ou por ti convidados estes saiam.
Poder-se-á amanhã, talvez depois
De amanhã, dar às suas lições ouvido
Se então a ti menos tarefas que hoje
Fizerem cerco. A vós, divina stirpe,
Bem mais que a nós mortais domável miolo
Dentro do cérebro o céu concedeu
De tal modo que pouco labor basta

³⁷ Antonomásia para cortesã.

³⁸ Londres.

³⁹ Antonomásia para “bailarino vaidoso”.

Novelle idee. In oltre a voi fu dato
 Tal de' sensi e de' nervi e degli spirti
 Moto e struttura, che ad un tempo mille
 Penetrar puote, e concepir vostr'alma
 235 Cose diverse, e non però turbarle
 O confonder giammai, ma scevre e chiare
 Ne' loro alberghi ricovrarle in mente.

Il vulgo intanto a cui non dessi il velo
 Aprir de' venerabili misterj,
 240 Fie pago assai, poi che vedrà sovente
 Ire e tornar dal tuo palagio i primi
 D'arte maestri, e con aperte fauci
 Stupefatto berà le tue sentenze.

Ma già vegg'io, che le oziose lane
 245 Soffrir non puoi più lungamente, e in vano
 Te l'ignavo tepor lusinga e molce,
 Però che or te più gloriosi affanni
 Aspettan l'ore a trapassar del giorno.

Su dunque o voi del primo ordine servi
 250 Che degli alti Signor ministri al fianco
 Siete incontaminati, or dunque voi
 Al mio divino Achille, al mio Rinaldo
 L'armi apprestate. Ed ecco in un baleno
 I tuoi valetti a' cenni tuoi star pronti.
 255 Già ferve il gran lavoro. Altri ti veste
 La serica zimarra ove disegno
 Diramasi Chinese; altri, se il chiede
 Più la stagione, a te le membra copre
 Di stese infino al piè tiepide pelli.

A que se estampem nele ideias novas.
 Como se não bastasse, a vós foi dado
 Tal de sentidos e espíritos e nervos
 Moto e estrutura, que mil a um só tempo
 Penetrar pode, e conceber, voss'alma
 Cousas diversas, sem porém turbá-las
 Ou confundi-las jamais; mas precisas
 E claras, em suas casas abrigá-las

Dentro da mente. Por sua vez o vulgo
 A quem o véu levantar não se deve
 Dos veneráveis mistérios, imensa
 Satisfação terá, pois verá sempre
 O ir e vir dos primeiros mestres d'arte⁴⁰
 Em teu palácio, e com as bocas abertas
 Beberá estupefato tuas sentenças.

Mas já vejo que tu as lãs ociosas⁴¹
 Não podes mais suportar, e a ignava
 Mornura em vão a ti louva e deleita,
 Porque ora afãs mais gloriosos te esperam
 Para que as horas do dia atravesses.

Pois bem, ó vós, de primeira ordem servos,
 Que sois dos altos Senhores serventes
 Incorruptíveis e próximos, ora
 A meu divino Aquiles, meu Rinaldo
 As armas preparais. E assim num instante
 Aos teus sinais teus servos estarão prontos.
 Já ferve o gran lavor. Alguns te vestem
 C'o acetinado chambre, onde um desenho
 Chinês se ramifica; alguns, se é isto
 Que sugere a estação, teus ombros cobrem
 Co'as que chegam aos pés tépidas peles.

⁴⁰ São os professores de dança, de violino e de francês.

⁴¹ Travesseiro.

260 Questi al fianco ti adatta il bianco lino
 Che sciorinato poi cada, e difenda
 I calzonetti; e quei, d'alto curvando
 Il cristallino rostro, in su le mani
 Ti versa acque odorate, e da le mani
 265 In limpido bacin sotto le accoglie.
 Quale il sapon del redivivo muschio
 Olezzante all'intorno; e qual ti porge
 Il macinato di quell'arbor frutto,

 Che a Ròdope fu già vaga donzella,
 270 E chiama in van sotto mutate spoglie
 Demofoonte ancor Demofoonte.
 L'un di soavi essenze intrisa spugna
 Onde tergere i denti, e l'altro appresta
 Ad imbianchir le guance util licore.
 275 Assai pensasti a te medesimo; or volgi
 Le tue cure per poco ad altro obbietto
 Non indegno di te. Sai che compagna
 Con cui divider possa il lungo peso
 Di quest'inerte vita il ciel destina
 280 Al giovane Signore. Impallidisci?
 No non parlo di nozze: antiquo e vieto
 Dottor sarei se così folle io dessi
 A te consiglio. Di tant'alte doti
 Tu non orni così lo spirto, e i membri,
 285 Perchè in mezzo a la tua nobil carriera
 Sospender debbi 'l corso, e fuora uscendo
 Di cotesto a ragion detto Bel Mondo,
 In tra i severi di famiglia padri

Esses ao dorso te adaptam o alvo linho⁴²
 Que estirado então caia, protegendo
 Os teus calções; e aqueles, inclinando
 O cristalino frasco do alto vertem
 Fragrantes águas em tuas mãos, que embaixo
 Límpido vaso das tuas mãos recolhe.
 Um o sabão do almíscar redivivo
 Que deixa todo o entorno perfumado
 A ti oferta, e outro o macerado

 Daquele arbóreo fruto que há um tempo
 Em Ródope foi já bela donzela
 E em vão chamou, envolta em novas folhas,
 Demofonte, e de novo, Demofonte.⁴³
 Há o que, embebendo a esponja em suave essência
 Limpa teus dentes, e há o que se apresta
 A, com útil licor, alvear tuas faces.

 Pensaste muito em ti mesmo; dê ora
 Um pouco de atenção a outro assunto
 Não indigno de ti. Sabes que amiga
 Com quem possas partir o longo peso
 Desta apática vida o céu destina
 A este jovem Senhor. Empalideces?
 Não, não falo de núpcias: doutor velho
 E antiquado eu seria se a ti desse
 Conselho tolo assim. Teu corpo e espirito
 Tu não ornas com tantos altos dotes
 Para que em meio a teu nobre remar
 Suspender a corrida devas, e este
 Bem nomeado Bel Mundo deixando,
 Em meio aos pais severos de família

⁴² Espécie de babador, que protege a calça da água derramada nos versos 264-265.

⁴³ Ródope: monte da Trácia. Fílis, filha do rei da Trácia, apaixonada por Demofonte, suicidou-se achando que não era correspondida e foi transformada em uma amendoeira. Ela é a protagonista da segunda epístola das *Heroides* de Ovídio.

Relegato ti giacci, a un nodo avvinto
 290 Di giorno in giorno più penoso, e fatto
 Stallone ignobil de la razza umana.
 D'altra parte il Marito ahi quanto spiace,
 E lo stomaco move ai delicati
 Del vostr'Orbe leggiadro abitatori
 295 Qualor de' semplicetti avoli nostri
 Portar osa in ridicolo trionfo
 La rimbambita Fè, la Pudicizia
 Severi nomi! E qual non suole a forza
 In que' melati seni eccitar bile
 300 Quando i calcoli vili del castaldo
 Le vendemmie, i ricolti, i pedagoghi
 Di que' sì dolci suoi bambini altrui,
 Gongolando, ricorda; e non vergogna
 Di mischiar cotai fole a peregrini
 305 Subbietti, a nuove del dir forme, a sciolti
 Da vulgar fren concetti onde s'avviva
 Da' begli spirti il vostro amabil Globo.
 Pera dunque chi a te nozze consiglia.
 Ma non però senza compagna andrai
 310 Che fia giovane dama, ed altrui sposa;
 Poichè si vuole inviolabil rito
 Del Bel Mondo onde tu se' cittadino.
 Tempo già fu, che il pargoletto Amore
 Dato era in guardia al suo fratello Imene;
 315 Poichè la madre lor temea, che il cieco
 Incauto Nume perigliando gisse

Tu relegado quedes, a um nó preso
 Dia após dia mais penoso, e vires
 Ignóbil garanhão da raça humana.
 D'outro lado o Marido, ah, como enfada,
 E agita o estômago dos delicados
 De vosso belo Círculo habitantes,
 Sempre que dos singelos avós nossos
 Trazer ousa em ridículo triunfo
 A já caduca Fé, a Pudicícia,
 Severos nomes! E com que frequência
 Incoercivelmente não irrita

Naqueles seios melosos a bile
 Quando os cálculos vis do tesoureiro,
 As colheitas, vindimas e os docentes
 Dos mui doces meninos seus a outrem,
 Deleitando-se, lembra; e não se acanha
 Em misturar tais pulhas a altos motes,
 A novas formas do dizer⁴⁴, a livres
 Do vulgar freio ideias, donde belos
 Espritos vosso amável Globo animam.
 Pois pereça quem núpcias te aconselha!
 Não andarás, porém, sem companheira:
 Que jovem dama seja, e mulher d'outrem⁴⁵;
 Se assim deseja o inviolável rito
 Do Bel Mundo do qual és habitante.

Já houve um tempo em que Amor, inda menino,
 Pelo irmão Himeneu⁴⁶ era guardado
 Pois temia a mãe deles que o incauto,
 Cego Deus⁴⁷, se arriscando, percorresse

⁴⁴ Novas formas do dizer: os francesismos.

⁴⁵ Refere-se à prática do chichisbeísmo: prática comum e socialmente aceita na Itália do século XVIII, o chichisbeísmo consistia no relacionamento, contemplado inclusive em contratos matrimoniais, entre uma mulher casada e um homem que a acompanhava ao longo do dia, em passeios, almoços, festas etc.

⁴⁶ Deus do casamento, filho de Vênus e Baco.

Misero e solo per oblique vie,
 E che bersaglio agl'indiscreti colpi
 Di senza guida, e senza freno arciero,
 320 Troppo immaturo al fin corresse il seme
 Uman ch'è nato a dominar la terra.
 Perciò la prole mal sicura all'altra
 In cura dato avea, sì lor dicendo:
 «Ite o figli del par; tu più possente
 325 Il dardo scocca, e tu più cauto il guida
 A certa meta». Così ognor compagna
 Iva la dolce coppia, e in un sol regno,
 E d'un nodo comun l'alme stringea.
 Allora fu che il Sol mai sempre uniti
 330 Vedeo un pastore, ed una pastorella
 Starsi al prato, a la selva, al colle, al fonte;
 E la Suora di lui vedeali poi
 Uniti ancor nel talamo beato
 Ch'ambo gli amici Numi a piene mani
 335 Gareggiando spargean di gigli e rose.

Ma che non puote anco in divino petto,
 Se mai s'accende ambizion di regno?
 Crebber l'ali ad Amore a poco a poco,
 E la forza con esse; ed è la forza
 340 Unica e sola del regnar maestra.
 Perciò a poc'aere prima, indi più ardito
 A vie maggior fidossi, e fiero alfine
 Entrò nell'alto, e il grande arco crollando,
 E il capo, risonar fece a quel moto
 345 Il duro acciar che la faretra a tergo
 Gli empie, e gridò: solo regnar vogl'io.

Desamparado e só tortuosas ruas,
 E que alvo dos disparos desmedidos
 De tal arqueiro sem norte e sem freio,
 Jovem demais ao fim chegasse o humano
 Gene, ao qual dominar a terra cabe.
 Assim, a vulnerável cria à outra
 Fiara, dizendo-lhes: “Andai unidos,
 Ó filhos; tu, que és mais possante, a flecha
 Lança, e tu, mais sensato, à meta certa
 Conduze-o”. Desse modo sempre unido
 Seguia o doce par, e num só reino,
 Num nó comum as almas se prendiam.
 Deu-se que o Sol então via sempre unidos
 Uma pastora e um pastor, quer no prado,
 Quer na selva, no monte e até na fonte;
 E mais tarde sua Irmã⁴⁸ também os via
 Inda unidos no tálamo bendito,
 Sobre o qual ambos os Deuses amigos
 Entre si competindo co'as mãos cheias
 Lírrios e rosas correndo espalhavam.
 Mas como até divinos peitos mudam
 C'o despertar de uma ambição de reino?
 Em Amor cresceram asas pouco a pouco,
 E com elas a força; e é a força,
 Sozinha e única, do reinar mestra.
 Pois voou, antes baixo, indo entregar-se,
 Audaz, a ares mais acima. E firme
 No alto adentrou; meneava o grand'arco
 E a cabeça, e ressoar fez com tal gesto
 O duro aço que a aljava às costas suas
 Carregava, e gritou: “reinar eu quero

⁴⁷ Amor, tradicionalmente representado com uma venda nos olhos.

⁴⁸ Lua, irmã do Sol (Febo), Diana.

Disse, e volto a la madre «Amore adunque
 Il più possente in fra gli dei, il primo
 Di Citerea figliuol ricever leggi,
 350 E dal minor german ricever leggi

Vile alunno, anzi servo? Or dunque Amore
 Non oserà fuor ch'una unica volta
 Ferire un'alma come questo schifo
 Da me vorrebbe? E non potrò giammai
 355 Dappoi ch'io strinsi un laccio, anco slegarlo
 A mio talento, e qualor parmi un altro
 Stringerne ancora? E lascerò pur ch'egli
 Di suoi unguenti impeci a me i miei dardi
 Perchè men velenosi e men crudeli
 360 Scendano ai petti? Or via perchè non togli
 A me da le mie man quest'arco, e queste
 Armi da le mie spalle, e ignudo lasci
 Quasi rifiuto de gli Dei Cupido?
 O il bel viver che fia qualor tu solo
 365 Regni in mio loco! O il bel vederti, lasso!
 Studiarti a torre da le languid'alme
 La stanchezza e 'l fastidio, e spander gelo

Di foco in vece! Or genitrice intendi,
 Vaglio, e vo' regnar solo. A tuo piacere
 370 Tra noi parti l'impero, ond'io con te
 Abbia omai pace, e in compagnia d'Imene
 Me non trovin mai più le umane genti».
 Qui tacque Amore, e minaccioso in atto,
 Parve all'Idalia Dea chieder risposta.

375 Ella tenta placarlo, e pianti e preghi

Sozinho”. Disse, e à sua mãe se voltando:
 “Então Amor, o deus mais poderoso,
 De Citereia⁴⁹ o primeiro dos filhos,
 Recebendo lições? E pior ainda:

Recebendo lições do irmão mais novo?
 Qual vil aluno, aliás: um reles servo?
 Amor então não mais que uma só alma
 Atrever-se-á a ferir, como este verme
 Quer para mim? E não poderei nunca
 Depois de um laço estreitar, desatá-lo
 À minha vontade; e se acaso inda outro
 Eu deseje estreitar? E irei deixá-lo
 Meus dardos besuntar de seus unguentos
 Para que menos cruéis e venenosos
 Desçam aos peitos? Ora convenhamos,
 Por que não tomas de minhas mãos este arco
 E as armas às minhas costas, e nu deixes
 Qual rejeito dos Deuses o Cupido?
 Quão bom viver será quando reinares
 Sozinho em meu lugar! Ó, miserável,
 Quão bom te ver! Empenhado em das almas
 Fracas tirar o cansaço e a fadiga,

E gelo distribuir em vez de fogo!
 Pois, genetriz, entende: posso, e quero,
 Reinat só. Entre nós divide o império
 A teu gosto, de modo que contigo
 Eu fique em paz, e nunca mais me encontre
 Ao lado de Himeneu a humana gente”.
 Aqui calou-se Amor e, intimidante
 Na atitude, resposta à Idália Deusa

Pareceu exigir. Choros e rogos
 Ela dispara, tentando abrandá-lo,

⁴⁹ Vênus.

Sparge ma in vano; onde a' due figli volta
 Con questo dir pose al contender fine.
 «Poichè nulla tra voi pace esser puote,
 Si dividano i regni. E perchè l'uno
 380 Sia dall'altro germano ognor disgiunto,
 Sieno tra voi diversi, e 'l tempo, e l'opra.
 Tu che di strali altero a fren non cedi
 L'alme ferisci, e tutto il giorno impera:
 E tu che di fior placidi hai corona
 385 Le salme accoppia, e coll'ardente face
 Regna la notte». Ora di qui, Signore,
 Venne il rito gentil che a' freddi sposi
 Le tenebre concede, e de le spose
 Le caste membra: e a voi beata gente
 390 Di più nobile mondo il cor di queste,
 E il dominio del dì, largo destina.

Fors'anco un dì più liberal confine
 Vostri diritti avran, se Amor più forte
 Qualche provincia al suo germano usurpa:
 395 Così giova sperar. Tu volgi intanto
 A' miei versi l'orecchio, et odi or quale
 Cura al mattin tu debbi aver di lei
 Che spontanea o pregata, a te donossi
 Per tua Dama quel dì lieto che a fida
 400 Carta, non senza testimonj furo
 A vicenda commessi i patti santi,
 E le condizion del caro nodo.

Già la Dama gentil de' cui be' lacci
 Godi avvinto sembrar le chiare luci
 405 Col novo giorno aperse; e suo primiero

Mas em vão. Volta-se assim aos dois filhos
 Dando fim à contenda com esta fala:
 “Já que não há entre vós paz possível,
 Partam-se os reinos. E para que sempre
 Um irmão fique d'outro separado,
 Teneis vós diferentes tempo e arte.
 Tu, que co'as flechas limites não enxergas,
 Soberbo: as almas fere, e o dia impera;
 E tu, por brandas flores coroadado:
 Reúne os corpos, e c'o ardente facho
 Reina a noite”. Eis, Senhor, o nascimento
 Do gentil rito o qual aos frios esposos
 Concede as trevas e os de suas esposas
 Castos membros; enquanto a vós destina,
 Ó, beata gente de um mais nobre mundo,
 O domínio do dia e o das esposas

Coração co'abundância. Eventualmente
 Inda um dia terão vossos direitos
 Menos confins, se Amor, então mais forte,
 De seu irmão usurpar territórios.
 Assim vale esperar. Tu dá entanto
 Aos meus versos ouvido, e or' ouve como
 De manhã debes ocupar-te dela,
 Que a ti espontânea ou rogada doou-se
 Por tua Dama no alegre dia quando
 Sobre o leal papel⁵⁰ foram firmados,
 Não sem haver testemunhas, os pactos
 Santos e as circunstâncias do nó caro.

Já a gentil Dama, cujos belos laços
 Contigo gostas que firmes pareçam,
 Com o novo dia abriu as claras luzes⁵¹.

⁵⁰ Contrato nupcial; refere-se mais uma vez ao chichisbeísmo.

⁵¹ Os claros olhos. O termo “luz” como metáfora para “olhos” tornará a aparecer em outros versos.

Pensier fu dove teco abbia piuttosto
 A vegliar questa sera, e consultonne
 Contegnosa lo sposo il qual pur dianzi
 Fu la mano a baciarle in stanza ammesso.

410 Or dunque è tempo che il più fido servo
 E il più accorto tra i tuoi mandi al palagio
 Di lei chiedendo se tranquilli sonni
 Dormìo la notte, e se d'imagin liete
 Le fu Mòrfeo cortese. È ver che ieri
 415 Sera tu l'ammirasti in viso tinta
 Di freschissime rose; e più che mai
 Vivace e lieta uscìo teco del cocchio,

E la vigile tua mano per vezzo
 Ricusò sorridendo allor che l'ampie
 420 Scale salì del maritale albergo:
 Ma ciò non basti ad acquetarti, e mai
 Non obliar s'ì giusti ufici. Ahi quanti
 Genj malvagi tra 'l notturno orrore
 Godono uscire ed empier di perigli
 425 La placida quiete de' mortali!
 Potria, tolgalo il cielo, il picciol cane
 Con latrati improvvisi i cari sogni
 Troncare a la tua Dama, ond'ella, scossa
 Da sùbito capriccio, a rannicchiarsi
 430 Astretta fosse, di sudor gelato
 E la fronte bagnando, e il guancial molle.
 Anco potria colui che, s'ì de' tristi
 Come de' lieti sogni è genitore,
 Crearle in mente di diverse idee

E seu primeiro pensamento foi:
 Onde mais gostaria de esta noite
 Passar contigo; e o esposo gravemente
 Consultou a respeito, o qual no quarto
 Só há pouco admitido sua mão beija.

Ora tempo é de mandar o mais ágil
 E fiel de teus servos ao palácio
 Dela para indagar-lhe se tranquilos
 Sonos dormiu, e se imagens alegres
 Morfeu lhe regalou. É bem verdade
 Que em seu rosto na noite de ontem tinta
 De fresquíssimas rosas admiraste;
 E mais vivaz e feliz do que nunca

Ela junto de ti saiu do coche,
 E recusou por hábito sorrindo
 Tua vígil mão quando os amplos degraus
 Pôs-se a subir da marital morada⁵²:
 Mas que para aquietar-te isso não baste,
 E nunca esquece tão justos ofícios⁵³.
 Ah, quantas almas más no horror noturno
 Divertem-se ao sair e pôr em risco
 Dos mortais a serena calma!

Talvez, impeça-o o céu, o cachorrinho,
 Latindo de repente, os caros sonhos
 Tenha obstado à tua Dama, que assustada
 C'o sùbito arrepio, foi forçada
 A se encolher, banhando em suor gelado,
 Além do rosto, o suave travesseiro.
 Ainda, pode ser que o pai dos tristes
 E dos alegres sonhos tenha criado,
 A partir das ideias mais diversas,

⁵² Marital morada: quarto nupcial.

⁵³ Justos ofícios: deveres morais.

435 In un congiunte orribile chimera,
 Onde agitata in ansioso affanno
 Gridar tentasse, e non però potesse
 Aprire ai gridi tra le fauci il varco.
 Sovente ancor ne la trascorsa sera
 440 La perduta tra 'l gioco aurea moneta
 Non men che al Cavalier, suole a la Dama
 Lunga vigilia cagionar: talora
 Nobile invidia de la bella amica
 Vagheggiata da molti, e talor breve
 445 Gelosia n'è cagione. A questo aggiugni
 Gl'importuni mariti i quali in mente
 Ravvolgendosi ancor le viete usanze,
 Poi che cessero ad altri il giorno, quasi

Abbian fatto gran cosa, aman d'Imene
 450 Con superstizion serbare i dritti,
 E dell'ombre notturne esser tiranni,
 Non senz'affanno de le caste spose
 Ch'indi preveggon tra poc'anni il fiore
 De la fresca beltade a sè rapirsi.

455 Or dunque ammaestrato a quali e quanti
 Miseri casi espor soglia il notturno
 Orror le Dame, tu non esser lento,
 Signore, a chieder de la tua novelle.

Mentre che il fido messaggier si attende,
 460 Magnanimo Signor, tu non starai
 Ozioso però. Nel dolce campo
 Pur in questo momento il buon Cultore
 Suda, e incallisce al vomere la mano,
 Lieto, che i suoi sudor ti fruttin poi
 465 Dorati cocchi, e peregrine mense.

Uma terrível quimera em sua mente,
 E num ansioso sufoco agitada
 Ela tentasse gritar, sem contudo
 Conseguir para o grito abrir as goelas.
 É inda comum, na noite precedente,
 A perda da áurea moeda em meio aos jogos
 À Dama, tanto quanto ao Cavalheiro,
 Longa vigília acarretar; às vezes
 A nobre inveja de uma bela amiga
 Por tantos cobiçada, e às vezes curto
 Ciúme a causam. Como não bastasse,
 Há também os maridos importunos
 Os quais inda em suas mentes revolvendo
 Velhos costumes, depois de cederem

O dia a outros como se gran cousa
 Houvessem feito, gostam de os direitos
 De Himeneu conservar, supersticiosos⁵⁴,
 E das sombras noturnas ser tiranos,
 Não sem sufoco das castas esposas
 As quais preveem a flor do fresco encanto
 Ser-lhes tomada dali pouco tempo.

Ora então instruído a quais e quantos
 Tristes casos costuma o horror noturno
 Expor as Damas, tu lento não sejas,
 Senhor, em perguntar de tua menina.

Durante a espera do fiel mensageiro,
 Magnânimo Senhor, não ficarás
 Ocioso porém. No doce campo
 O bom Cultor neste exato momento,
 Caleja e sua a mão no arado, alegre
 De te proporcionar com seus suores
 Dourados coches e grandes banquetes.

⁵⁴ Supersticiosos: rigorosamente, cumprindo uma formalidade.

Ora per te l'industre Artier sta fiso
 Allo scarpello, all'asce, al subbio, all'ago;
 Ed ora a tuo favor contende, o veglia
 Il Ministro di Temi. Ecco te pure
 470 Te la toilette attende: ivi i bei pregi
 De la natura accrescerai con l'arte,
 Ond'oggi uscendo, del beante aspetto
 Beneficar potrai le genti, e grato
 Ricompensar di sue fatiche il mondo.
 475 Ma già tre volte e quattro il mio Signore
 Velocemente il gabinetto scorse
 Col crin disciolto e su gli omeri sparso,
 Quale a Cuma solea l'orribil maga
 Quando agitata dal possente Nume
 480 Vaticinar s'udia. Così dal capo
 Evaporar lasciò degli olj sparsi
 Il nocivo fermento, e de le polvi
 Che roder gli potrien la molle cute,
 O d'atroce emicrania a lui le tempia
 485 Trafigger anco. Or egli avvolto in lino
 Candido siede. Avanti a lui lo specchio
 Altero sembra di raccor nel seno
 L'imagin diva: e stassi agli occhi suoi
 Severo esplorator de la tua mano
 490 O di bel crin volubile Architetto.
 Mille d'intorno a lui volano odori

Ora o destro Artesão por ti se aplica
 Ao cinzel, ao tear, à agulha, à serra⁵⁵;
 E ora por ti batalha, ou te defende,
 O Servente de Têmis⁵⁶. Eis-te entanto:
 Dedica-te à toalete, onde os bons dotes
 Da natureza realçarás com arte,
 E ao sair hoje co'o beato aspecto
 Bem ao povo farás, e recompensa,
 Grato, darás ao mundo por suas lides.
 Mas meu Senhor já três vezes e quatro⁵⁷
 Acelerado percorreu o recinto,
 Co'a cabeleira solta sobre os ombros,
 Tal qual em Cumas a terrível maga⁵⁸
 Quando instigada pelo Deus possante⁵⁹
 Profetizar se ouvia. Dessa sorte
 Da cabeça deixou que evaporasse
 Dos propagados óleos o fermento
 Nocivo, assim como o dos pós capazes
 De lhe corroer a suave pele, ou inda
 De perfurar-lhe as têmperas com atrozes
 Enxaquecas. Ora ele em alvo linho
 Vestido senta. Frente a ele o espelho
 Austero⁶⁰ capturar parece a imagem
 Divina n'alma: e acha-se em seus olhos
 Explorador severo de tua mão,
 Ó tu, de bel penteados Arquiteto
 Volúvel⁶¹. Ao seu redor voam mil odores

⁵⁵ Respectivamente: à arte do ferreiro, do tecelão, do costureiro e do lenhador.

⁵⁶ Têmis: deusa da justiça. Provavelmente “servente” se refere ao advogado.

⁵⁷ Três vezes e quatro: sete vezes. Fórmula virgiliana (*terque quaterque*) usada na *Eneida* (I, 94; IV 589; XII, 155) e nas *Geórgicas* (II, 399), repetida por Ariosto n'*Orlando Furioso* – “Tre volte e quattro e sei lesse lo scritto” (XXIII, 103, 1) – e por Tasso em *Gerusalemme Liberata* – “il capitan rivolve gli occhi in giro / tre volte e quattro (II, 80, 6), já com uso heroicômico em Roberti, *Moda* – “E il crin ritocca quattro volte e sei” (47, 3).

⁵⁸ Refere-se a Sibila de Cumas. Ver *Eneida*, VI, 47-51.

⁵⁹ Apolo.

⁶⁰ O espelho é austero pois não reflete a “divina imagem” a qualquer um.

Che a le varie manteche ama rapire
L'auretta dolce, intorno ai vasi ugnendo
Le leggerissim'ale di farfalla.

495 Tu chiedi in prima a lui qual più gli aggrada
Sparger sul crin, se il gelsomino, o il biondo
Fior d'arancio piuttosto, o la giunchiglia,
O l'ambra preziosa agli avi nostri.

Ma se la Sposa altrui, cara al Signore,
500 Del talamo nuzial si duole, e scosse
Pur or da lungo peso il molle lombo,
Ah fuggi allor tutti gli odori, ah fuggi;
Che micidial potresti a un sol momento
Tre vite insidiar: semplici sieno

505 I tuoi balsami allor, nè oprarli ardisci
Pria che su lor deciso abbian le nari
Del mio Signore, e tuo. Pon mano poscia
Al pettin liscio, e coll'ottuso dente
Lieve solca i capegli; indi li turba
510 Col pettine e scompiglia: ordin leggiadro
Abbiano alfin da la tua mente industrie.

Io breve a te parlai; ma non pertanto
Lunga fia l'opra tua; nè al termin giunta
Prima sarà, che da più strani eventi
515 Turbisi e tronchi a la tua impresa il filo.

Fisa i lumi allo specchio, e vedrai quivi
Non di rado il Signor morder le labbra
Impaziente, ed arrossir nel viso.
Sovente ancor se artificiosa meno

Que ama tomar das diversas manteigas⁶²
A brisa doce, ungingo pelos vasos
Asas levíssimas de borboleta.

Tu a ele antes perguntas o que prefere
Passar nos fios, se o jasmim ou a dourada
Flor da laranja talvez, ou o narciso,
Ou o âmbar, aos avós nossos precioso.

Mas se a Esposa d'um outro, ao Senhor cara,
Do nupcial leito queixa-se, e há pouco
Livrou de longo peso a lombar⁶³ tenra,
Ah, foge dos odores todos, foge;
Que d'uma vez em risco poderias
Três vidas⁶⁴ colocar: simples, pois, sejam

Teus bálsamos, e usá-los tu não ouses
Até que os avaliem as narinas
De meu, e teu, Senhor. Lustroso pente
Pegues depois, e com o redondo dente
Gentil frise os cabelos; e os revolva
C'o pente e os desalinhe; feliz ordem
Ganhem enfim de tua engenhosa mente.

Contigo serei breve; mas, no entanto,
Longa será tua obra: concluída
Não estará antes que, pelos eventos
Mais estranhos, o fio de tua empreitada

Seja turbado e truncado. No espelho
Fixa tuas luzes, e verás não raro
Nele o Senhor mordendo os próprios lábios
Impaciente, e suas faces se abrasarem.
Igualmente, se menos engenhosa

⁶¹ Volúvel: no sentido tanto de que muda muito, adequando-se à moda, quanto de que é ágil, possui movimentos rápidos. Leopardi retomará essa ideia da instabilidade da moda e da submissão do homem a ela em seu ensaio "Dialogo della Moda e della Morte", in *Operette Morali*, de 1824.

⁶² Pomadas; espanholismo de tradição satírico-bernesca.

⁶³ A mulher há pouco deu à luz.

⁶⁴ Três vidas: a da mulher, do filho e do marido – ou do jovem senhor, que morreria de dor.

520 Fia la tua destra, del convulso piede
 Udrai lo scalpitare breve e frequente,
 Non senza un tronco articolare di voce
 Che condanni, e minacci. Anco t'aspetta
 Veder talvolta il mio Signor gentile
 525 Furiando agitarsi, e destra e manca

Porsi nel crine; e scompigliar con l'ugna
 Lo studio di molt'ore in un momento.
 Che più? Se per tuo male un dì vaghezza
 D'accordar ti prendesse al suo semblante
 530 L'edificio del capo, ed obliassi
 Di prender legge da colui che giunse
 Pur jer di Francia, ahi quale atroce folgore,
 Meschino! allor ti penderà sul capo?
 Che il tuo Signor vedresti ergersi in piedi;
 535 E versando per gli occhi ira e dispetto,
 Mille strazj imprecarti; e scender fino
 Ad usurpar le infami voci al vulgo
 Per farti onta maggiore; e di bastone
 Il tergo minacciarti; e violento
 540 Rovesciare ogni cosa, al suol spargendo
 Rotti cristalli e calamistri e vasi
 E pettini ad un tempo. In cotal guisa,
 Se del Tonante all'ara o de la Dea,
 Che ricovrò dal Nilo il turpe Phallo,
 545 Tauro spezzava i raddoppiati nodi
 E libero fuggìa, vedeano al suolo

For a tua destra, do pé agitado
 Ouvirás o bater breve e constante,
 Não sem um balbuciar entrecortado
 Que condene e ameace. Tu hás ainda
 De um dia ver o meu Senhor gentil
 Enfurecido agitar-se, levando

Sobre os cabelos a destra e a sinistra,
 E desmanchar com suas unhas o estudo
 De tantas horas num único instante.
 Que mais? Se em teu infortúnio um dia tiveres
 Desejo de acordar ao seu semblante
 O capilar monumento, e esqueceres
 De lições receber de quem da França
 Ontem mesmo chegou, ah, Infeliz!
 Que atroz fulgor sobre ti penderia?!
 Em pé verias teu Senhor erguer-se,
 E, ira e despeito emanando dos olhos,
 Mil infortúnios te augurar; e ao ponto
 Chegar de ao vulgo usurpar as vis vozes
 Para fazer-te mor afronta; e o dorso
 Teu com um bastão ameaçar; e violento
 Derrubar tudo, no chão espalhando
 Estilhaços de vasos, calamistros⁶⁵,
 Cristais e pentes d'uma vez. Tal como,
 Se no altar do Tonante ou no da Deusa
 Que resgatou do Nilo o torpe Phallo,⁶⁶
 Algum touro⁶⁷, rompendo os duplos aros,
 Em liberdade fugia, ao chão viam-se

⁶⁵ Instrumento de ferro usado para enrolar cabelos.

⁶⁶ Deusa que resgatou do Nilo o torpe Phallo: Ísis, deusa da mitologia egípcia.

Phallo: Osíris

Segundo a mitologia, o irmão de Osíris e Ísis, Seth, tranca-o numa caixa e a joga no Nilo. Ísis recupera-o, e então Seth o corta em pedaços, espalhando-os pelo Egito. Ísis consegue encontrar os pedaços, com exceção do falo, mas com o uso de magia constrói um novo, trazendo Osíris de volta à vida.

⁶⁷ Algum touro que seria oferecido em sacrifício.

Vibrar tripodi, tazze, bende, scuri,
 Litui, coltelli, e d'orridi muggiti
 Commosse rimbombar le arcate volte,
 550 E d'ogni lato astanti e sacerdoti
 Pallidi all'urto e all'impeto involarsi
 Del feroce animal che pria sì queto
 Già di fior cinto, e sotto la man sacra
 Umiliava le dorate corna.
 555 Tu non pertanto coraggioso e forte
 Soffri, e ti serba a la miglior fortuna.
 Quasi foco di paglia è il foco d'ira
 In nobil cor. Tosto il Signor vedrai
 Mansuefatto a te chieder perdono,
 560 E sollevarti oltr'ogni altro mortale
 Con preghi e scuse a niun altro concesse;
 Onde securo sacerdote allora
 L'immolerai qual vittima a Filáuzio
 Sommo Nume de' Grandi, e pria d'ognialtro
 565 Larga otterrai del tuo lavor mercede.
 Or Signore, a te riedo. Ah non sia colpa
 Dinanzi a te s'io travviai col verso
 Breve parlando ad un mortal cui degni
 Tu degli arcani tuoi. Sai, che a sua voglia
 570 Questi ogni dì volge, e governa i capi

Vibrarem⁶⁸ taças, fitas, facas, lítuos⁶⁹,
 Machados, tripodes, e ribombarem
 As arqueadas abóbadas golpeadas
 Por terríveis mugidos, e os presentes
 E sacerdotes pálidos fugirem
 Por toda parte do golpe e da fúria
 Do feroz animal que antes mui quieto,
 Já cingido de flores, à sagrada
 Mão os dourados cornos abaixava.
 Tu todavia forte e corajoso
 Aguenta, e uma melhor fortuna aguarda.
 Como fogo de palha é o fogo d'ira
 Em nobre coração. Tu verás logo
 O amansado Senhor perdão rogar-te,
 E sobre os outros mortais elevar-te,
 Com desculpas e súplicas que nunca
 Aos outros concedeu; irás portanto,
 Ora como um seguro sacerdote,
 Imolá-lo qual vítima a Filáuzio⁷⁰,
 Supremo Deus dos Grandes⁷¹, e primeiro
 Que qualquer outro larga recompensa
 Irás tu adquirir por teu trabalho.
 Ora, Senhor, a ti retorno. Ah, queira
 Culpa não me imputar se co'estes versos
 Me desviei falando brevemente
 A um mortal que de teus arcanos tornas
 Digno. Tu sabes que ele diariamente
 Rege e governa a seu gosto as cabeças

⁶⁸ Em MT II, Parini corrige “*vibrar*” para “*cader*”, cair.

⁶⁹ Lítuos: “Bastão recurvado na extremidade superior e usado pelos águers” (Michaelis on-line).

⁷⁰ Filáuzio: amante de si mesmo. Vem de “filáucia”, que recebe as seguintes definições do dicionário Houaiss (2009): “1 segundo Aristóteles (384-322 a.C.), virtude que consiste em amar a si mesmo na medida certa, sem excesso nem carência, integrando no afeto a busca ideal do Bem e do Belo; 2 amor desmedido de si próprio; 3 atitude, gesto muito vaidoso ou confiança excessiva em si mesmo; presunção”. O cabelereiro, assim, irá sacrificar o jovem senhor, já amansado, ao amor próprio.

⁷¹ Grandes: os poderosos, que são demasiadamente vaidosos.

De' più felici spirti; e le matrone,
 Che da' sublimi cocchi alto disdegnano
 Volgere il guardo a la pedestre turba,
 Non disdegnan sovente entrar con lui
 575 In festevoli motti allor ch'esposti
 A la sua man sono i ridenti avorj
 Del bel collo e del crin l'aureo volume.
 Perciò accogli ti prego i versi miei
 Tuttor benigno: et odi or come possi
 580 L'ore a te render graziose mentre
 Dal pettin creator tua chioma acquista
 Leggiadra o almen non più veduta forma.
 Picciol libro elegante a te dinanzi
 Tra gli arnesi vedrai che l'arte aduna
 585 Per disputare a la natura il vanto
 Del renderti sì caro agli occhi altrui.
 Ei ti lusingherà forse con liscia
 Purpurea pelle onde fornito avrallo
 O Mauritano conciatore, o Siro;
 590 E d'oro fregi dilicati, e vago
 Mutabile color che il collo imiti
 De la colomba v'avrà posto intorno
 Squisito legator Batavo, o Franco.
 Ora il libro gentil con lenta mano
 595 Togli; e non senza sbadigliare un poco
 Aprilo a caso, o pur là dove il parta
 Tra una pagina e l'altra indice nastro.
 O de la Francia Proteo multiforme
 Voltaire troppo biasmato e troppo a torto
 600 Lodato ancor che sai con novi modi
 Imbandir ne' tuoi scritti eterno cibo

Das mais ditosas almas; e as matronas,
 Que dos sublimes coches mui desdenham
 De volver à pedestre corja os olhos,
 Não desdenham de sempre com ele entrar
 Em alegres colóquios, quando se acham
 À sua mão os marfins resplandecentes
 Do bel colo e o volume áureo das mechas.
 Por isso acolhas, te rogo, os meus versos
 Benevolente, e ouve como as horas
 Podes tornar agradáveis enquanto
 Do criativo barbeiro teus fios ganham,
 Linda, ou ao menos inédita, forma.
 Diante de ti elegante libreto
 Verás entre os petrechos que a arte agrupa
 Ao disputar à natureza a honra
 De te tornar mui caro aos olhos de outrem.
 Ele talvez te seduza com liso,
 Purpúreo couro⁷² – aquele fornecido
 Por Mauritano curtidor, ou Sírio⁷³;
 E delicados frisos d'ouro, e vaga
 Furtiva cor que o colo do formoso
 Pombo imite ter-lhe-á posto ao redor
 Grande encadernador Batavo, ou Franco.
 Ora com lenta mão o nobre livro
 Pegas; e não sem um leve bocejo
 Abre-o a esmo, ou lá onde o divida
 Entre uma folha e outra o marcador.
 Ó tu, Proteu⁷⁴ da França, multiforme
 Voltaire, tão difamado e injustamente
 Louvado, inda que co' inovações saibas
 Em teus escritos nutrir para sempre

⁷² Com a encadernação de couro marroquino vermelho.

⁷³ Da Mauritània ou da Síria, regiões famosas como grandes exportadoras de couros.

⁷⁴ Divindade marinha capaz de assumir diversas formas.

Ai semplici palati; e se' maestro
 Di coloro che mostran di sapere,
 Tu appresta al mio Signor leggiadri studj
 605 Con quella tua Fanciulla agli Angli infesta
 Che il grande Enrico tuo vince d'assai,
 L'Enrico tuo che non peranco abbatte
 L'Italian Goffredo ardito scoglio
 Contro a la Senna d'ogni vanto altera.
 610 Tu de la Francia onor, tu in mille scritti
 Celebrata Ninon novella Aspasia,
 Taide novella ai facili sapienti
 De la Gallica Atene i tuoi precetti
 Pur dona al mio Signore: e a lui non meno
 615 Pasci la nobil mente o tu ch'a Italia,
 Poi che rapirle i tuoi l'oro e le gemme,

 Invidiasti il fedo loto ancora
 Onde macchiato è il Certaldese, e l'altro
 Per cui va sì famoso il pazzo Conte.
 620 Questi, o Signore, i tuoi studiati autori
 Fieno e mill'altri che guidàro in Francia

Os simples paladares⁷⁵; e és tu mestre
 Daqueles que se fazem de sabidos⁷⁶.
 Tu apronta a meu Senhor alegre estudo
 Com tua Menina⁷⁷, a que é contra os Ingleses,
 Que de longe teu grande Henrique⁷⁸ vence,
 O Henrique teu que porém não supera
 O Godofredo Italiano⁷⁹, audaz rocha
 Contra o brioso de todo triunfo Sena⁸⁰.
 Tu, orgulho Francês, tu em mil cartas
 Glorificada Ninon, nova Aspásia⁸¹,
 Nova Thais⁸² dos fáceis sabedores
 Da Atenas Gálica⁸³, tu os teus preceitos
 Cede também a meu Senhor; e nutra
 Em igual medida a nobre mente dele
 Ó tu que, mesmo após teus avós terem
 Sequestrado da Itália as gemas e o ouro,
 Dela invejaste inda a suja lama
 Onde manchou-se o Certaldense⁸⁴, e aquele
 Que tornou mui famoso o insano Conde^{85 86}.
 Tais, ó Senhor, os autores que estudes
 Sejam, e mil e um outros que mostraram

⁷⁵ Tizi (1999, p. 85) chama a atenção para o fato de que, quando o “Mattino” foi publicado, os textos de Voltaire eram proibidos de circular em Milão. Segundo Ferretti, citado por Tizi, esse é um bom motivo pelo qual o jovem senhor, julgando-se acima da lei, o privilegiasse, assim como toda a alta sociedade.

⁷⁶ Ironiza Voltaire parodiando Dante ao falar de Aristóteles (Inf. IV, 131): “Maestro di color che sanno”.

⁷⁷ Joana D’Arc, da *Pucelle d’Orléans*, poema herói-cômico de Voltaire.

⁷⁸ De outro poema de Voltaire, *Henriade*.

⁷⁹ O Godofredo de Bulhão que se tornou personagem de *Jerusalém Liberada*, de Tasso.

⁸⁰ Contra os franceses, que querem vencer em todos os campos.

⁸¹ Ninon de Lenclos: célebre cortesã, que teve uma coletânea de cartas publicada em 1751, além de muitas outras que foram atribuídas a ela mais tarde; Aspasia: culta cortesã grega, amante de Péricles.

⁸² Cortesã protagonista de *Eunuchus*, de Terêncio, também mencionada por Dante (Inf. XVIII, 133-35).

⁸³ Paris.

⁸⁴ Boccaccio (de Certaldo, comuna de Florença).

⁸⁵ Orlando Furioso, personagem de Ariosto.

⁸⁶ O “tu” do verso 616, seria Jean de la Fontaine, autor de *Contos*, histórias licenciosas inspiradas no *Decameron* de Boccaccio e em *Orlando Furioso*, de Ariosto.

A novellar con le vezzose schiave
 I bendati Sultani i regi Persi,
 E le peregrinanti Arabe dame;
 625 O che con penna liberale ai cani
 Racion donàro e ai barbari sedili,
 E dier feste e conviti e liete scene
 Ai polli ed a le gru d'amor maestre.
 O pascol degno d'anima sublime!
 630 O chiara o nobil mente! A te ben dritto
 È che si curvi riverente il vulgo,
 E gli oracoli attenda. Or chi fia dunque
 Sì temerario che in suo cor ti beffi

 Qualor partendo da sì begli studj
 635 Del tuo paese l'ignoranza accusi,
 E tenti aprir col tuo felice raggio
 La Gotica caligine che annosa
 Siede su gli occhi a le misere genti?
 Così non mai ti venga estranea cura
 640 Questi a troncar sì preziosi istanti

 In cui non meno de la docil chioma
 Coltivi ed orni il penetrante ingegno.
 Non pertanto avverrà, che tu sospenda
 Quindi a pochi momenti i cari studj,

Como narrar na França com as escravas
 Joviais, com as Árabes damas errantes,
 Com os Sultões de turbantes, com os reis Persas,⁸⁷
 Ou que doaram com pena generosa
 Razão aos cães⁸⁸ e às bárbaras poltronas⁸⁹,
 E belas cenas, festas e banquetes
 Deram aos frangos e às gruas, do amor mestres.
 Ó, manjar digno de uma alma sublime!
 Ó, clara, ó nobre mente! É mais que justo
 Que a ti se curve reverente o vulgo
 E que os oráculos te ouçam. Pois quem
 Teria então ousadia tamanha

 De no seu coração zombar-te quando,
 Partindo desses tão belos estudos,
 De teu país a ignorância acuses⁹⁰,
 E abrir com teu feliz lampejo tentes
 A névoa Gótica⁹¹ que há anos detém-se
 Sobre os olhos do povo miserável?
 Que assim jamais te aconteça de um dia
 Um afazer imprevisto interromper

 Esses instantes mui preciosos, quando,
 Tal qual a dócil cabeleira, tu ornas
 E cultivas o engenho penetrável.
 Não se dará destarte que suspendas
 Por um segundo teus caros estudos,

⁸⁷ Trata-se das obras de assunto exótico que tiveram muito sucesso na primeira metade do século XVIII, por exemplo a tradução francesa d'*As mil e uma noites* (1704-17), por Galland. Os "reis Persas" referem-se às *Lettres Persanes* (1721) de Montesquieu; "os Sultões de turbantes" provavelmente se referem às *Lettres Turques* de G. F. Poullain de Saint-Foix.

⁸⁸ Provavelmente, refere-se à frequência de animais falantes em tais obras.

⁸⁹ Refere-se a *Le Sopha* (1742), de Claude Prosper Jolyot de Crébillon. Na obra, o protagonista, que numa outra encarnação fora um sofá, conta a um príncipe indiano suas experiências escabrosas.

⁹⁰ A frase pode ser lida de dois modos: pode significar, de um lado, que o jovem senhor acusa seu país, a Itália, de ser ignorante, e, de outro, que o jovem senhor revela sua ignorância quanto ao seu próprio país.

⁹¹ Névoa bárbara (dos godos), ou ainda "medieval". Esta última conotação, segundo Ferretti (in PARINI, G. *Il Giorno commentato da G. FERRETTI*. 2 ed. Milão-Roma-Nápoles: Società Editrice Dante Alighieri, 1925, apud TIZI, 1999, p. 89), era característica entre os escritores do século XVIII.

645 E che ad altro ti volga. A te quest'ora
 Condurrà il Merciajuol che in patria or torna
 Pronto inventor di lusinghiere fole,
 E liberal di forestieri nomi
 A merci che non mai varcàro i monti.

650 Tu a lui credi ogni detto: e chi vuoi, ch'osi
 Unqua mentire ad un tuo pari in faccia?
 Ei fia che venda, se a te piace, o cambj
 Mille fregi e giojelli a cui la moda
 Di viver concedette un giorno intero
 655 Tra le folte d'inezie illustri tasche:
 Poi lieto sen andrà con l'una mano
 Pesante di molt'oro; e in cor giojendo,
 Spregerà le bestemmie imprecatrici,
 E il gittato lavoro, e i vani passi
 660 Del Calzolar disertò, e del Drappiere;

E dirà lor: ben degna pena avete
 O troppo ancor religiosi servi
 De la Necessidade, antiqua è vero
 Madre e donna dell'arti, or nondimeno
 665 Fatta cenciosa e vile. Al suo possente
 Amabil vincitor v'era assai meglio,
 O miseri, ubbidire. Il Lusso il Lusso
 Oggi sol puote dal ferace corno
 Versar sull'arti a lui vassalle applausi

670 E non contesi mai premj e dovizie.
 L'ora fia questa ancor che a te conduca

E que a outro dirijas-te. Esta hora
 A ti conduzirá o Mercador que ora
 À pátria torna; ágil inventor de contos
 Lisonjeiros, e de estrangeiros nomes
 Atribuidor generoso a produtos

Que jamais superaram as cordilheiras⁹².

Em tudo o que ele diz crês: quem seria
 Capaz de a um teu igual mentir na cara?
 Que venda, se te apraz, ou mesmo troque
 Joias e enfeites mil, aos quais a moda
 Permitiu um dia inteiro viver, entre
 As bugigangas dos ilustres bolsos.
 Então ir-se-á feliz, na mão tant'ouro
 Pesando; e com o coração jubiloso
 Desprezará as blasfêmias praguejadas,
 O trabalho perdido, e os passos vão
 Do Sapateiro desertado⁹³, e ainda

Do Vendedor de Tecidos; e a eles

Dirá: “mui digna pena recebestes,
 Ó servos até hoje tão devotos
 Da tal Necessidade, velha, é certo,
 Mãe e senhora das artes, mas ora
 Inútil e maltrapilha. Ao seu potente,
 Amável vencedor, ó miseráveis,
 Obedecer deveríeis. O Luxo!
 O Luxo! É hoje o único que pode
 Verter do corno fértil⁹⁴, nas vassalas

A ele artes⁹⁵, aplausos, e abundâncias

E prêmios nunca jamais contestados”.

Que esta a hora a ti também o delicado

⁹² Os Alpes.

⁹³ Sem poder levar a cabo seu trabalho, sem receber sua remuneração.

⁹⁴ Cornucópia, o corno da abundância.

⁹⁵ Vassalas: destinadas à produção de bens supérfluos.

Il dilicato Miniator di Belle,
 Ch'è de la Corte d'Amatunta e Pafò
 Stipendiato Ministro atto a gli affari
 675 Sollecitar dell'amorosa Dea.
 Impaziente or tu l'affretta e sprona
 Perchè a te porga il desiato avorio
 Che de le amate forme impresso ride,
 O che il pennel cortese ivi dispieghi
 680 L'alme sembianze del tuo viso ond'abbia
 Tacito pasco allor che te non vede

La pudica d'altrui sposa a te cara;
 O che di lei medesma al vivo esprima
 L'imagin vaga; o se ti piace, ancora
 685 D'altra fiamma furtiva a te presenti
 Con più largo confin le amiche membra.

Ma poi che al fine a le tue luci esposto
 Fia il ritratto gentil, tu cauto osserva
 Se bene il simulato al ver risponda,
 690 Vie più rigido assai se il tuo semblante
 Esprimer denno i colorati punti
 Che l'arte ivi dispose. O quante mende
 Scorger tu vi saprai! Or brune troppo
 A te parran le guance; or fia ch'ecceda
 695 Mal frenata la bocca; or qual conviensi
 Al camuso Etiòpe il naso fia.
 Ti giovì ancora d'accusar sovente
 Il dipintor, che non atteggi industrie
 L'agili membra e il dignitoso busto,
 700 O che con poca legge a la tua imago

Miniaturista de Belas⁹⁶ conduza:
 Ele é da Corte de Amathus e Pafos⁹⁷
 Servente estipendiado⁹⁸, apto a impulso
 Dar aos negócios da amorosa Deusa.
 Tu com impaciência ora o apressas e o incitas
 A te entregar o marfim desejado
 Que impresso em formas amadas esplende,
 E que o cortês pincel ou apresente
 De teu rosto os angélicos semblantes,
 Para que tenha tácito alimento

Quando não puder encontrar-te

A pudica mulher d'outrem a ti cara;
 Ou dela mesma a bela imagem exprima
 Qual fosse viva; ou inda, se quiseres,
 De outra furtiva chama⁹⁹ te apresente
 Com maior precisão o corpo amigo.

Mas quando, enfim, às tuas luzes exposto
 For o gentil retrato, atento observa
 Se a imitação ao real corresponde,
 E, co' inda mais rigor, se teu semblante
 Revelar devem os coloridos pontos
 Que ali dispôs a arte. Ó, quantas falhas
 Tu saberás distinguir! Ora escuras
 Demais ser-te-ão as faces; ora a boca
 Mal freada será; ora adequado
 Será o nariz achatado ao Etiópe.
 A ti convém ainda acusar amiúde
 De o ágil corpo e o digníssimo busto
 Representar o pintor sem destreza,
 Ou de as leis não seguir ao dar contorno

⁹⁶ Que pinta, desenha em pequenos retratos as belas damas.

⁹⁷ Da corte de Vênus. Amathus e Pafos são cidades da ilha de Chipre, sagrada à deusa.

⁹⁸ Pago, comprado: o miniaturista serve aos amantes por dinheiro.

⁹⁹ De outra paixão amorosa.

Dia contorno o la posi o la panneggi.

È ver, che tu del grande di Crotone
Non conosci la scuola; e mai tua mano
Non abbassossi a la volgar matita
705 Che fu nell'altra età cara a' tuoi pari
Cui sconosciute ancora eran più dolci
E più nobili cure a te serbate.

Ma che non puote quel d'ogni precetto
Gusto trionfator che all'ordin vostro

710 In vece di maestro il Ciel concesse,
Et onde a voi conìò le altere menti
Acciò che possan de' volgari ingegni
Oltre passar la paludosa nebbia,
E d'aere più puro abitatrici

715 Non fallibili scerre il vero e il bello?

Perciò qual più ti par loda, riprendi
Non men fermo d'allor che a scranna siedì
Rafael giudicando, o l'altro eguale
Che del gran nome suo l'Adige onora:

720 E a le tavole ignote i noti nomi
Grave comparti di color che primi
Fur tra' Pittori. Ah s'altri è sì procace
Ch'osi rider di te, costui paventi
L'augusta maestà del tuo cospetto,
725 Si volga a la parete; e mentr'ei cerca
Por freno in van col morder de le labbra
Allo scrosciar de le importune risa

À tua imagem, ou à tua pose, ou às tuas fazendas.

Do grande de Crotone¹⁰⁰ tu, é verdade,
Não conheces a escola, e tua mão nunca
Rebaixou-se ao vulgar grafite, outrora
Caro aos teus pares, aos quais eram inda
Desconhecidas as mais doces e nobres
Atividades a ti reservadas.

Mas o que o gosto¹⁰¹ não faz, o qual triunfa
Sobre todo preceito, o qual à vossa ordem
Concedeu o Céu em vez de um mestre, e dele
A vós cunhou as altivas mentes para
Poderem dos vulgares intelectos
Superar a neblina paludosa,
E discernir, vivendo num ar mais puro,
Infalíveis o belo e o verdadeiro?

Assim, como te apraz louva, repreende
Firme qual és quando o martelo tomas
Julgando Rafael, ou aquele outro
Que lhe é igual, e cujo grande nome

Honra o rio Ádige¹⁰²; e com gravidade
Confere aos quadros ignotos os notos
Nomes daqueles que os primeiros foram
Dentre os Pintores. Ah, se existe alguém
Tão procáz que ouse rir de ti, tema ele
A augusta majestade de teu porte:
Para a parede vire-se; e enquanto ele
Tenta conter em vão, mordendo os lábios,
Uma torrente de importunos risos

¹⁰⁰ Grande de Crotone: Zeuxis, célebre pintor grego de Heráclea que viveu no século V a.C, tendo pintado um famoso quadro de Helena em Crotone. No verso, identifica a pintura emblematicamente.

¹⁰¹ Segundo Savarese (1968, op. cit., apud TIZI, 1999, p. 97), “Il termine e la nozione di ‘gusto’ sono fondamentali nelle discussioni settecentesche intorno all’arte, ma naturalmente il Parini non vuole metterli in discussione o in ridicolo, bensì solo ironizzare sull’abuso che ne facevano gli incompetenti”.

¹⁰² Trata-se de Paolo Caliari, “il Veronese”. O rio Ádige é metonímia de Verona, dado que a cidade é cortada por esse rio.

Che scoppian da' precordj, violenta
 Convulsione a lui deformati il volto,
 730 E lo affoghi aspra tosse; e lo punisca
 Di sua temerità. Ma tu non pensa
 Ch'altri ardisca di te rider giammai;
 E mai sempre imperterrito decidi.
 Or l'immagin compiuta intanto serba
 735 Perchè in nobile arnese un dì si chiuda
 Con opposto cristallo ove tu facci
 Sovente paragon di tua beltade
 Con la beltà de la tua Dama; o agli occhi
 Degl'invidi la tolga, e in sen l'asconda
 740 Sagace tabacchiera, o a te riluca
 Sul minor dito fra le gemme e l'oro;
 O de le grazie del tuo viso desti
 Soavi rimembranze al braccio avvolta
 De la pudica altrui Sposa a te cara.
 745 Ma giunta è al fin del dotto pettin l'opra.
 Già il maestro elegante intorno spande
 Da la man scossa un polveroso nembo
 Onde a te innanzi tempo il crine imbianchi.
 D'orribil piatto risonar s'udio
 750 Già la corte d'Amore. I tardi veglj
 Grinzuti osàr coi giovani nipoti
 Contendere di grado in faccia al soglio
 Del comune Signor. Rise la fresca
 Gioventude animosa, e d'agri motti
 755 Libera punse la senil baldanza.

Irrompida do tórax, que violenta
 Convulsão dele a figura deforme,
 E que tosse áspera o afogue, punindo-o
 Por sua temeridade. Mas não acha
 Tu que se atreva alguém a rir de ti,
 E sempre, sempre, intrépido decidas.
 Ora tu a concluída imagem guarda
 Para que um dia em nobre adorno seja
 Fechada frente a um cristal onde amiúde
 Compares tua beldade co' a beleza
 De tua Dama¹⁰³; ou a afastes dos olhares
 Dos invejosos, e em teu peito escondas
 A sagaz cigarreira¹⁰⁴, ou a ti reluca
 Sobre o dedo mindinho entre o ouro e as gemas;
 Ou das graças do rosto teu desperte
 Doces recordações, ao pulso presa
 Da Mulher d'outrem pudica a ti cara.¹⁰⁵
 Mas finda é do barbeiro douto a obra.
 Já o elegante mestre, a mão agitando,
 No entorno espalha polvoroso nimbo
 E assim cedo embranquece teus cabelos.
 Já d'uma horrível contenda se ouviu
 Eoar a corte de Amor. Os rugosos
 Lentos velhos ousaram contra os jovens
 Netos a primazia frente ao trono
 De seu Senhor em comum disputar.
 A fresca e destemida juventude
 Rio, e com rudes motes pungiu livre

¹⁰³ Provavelmente, trata-se de um medalhão no qual, de um lado, ficava o retrato da mulher, e do outro, um espelho para o jovem senhor se admirar.

¹⁰⁴ *Sagaz* aqui pode assumir um duplo sentido: se seu emprego for latinizante, retomando o termo *sagax*, “de sentidos apurados”, quer dizer, segundo o uso da época, “aquilo que estimula o olfato” (ver, por exemplo, *Orlando Furioso*, VIII, 33, 1); por outro lado, se seu emprego for moderno, assume o sentido que nos é atual, de “perspicaz”, ou seja, a cigarreira esconde dos outros o retrato da dama.

¹⁰⁵ Parini retoma aqui o v. 682, eliminando, porém, a preposição “di” (*d'*, “de”) antes de *altrui*, de modo que o verso fica ambíguo: seria a mulher pudica a outros, e não ao jovem senhor?

Gran tumulto nascea, se non che Amore
 Ch'ogni diseguaglianza odia in sua corte
 A spegner mosse i perigliosi sdegni:
 E a quei che militando incanutìro
 760 Suoi servi impose d'imitar con arte
 I duo bei fior che in giovanile gota
 Educa e nutre di sua man natura:
 Indi fè cenno, e in un balen fur visti
 Mille alati ministri alto volando
 765 Scoter le piume, e lieve indi fiocconne
 Candida polve che a posar poi venne
 Su le giovani chiome; e in bianco volse
 Il biondo, il nero, e l'odiato rosso.
 L'occhio così nell'amorosa reggia
 770 Più non distinse le due opposte etadi,
 E solo vi restò giudice il Tatto.
 Or tu adunque, o Signor, tu che se' il primo
 Fregio ed onor dell'amoroso regno
 I sacri usi ne serba. Ecco che sparsa
 775 Pria da provvida man la bianca polve
 In piccolo stanzin con l'aere pugna,
 E degli atomi suoi tutto riempie
 Egualmente divisa. Or ti fa cuore,
 E in seno a quella vorticosa nebbia
 780 Animoso ti avventa. O bravo o forte!
 Tale il grand'Avo tuo tra 'l fumo e 'l foco

A intrepidez senil. Grande tumulto
 Nasceria, se acaso não fosse Amor,
 Que divergências odeia em sua corte,
 A cortar as afrontas perigosas.
 E àqueles servos seus que militando
 Embranqueceram¹⁰⁶, impôs que através d'arte¹⁰⁷
 Reproduzissem as duas belas flores¹⁰⁸
 Que com suas próprias mãos a natureza
 Cultiva e nutre nas juvenis faces;
 Depois ao seu sinal, num piscar d'olhos
 Viram-se alados serventes mil, alto
 A voar, suas penas agitando e, leve,
 Delas deixar cair então qual neve
 Cândidos pós, que nas jovens madeixas
 Foram pousar, e em branco converteram
 Loiros, morenos, e os odiados ruivos.¹⁰⁹
 Assim, não mais neste amoroso reino
 Distinguiu o olho as opostas idades,
 Disso restando juiz somente o Tato.
 Ora então, ó Senhor, tu, florão e honra
 Supremos do amoroso reino, dele
 Os sacros usos guarda. Eis que disperso
 Já pela próvida mão o pó branco
 Numa pequena sala contra o ar luta,
 E tudo preenche c'os átomos seus
 Bem distribuída. Tu ora cria coragem,
 E dentro desta nuvem vorticosa
 Aventura-te audaz. Ó bravo, ó grande!
 Assim teu ilustre Avô, entre a fumaça

¹⁰⁶ Os servidores de Amor que envelheceram seguindo as regras amorosas, e, portanto, indo contra o mandamento do *servitium amoris* (cf. Ovídio, *Amores*, I,9, 1-4).

¹⁰⁷ Através do uso de cosméticos.

¹⁰⁸ A rosa e o lírio, metáfora tradicional para a cor rósea das bochechas dos jovens.

¹⁰⁹ Quanto aos “odiados ruivos”, Malagoli (1928) nos lembra de num provérbio toscano que diz “*E il ciel ne guardi dalla tosse e da quei che ha il pelo rosso*”.

Orribile di Marte, furiando
 Gittossi allor che i palpitanti Lari
 De la Patria difese, e ruppe e in fuga
 785 Mise l'oste feroce. Ei non pertanto
 Fuliginoso il volto, e d'atro sangue
 Asperso e di sudore, e co' capegli
 Stracciati ed irti da la mischia uscìo
 Spettacol fero a' cittadini istessi
 790 Per sua man salvi; ove tu assai più dolce
 E leggiadro a vedersi, in bianca spoglia
 Uscirai quindi a poco a bear gli occhi
 De la cara tua Patria a cui dell'Avo
 Il forte braccio, e il viso almo, celeste
 795 Del Nipote dovean portar salute.
 Ella ti attende impaziente, e mille
 Anni le sembra il tuo tardar poc'ore.
 È tempo omai che i tuoi valetti al dorso
 Con lieve man ti adattino le vesti
 800 Cui la moda e 'l buon gusto in su la Senna
 T'abbian tessute a gara, e qui cucite
 Abbia ricco sartor che in su lo scudo
 Mostri intrecciato a forbici eleganti
 Il titol di *Monsieur*. Non sol dia leggi
 805 A la materia la stagion diverse;
 Ma sien qual si conviene al giorno e all'ora
 Sempre varj il lavoro e la ricchezza.
 Fero Genio di Marte a guardar posto
 De la stirpe de' Numi il caro fianco,
 810 Tu al mio giovane Eroe la spada or cingi

E o fogo horrível de Marte, furioso
 Lançou-se quando os palpitantes Lares¹¹⁰
 Da Pátria defendeu, e o inimigo
 Destruiu e pôs em fuga. Ele entretanto,
 Fuliginoso o rosto, e em escuro sangue
 E suor banhado, e c'os cabelos
 Rasgados e hirtos, a luta deixou,
 Espetáculo atroz ao próprio povo
 Por sua mão salvo; já tu bem mais doce
 E belo de se ver, em brancas vestes
 Dentro em pouco sairás, deleite aos olhos
 Da cara Pátria tua, a quem o forte
 Braço do Avô, e o rosto almo, celeste
 Do Neto salvação deviam trazer.
 Ela impaciente te espera, e teu atraso
 De horas poucas mil anos lhe parecem.
 Já é tempo de ao teu dorso teus criados
 Acomodarem com leveza as vestes
 Que a ti a moda e o bom gosto sobre o Sena
 Teceram competindo¹¹¹, e aqui cerzeu-as
 Rico alfaiate, cujo brasão mostra,
 Atravessado por belas tesouras,
 O título *Monsieur*. Que não somente
 A troca de estação reja a matéria;
 Mas que, de acordo com o dia e com a hora,
 Variem sempre o trabalho e a riqueza.
 Fero Gênio¹¹² de Marte, a guardar posto
 O caro fianco da estirpe dos Deuses,
 Tu ao meu jovem Herói a espada cinges,

¹¹⁰ “Lares”, entre os etruscos e os antigos romanos, referiam-se a “deuses domésticos”, protetores da família e da casa. Aqui, é usado para se referir aos próprios habitantes das casas.

¹¹¹ Em Mt II, “competindo” fica mais claro: o poeta apresenta como sujeitos da ação Ródano e Sena, metonímias, respectivamente, de Lion e Paris. Lion, de fato, era um famoso centro de produção da seda.

¹¹² Deus.

Lieve e corta non già, ma, qual richiede
 La stagion bellicosa, al suol cadente,
 E di triplice taglio armata e d'elsa
 Immane. Quanto esser può mai sublime
 815 L'annoda pure, onde l'impugni all'uopo
 La furibonda destra in un momento:
 Nè disdegnar con le sanguigne dita
 Di ripulire et ordinar quel nodo
 Onde l'elsa è superba; industrie studio
 820 È di candida mano: al mio Signore
 Dianzi donollo, e gliel appese al brando
 La pudica d'altrui sposa a lui cara.
 Tal del famoso Artù vide la corte
 Le infiammate d'amor donzelle ardite
 825 Ornar di piume e di purpuree fasce
 I fatati guerrieri, onde più ardenti
 Gisser poi questi ad incontrar periglio
 In selve orrende tra i giganti e i mostri.

Figlie de la memoria inclite Suore
 830 Che invocate scendeste, e i feri nomi
 De le squadre diverse e degli Eroi
 Annoveraste ai grandi che cantàro
 Achille, Enea, e il non minor Buglione,
 Or m'è d'uopo di voi: tropp'ardua impresa,
 835 E insuperabil senza vostr'aita
 Fia ricordare al mio Signor di quanti
 Leggiadri arnesi graverà sue vesti
 Pria che di se medesimo esca a far pompa.

Leve e curta não mais, mas como pede
 A estação bellicosa¹¹³, ao chão pendendo,
 De tripla lâmina armada e de punho
 Imenso. E ainda o mais alto possível
 Ata-a, tal que a empunhe se preciso
 A enfurecida destra num só instante;
 E não desdenha com os sangrentos dedos
 Retocar e arrumar aquela borla
 Que a empunhadura ensoberba; engenhosa
 Obra é de cândida mão¹¹⁴: doou-a há pouco
 A meu Senhor e lha cingiu ao gládio
 Pudica mulher d'outrem a ele cara.
 Assim viu a do célebre Artur corte
 As ardentes de amor bravas donzelas
 Ornarem com purpúreas faixas, penas
 Os encantados guerreiros, e co' isso
 Com mais ardor então eles andaram
 Para o perigo em selvas tenebrosas

Encontrar entre monstros e gigantes.

Ó, filhas da memória, Irmãs ilustres¹¹⁵
 Que tendo sido invocadas descestes,
 E dos Heróis e das várias esquadras
 Enumerastes os severos nomes
 Àqueles grandes cantores de Aquiles,
 De Eneias, e do não menor Bulhão.¹¹⁶
 Ora eu preciso de vós: impossível,
 Sem vossa ajuda, e mui árdua tarefa
 É a meu Senhor lembrar os adereços
 Lindos com os quais carregará suas vestes
 Antes que vá de si mesmo gabar-se.

¹¹³ É irônico: à época, a Itália vivia tempos de paz.

¹¹⁴ Refere-se à mão da “mulher d'outrem”.

¹¹⁵ As nove musas, filhas de Júpiter e Mnemosine, deusa da Memória.

¹¹⁶ Respectivamente, Homero, Virgílio e Tasso. O preceptor ainda destaca que este último é tão bom quanto os outros dois.

Ma qual tra tanti e s'è leggiadri arnesi
 840 S'è felice sarà che pria d'ognaltro,
 Signor, venga a formar tua nobil soma?
 Tutti importan del par. Veggo l'Astuccio
 Di pelle rilucente ornato e d'oro
 Sdegnar la turba, e gli occhi tuoi primiero
 845 Occupar di sua mole: esso a mill'uopi
 Opportuno si vanta, e in grembo a lui
 Atta agli orecchi, ai denti, ai peli, all'ugne
 Vien forbita famiglia. A lui contende
 I primi onori d'odorifer'onda
 850 Colmo Cristal che a la tua vita in forse
 Rechi soccorso allor che il vulgo ardisce
 Troppo accosto vibrar da la vil salma
 Fastidiosi effluvj a le tue nari.
 N'è men pronto di quella all'uopo istesso
 855 L'imitante un cuscin purpureo Drappo
 Mostra turgido il sen d'erbe odorate
 Che l'aprica montagna in tuo favore
 Al possente meriggio educa e scalda.
 Seco vien pur di cristallina rupe
 860 Prezioso Vasello onde traluce
 Non volgare confetto ove agli aromi
 Stimolanti s'unìo l'ambra o la terra,
 Che il Giappon manda a profumar de' Grandi
 L'etereo fiato; o quel che il Caramano
 865 Fa gemer Latte dall'inciso capo

De tantos e tão lindos adereços
 Qual será o felizardo, o que primeiro,
 Senhor, virá formar tua nobre soma?¹¹⁷
 São todos importantes. Vejo a Caixa
 Ornada de ouro e couro reluzente
 A turba desdenhar, e antes de todos
 Sua grandeza prender teus olhos: de útil
 Ser a necessidades mil se gaba;
 Traz em seu ventre uma fina família
 Própria às orelhas, dentes, pelos e unhas¹¹⁸.
 Cheio de ondas cheirosas, as primeiras
 Honras disputa-lhe o Cristal, que a ti
 Virá em socorro quando ousar o vulgo
 Assaz perto lançar às tuas narinas
 Do vil corpo fedores nauseantes.
 De igual função, também a seu alcance,
 Um Pano púrpuro, qual uma almofada,
 O ventre inchado traz de ervas fragrantas
 Que em teu favor o luminoso monte
 Ao sol do meio-dia aquece e nutre.
 Ele inda traz de rocha cristalina
 Precioso Frasco, pelo qual transluz
 Não reles drágea: a seus estimulantes
 Aromas se juntou o âmbar ou a terra
 Enviada do Japão para dos Grandes
 O hálito etéreo perfumar¹¹⁹; ou o Leite
 Que o Caramano¹²⁰, da incisa cabeça

¹¹⁷ Emulação de Francesco Petrarca, *Canzoniere*, CCCXIV, v. 13: “Partendo in guardia la piú nobil salma”. A se notar semelhança sonora entre “*salma*” (“alma”), e “*soma*” (riquezas), ironizando o luxo excessivo da nobreza setecentesca.

¹¹⁸ A passagem remete a Ariosto, *Cassaria*, V, 3: “Fan come le femmine / tutte le cose: han lor specchi, lor pettini, / lor pelatoi, lor stuccetti di varii / ferruzzuoli forniti; hanno lor bossoli, / lor ampolle e vasetti”.

¹¹⁹ A “terra enviada do Japão” refere-se ao catechu, “extrato vegetal aromático muito adstringente, por ser rico em tanino, e us. para fins medicinais, em tinturaria e curtume” (Dicionário Houaiss, 2009).

¹²⁰ Habitante da Caramania, região da Anatólia.

De' papaveri suoi perchè, qualora
 Non ben felice amor l'alma t'attrista,
 Lene serpendo per le membra, acqueti
 A te gli spirti, e ne la mente induca
 870 Lieta stupidità che mille aduni
 Imagin dolci e al tuo desio conformi.
 A questi arnesi il Cannocchiale aggiugni,
 E la guernita d'oro anglica Lente.
 Quel notturno favor ti presti allora
 875 Che in teatro t'assidi, e t'avvicini
 Gli snelli piedi e le canore labbra
 Da la scena rimota, o con maligno
 Occhio ricerchi di qualch'alta loggia
 Le abitate tenebre, o miri altrove
 880 Gli ognor nascenti e moribondi amori
 De le tenere Dame onde s'appresti
 Per l'eloquenza tua nel dì vicino
 Lunga e grave materia. A te la Lente
 Nel giorno assista, e de gli sguardi tuoi
 885 Economa presieda, e sì li parta,
 Che il mirato da te vada superbo,
 Nè i malvisti accusarti osin giammai.
 La Lente ancora all'occhio tuo vicina
 Irrefragabil giudice condanni
 890 O approvi di Paladio i muri e gli archi
 O di Tizian le tele: essa a le vesti,
 Ai libri, ai volti femminili applauda
 Severa o li dispregi. E chi del senso
 Comun sì privo fia che opporsi unquanco

De suas papoulas faz gotejar¹²¹ para,
 Se a ti infeliz amor a alma entristece
 Serpeando branda pelo corpo, calmos
 Tornar teus ânímos, levando à mente
 Feliz estupidez que mil agrupe
 Doces imagens e a teu gosto adequa.
 O Binóculo a tais objetos somas,
 E sua d'ouro fornida inglesa Lente:
 Que um noturno favor te faça ao teatro
 Ao te assentares e te aproximares
 Dos ágeis pés e dos canoros lábios
 Lá da remota cena, ou ao buscares
 Co' olhar maligno n'alta galeria
 As habitadas trevas¹²², ou ao mirares
 Os amores das doces Damas sempre
 A nascer e a morrer, donde compõe-se
 Por tua eloquência assim no dia seguinte
 Longo e solene assunto¹²³. Que a ti a Lente
 Durante o dia ampare, e a economia
 De teus olhares presida, e disse advenha
 Que o fitado por ti fique orgulhoso,
 E os malvistos¹²⁴ jamais te acusar ousem.
 Que a Lente, ainda perto de teu olho,
 Irrefutável juíza, condene
 Ou aprove de Paladio¹²⁵ os muros e arcos,
 Ou de Ticiano as telas; que ela aplauda
 Rigorosa ou rejeite os livros, vestes,
 As curvas feminis. E quem de senso
 Comum tão desprovido será, a ponto

¹²¹ Trata-se da seiva da papoula; ópio.

¹²² Os espectadores sentados nos lugares mais altos, na penumbra.

¹²³ É irônico: está se referindo às fofocas que o jovem senhor fará no dia seguinte.

¹²⁴ “Malvistos”, como “malvisti”, é usado aqui em sentido literal: “não visto direito”, “visto sem atenção”.

¹²⁵ Célebre arquiteto italiano do século XVI.

895 Osi al sentenziar de la tua Lente?
 Non per questi però sdegna, o Signore,
 Giunto a lo specchio, in gallico sermone
 Il vezzoso Giornal; non le notate
 Eburnee Tavollette a guardar preste
 900 Tuoi sublimi pensier fin ch'abbian luce
 Doman tra i begli spirti; e non isdegna
 La picciola Guaina ove a' tuoi cenni

 Mille stan pronti ognora argentei spilli.
 O quante volte a cavalier sagace
 905 Ho vedut'io le man render beate
 Uno apprestato a tempo unico spillo!
 Ma dove, ahi dove inonorato e solo
 Lasci 'l Coltello a cui l'oro e l'acciaro
 Donàr gemina lama, e a cui la madre
 910 De la gemma più bella d'Anfitrite
 Diè manico elegante ove il colore
 Con dolce variar l'iride imita?
 Opra sol fia di lui se ne' superbi
 Convivj ognaltro avvanzerai per fama
 915 D'esimio Trinciatore, e se l'invidia
 De' tuoi gran pari ecciterai qualora,
 Pollo o fagian con la forcina in alto
 Sospeso, a un colpo il priverai dell'anca
 Mirabilmente. Or ti ricolmi alfine
 920 D'ambo i lati la giubba, ed oleosa
 Spagna e Rapè cui semplice Origuela
 Chiuda, o a molti colori oro dipinto;

De se opor à sentença de tua Lente?
 Mas não por eles, ó Senhor, desdenha,
 Junto ao espelho, o Jornal elegante
 De discurso gaulês, nem as anotadas
 Ebúrneas Cadernetas¹²⁶, sempre prontas
 A guardar teus sublimes pensamentos
 Té que entre os belos espiritos recebam
 Luz amanhã; e a pequena Almofada

 Não desdenha: ao sinal teu nela sempre
 Mil estão prontos argênteos alfinetes.
 Ó, de um sagaz cavalheiro a mão beata
 Quantas vezes não vi prontificar
 Um só e a tempo oportuno alfinete!
 Onde, ah, onde sozinha e desprezada
 Deixas a Faca que lâmina gêmea
 Recebeu d'ouro e do aço¹²⁷, e que elegante
 Punho da mãe da gema¹²⁸ mais bonita
 De Anfitrite ganhou, no qual do arco-íris
 A cor, variando docemente, imita?
 Obra dele será se nos soberbos
 Banquetes mais que todos terás fama
 De exímio Trinchador, e se excitares
 Dos grandes pares teus a inveja quando,
 Frango ou faisão preso ao garfo lá no alto,
 O privares num golpe de sua coxa
 Sublimemente. Ora encham enfim os bolsos
 De teu casaco quer a oleosa Espanha
 Quer o Rapé¹²⁹ que simples Orihuela¹³⁰
 Guarda, ou de muitas cores pintado ouro¹³¹;

¹²⁶ Os cadernos com capas em marfim.

¹²⁷ Uma lâmina de ouro, e outra de aço.

¹²⁸ Madrepérola.

¹²⁹ Oleosa Espanha e rapé: dois tipos de tabaco de cheirar; “oleosa” pode ter tanto o sentido de “gordurosa” quanto de “aromática”, se pensarmos na palavra latina *olere*, “emanar cheiro”.

¹³⁰ Cidade da Espanha, isto é, tabaqueira dessa cidade.

E cupide ad ornar tue bianche dita
 Salgan le anella in fra le quali assai
 925 Più caro a te dell'adamante istesso
 Cerchietto inciso d'amorosi motti
 Stringati alquanto, e sovvenir ti faccia
 De la pudica altrui Sposa a te cara.
 Compiuto è il gran lavoro. Odi, o Signore,
 930 Sonar già intorno la ferrata zampa
 De' superbi corsier che irrequieti
 Ne' grand'atrj sospigne arretra e volge
 La disciplina dell'ardito auriga.
 Sorgi, e t'appresta a render baldi e lieti
 935 Del tuo nobile incarco i bruti ancora.
 Ma a possente Signor scender non lice
 Da le stanze superne infin che al gelo,

 O al meriggio non abbia il cocchier stanco
 Durato un pezzo, onde l'uom servo intenda
 940 Per quanto immensa via natura il parta
 Dal suo Signore. I miei precetti intanto
 Io seguirò; che varie al tuo mattino
 Portar dee cure il variar dei giorni.
 Tal dì ti aspetta d'eloquenti fogli
 945 Serie a vergar, che al Rodano, al Lemano
 All'Amstel, al Tirreno, all'Adria legga

 Il Librajo che Momo, e Citerea
 Colmàr di beni, o il più di lui possente

E ávidos por ornar teus brancos dedos
 Os anéis saltem, dentre os quais, assaz
 Mais cara a ti do que o próprio diamante,
 Te aperte um pouco uma aliança gravada
 Com sentenças de amor, e te recorde
 Da Mulher d'outrem pudica a ti cara¹³².
 Completa está a grande obra¹³³. Ó, Senhor, ouças
 Soarem no entorno já as ferradas patas
 Dos sublimes corcéis, os que, impacientes
 No grande átrio volteia, guia e freia
 O açoite domador do audaz auriga.
 Ergue-te, e torna honradas e contentes
 Do nobre peso teu também as bestas.
 Mas ao possante Senhor não se admita
 Que dos recintos superiores desça
 Até que ao frio ou ao calor da tarde
 Tenha o exausto cocheiro suportado
 Por algum tempo, e assim o servo entenda
 Quantas léguas o afasta a natureza
 De seu Senhor¹³⁴. Entanto as lições minhas
 Sigo; pois várias deve à tua manhã
 Trazer tarefas o variar dos dias.
 Te aguarda o dia em que irás de eloquentes
 Folhas¹³⁵ compor uma série a ser lida
 Ao Ródano, ao Adriático, ao Tirreno,
 Ao Amstel e ao Léman¹³⁶ pelo Livreiro
 Que Momo e Citereia recobriram
 De bens¹³⁷; ou pelo mais possante qu'ele

¹³¹ Ou outra tabaqueira de ouro esmaltado em várias cores.

¹³² V. nota referente ao v. 744.

¹³³ “*Compiuto è il gran lavoro*”: trata-se de uma fórmula de transição didática; fecha o bloco da preparação e vestição do jovem senhor iniciado no v. 255.

¹³⁴ A afirmação é irônica: a natureza seria a culpada pela distância entre as classes.

¹³⁵ Cartas.

¹³⁶ Metonímia para, respectivamente, Lion, Veneza, Livorno, Holanda e Genebra.

- Appaltator di forestiere scene
 950 Con cui per opra tua facil donzella
 Sua virtù merchi, e non sperato ottenga
 Guiderdone al suo canto. O di grand'alma
 Primo fregio ed onor Beneficenza
 Che al merto porgi, ed a virtù la mano!
 955 Tu il ricco e il grande sopra il vulgo innalzi,
 Ed al concilio de gli Dei lo aggiugni.
 Tal giorno ancora, o d'ogni giorno forse
 Den qualch'ore serbarsi al molle ferro
 Che il pelo a te rigermogliante a pena
 960 D'in su la guancia miete, e par che invidj,
 Ch'altri fuor che lui solo esplori o scopra
 Unqua il tuo sesso. Arroge a questi il giorno
 Che di lavacro universal convienti
 Bagnar le membra, per tua propria mano,
 965 O per altrui con odorose spugne
 Trascorrendo la cute. È ver che allora
 D'esser mortal ti sembrerà; ma innalza
 Tu allor la mente, e de' grand'avi tuoi
 Le imprese ti rimembra e gli ozj illustri
 970 Che insino a te per secoli cotanti
 Misti scesero al chiaro altero sangue,
 E l'ubbioso pensier vedrai fuggirsi
 Lunge da te per l'aere rapito
 Su l'ale de la Gloria alto volanti;
- Empresário de cenas estrangeiras
 Com quem fácil donzela sua virtude
 Merque¹³⁸ graças a ti, e ganhe imprevisto
 Galardão por seu canto. Ó, de grande alma
 Primeira honra e florão Beneficência,
 Que estende a mão ao mérito, e à virtude¹³⁹!
 Tu o rico e o grande sobre o vulgo elevas,
 E ao conselho dos Deuses os agrega.
 Num outro dia, ou quiçá todo dia
 Devem-se reservar algumas horas
 Ao delicado ferro¹⁴⁰ o qual teu pelo,
 Que mal voltou a crescer nas bochechas,
 Corta, talvez ciumento de que um dia
 Alguém fora ele investigue e descubra
 Teu sexo¹⁴¹. Some-se ainda a esses dias
 Outro em que te convém num lavatório
 Banhar o corpo inteiro com as mãos tuas
 Ou a d'outros, com espumas perfumadas
 A escorrer por tua pele. E então de fato
 Que és mortal crederás; porém eleva
 Tu então a mente, e dos grandes avós
 Recorda os feitos e os ilustres ócios
 Que até alcançar-te por séc'los desceram
 Misturados ao claro e altivo sangue
 E o infundado temor de ti afastar-se
 Para longe verás, pelo ar raptado
 Sobre as asas da Glória alto voando;¹⁴²

¹³⁷ Momo, deus do Sarcasmo, da Zombaria; Citereia, Vênus, deusa do Amor. O livreiro, assim, enriquece com a venda de livros eróticos e satíricos.

¹³⁸ O empresário se aproveitará da virtude da “fácil donzela”, “fácil” significando, ao mesmo tempo, “dotada de talento” (a partir da raiz latina *facile*) e “pouco séria”.

¹³⁹ Como no verso 951, “virtude” pode assumir aqui também uma conotação sexual.

¹⁴⁰ Navalha.

¹⁴¹ Alude à afeminação dos chichisbéus tanto fisicamente quanto em seus costumes.

¹⁴² A ideia de que o jovem senhor é um mortal, de que há igualdade entre os homens, é um “temor infundado”, uma mentira, e a Glória de seus antepassados o coloca em seu devido lugar, como um semideus.

975 Et indi a poco sorgerai qual prima
 Gran Semidèo che a sè solo somiglia.
 Fama è così, che il dì quinto le Fate
 Loro salma immortal vedean coprirsi
 Già d’orribili scaglie, e in feda serpe
 980 Volta strisciar sul suolo a sè facendo
 De le inarcate spire impeto e forza;

Ma il primo sol le rivedea più belle
 Far beati gli amanti, e a un volger d’occhi
 Mescere a voglia lor la terra e il mare.

985 Fia d’uopo ancor, che da le lunghe cure
 T’allevj alquanto, e con pietosa mano
 Il teso per gran tempo arco rallenti.
 Signore, al Ciel non è più cara cosa
 Di tua salute: e troppo a noi mortali
 990 È il viver de’ tuoi pari util tesoro.
 Tu adunque allor che placida mattina
 Vestita riderà d’un bel sereno
 Esci pedestre, e le abbattute membra
 All’aura salutar snoda e rinfranca.

995 Di nobil cuojo a te la gamba calzi
 Purpureo stivaletto, onde il tuo piede
 Non macchino giammai la polve e ‘l limo,
 Che l’uom calpesta. A te s’avvolga intorno
 Leggiadra veste che sul dorso sciolta
 1000 Vada ondeggiando, e tue formose braccia
 Leghi in manica angusta a cui vermiglio
 O cilestro velluto ornì gli estremi.
 Del bel color che l’elitropio tigne

E dali a pouco erguer-se-á como antes
 Gran Semideus, o qual só a si semelha.
 Conta-se que no sexto dia¹⁴³ as Fadas
 Viam horríveis escamas tomarem
 Seus corpos imortais, e transformadas
 Em sórdidas serpentes, sobre o solo
 Rastejarem tomando ímpeto e força

De suas próprias arqueadas espirais;

Mas já as via o primeiro sol mais belas
 Deleitando os amantes, mar e terra
 Com um olhar, ao seu bel-prazer, unindo.

Cumpre-se que inda das longas tarefas
 Folgues um pouco, e que com mão piedosa
 O arco por tanto tempo tenso afrouxes.
 Senhor, não há no Céu nada mais caro
 Que tua saúde: e muito útil tesouro
 É a nós mortais o viver de teus pares.
 Pois tu então quando a plácida manhã
 Sorrir vestida de belo sereno
 Saias a pé, e teu corpo abatido
 No ar límpido liberta e revigora.
 Em nobre couro calças-te botina
 De cor purpúrea, para que assim nunca
 Jamais manchem teus pés o pó e o limo
 Que o homem pisoteia. Lindas vestes
 Teu corpo envolvam: sobre o dorso caia
 Em ondas, e os formosos braços teus
 Prenda¹⁴⁴ em augusta manga cujas bordas
 Um veludo orne, celeste ou vermelho.
 Da bela cor que o heliotrópio¹⁴⁵ tinge

¹⁴³ Na Itália, conta-se a semana a partir da segunda-feira, de modo que “dì quinto” equivale ao nosso “dia sexto”, ou seja, sexta-feira.

¹⁴⁴ Prenda: transmite o desconforto e a pouca praticidade da moda.

¹⁴⁵ Girassol; a bela cor, portanto, é a amarela.

Sottilissima benda indi ti fasci
 1005 La snella gola: E il crin... Ma il crin, Signore,
 Forma non abbia ancor da la man dotta
 Dell'artefice suo; che troppo fora,
 Ahi! troppo grave error lasciar tant'opra
 De le licenziose aure in balìa.
 1010 Non senz'arte però vada negletto
 Su gli omeri a cader; ma, o che natura
 A te il nodrisca, o che da ignota fronte
 Il più famoso parrucchier lo tolga,
 E l'adatti al tuo capo, in sul tuo capo
 1015 Ripiegato l'afferri e lo sospenda
 Con testugginei denti il pettin curvo.
 Poi che in tal guisa te medesimo ornato
 Con artificio negligente avrai,
 Esci pedestre a respirar talvolta
 1020 L'aere mattutino; e ad alta canna
 Appoggiando la man, quasi baleno
 Le vie trascorri, e premi ed urta il vulgo
 Che s'oppona al tuo corso. In altra guisa
 Fora colpa l'uscir, però che andrièno
 1025 Mal distinti dal vulgo i primi eroi.
 Ciò ti basti per or. Già l'oriolo
 A girtene ti affretta. Ohimè che vago
 Arsenal minutissimo di cose
 Ciondola quindi, e ripercosso insieme
 1030 Molce con soavissimo tintinno!
 Di costì che non pende? avvi per fino
 Piccioli cocchi e piccioli destrieri
 Finti in oro così, che sembran vivi.
 Ma v'hai tu il meglio? ah sì, che i miei precetti
 1035 Sagace prevenisti: ecco che splende
 Chiuso in picciol cristallo il dolce Pegno

Cinja-te o esbelto colo delicato
 Lenço; e os cabelos Senhor... Ah, os cabelos,
 Não tenham inda o toque da mão douta
 De seu artista: imenso erro seria,
 Oh! erro imenso, deixar tamanha obra
 Ao capricho dos ventos licenciosos.
 Não sem arte porém vá distraído
 Sobre os ombros cair; mas que ou tos nutra
 A natureza, ou que de ignota fronte
 O mais famoso barbeiro os retire
 E adapte à tua cabeça, em tua cabeça
 Firme os prenda, suspensos pelos dentes
 De tartaruga do recurvo pente.
 Depois de assim haveres a ti mesmo
 Ornado com artificio negligente,
 Sai a pé para às vezes respirar
 O ar da Manhã; e numa alta bengala
 Apoiando tua mão, qual raio corta
 As ruas, e atropela e empurra o vulgo
 Que ao teu curso se opõe. Seria um erro
 D'outro modo sair, pois mal do vulgo
 Distinguir-se-iam os grandes heróis.
 Isso baste por ora. Já o relógio
 Apressa-te a sair. Oh, mas que belo
 Minusculíssimo arsenal de cousas
 Dele balança: juntas reverberam
 Num tilintar suavíssimo, e deleitam!
 O que nele não pende? Há inclusive
 Pequenininos corcéis e coches d'ouro
 Tão bem compostos que parecem vivos.
 E o melhor, vês? Ah, claro, pois previste
 Perspicaz minhas lições: ei-la luzente
 Dentro d'um cristalzinho, a doce Jura

Di fortunato amor. Lunge o profani,
 Che a voi tant'oltre penetrar non lice.
 E voi dell'altro secolo feroci,
 1040 Ed ispid'avi i vostri almi nipoti
 Venite oggi a mirar. Co' sanguinosi
 Pugnali a lato le campestri rocche
 Voi godeste abitar, truci all'aspetto,
 E per gran baffi rigidi la guancia
 1045 Consultando gli sgherri, e sol giojendo
 Di trattar l'arme che d'orribil palla

 Givan notturne a traforar le porte
 Del non meno di voi rivale armato.
 Ma i vostri almi nipoti oggi si stanno
 1050 Ad agitar fra le tranquille dita
 Dell'oriolo i ciondoli vezzosi;
 Ed opra è lor se all'innocenza antica
 Torna pur anco, e bamboleggia il mondo.
 Or vanne, o mio Signore, e il pranzo allegra
 1055 De la tua Dama: a lei dolce ministro
 Dispensa i cibi, e detta al suo palato
 E a la sua fame inviolabil legge.
 Ma tu non obliar, che in nulla cosa
 Esser mediocre a gran Signor non lice:
 1060 Abbia il popol confini; a voi natura
 Donò senza confini e mente, e cuore.
 Dunque a la mensa, o tu schifo rifuggi
 Ogni vivanda, e te medesimo rendi
 Per inedia famoso, o nome acquista
 1065 D'illustre voratore. Intanto addio
 Degli uomini delizia, e di tua stirpe,

De um fortunoso amor. Longe!, ó profanos,
 Que avançar consentido a vós não seja.
 E vós do século passado rudes
 E ferozes avós, vinde ver hoje
 Os almos netos vossos. Com sangrentos
 Punhais ao lado, gostáveis de os fortes
 Campestres habitar, torvos no aspecto,
 Hirtas as faces por grandes bigodes,
 Vossos sicários consultando, e a sós
 Aprazendo-vos em cuidar das armas
 De onde saíam as terríveis balas
 Que atravessavam noturnas as portas
 Do não menos que vós rival armado.
 Mas vossos almos netos põem-se hoje
 A agitar entre seus tranquilos dedos
 Os graciosos pingentes do relógio;
 E é obra deles se à inocência antiga
 Retorna, e pueriliza-se, inda o mundo.
 Ó meu Senhor, vai-te ora e o almoço alegra
 De tua Dama; dispõe-lhe os alimentos,
 Doce servente, e impõe quer à sua fome,
 Quer a seu paladar leis invioláveis¹⁴⁶.
 Mas não te esqueças que a mediocridade¹⁴⁷
 Em nada a um gran Senhor é consentida:
 Limites tenha o povo; a natureza
 Sem confins deu-vos coração e mente.
 Portanto, à mesa, ou com rigor recusa
 Cada prato, tornando-te a ti mesmo
 Pelo jejum famoso, ou nome adquire
 De ilustre edaz. Por ora me despeço,
 Dos homens júbilo, glória e sustento

¹⁴⁶ Segundo Savarese (1968, op. cit., apud TIZI, 1999, p. 133), cabe ao chichisbéu controlar rigorosamente à mesa a qualidade e a quantidade da comida servida à dama.

¹⁴⁷ “Mediocridade” no sentido latinizante de “moderação”.

E de la patria tua gloria e sostegno.
 Ecco che umìli in bipartita schiera
 T'accolgono i tuoi servi: altri già pronto
 1070 Via se ne corre ad annunciare al mondo,
 Che tu vieni a bearlo; altri a le braccia
 Timido ti sostien mentre il dorato
 Cocchio tu sali, e tacito, e severo
 Sur un canto ti sdrai. Apriti o vulgo,
 1075 E cedi il passo al trono ove s'asside
 Il mio Signore: ahi te meschin s'ei perde
 Un sol per te de' preziosi istanti.
 Temi 'l non mai da legge, o verga, o fune
 Domabile cocchier, temi le rote,
 1080 Che già più volte le tue membra in giro
 Avvolser seco, e del tuo impuro sangue
 Corser macchiate, e il suol di lunga striscia,
 Spettacol miserabile! segnàro.

Quer de tua estirpe quer da pátria tua.
 Eis que humildes em dupla formação
 Acolhem-te os teus servos; uns já logo
 Anunciar correndo vão ao mundo
 Que vens vindo alegrá-lo¹⁴⁸; outros aos braços
 Tímidos te sustentam, enquanto sobes
 No coche d'ouro; tácito e austero
 Num canto te recostas. Abre, ó vulgo,
 Caminho para o trono¹⁴⁹ onde se assenta
 Meu Senhor: ai de ti se ele um só perde
 Por ti de seus instantes preciosos.
 Teme o cocheiro, o qual nunca se curva
 A lei, açoite, ou corda¹⁵⁰; teme as rodas,
 Que tantas vezes voltas com teu corpo
 Deram: sujas seguiram de teu sangue
 Impuro, e o chão por uma extensa faixa,
 Desgraçado espetáculo!, marcaram.

¹⁴⁸ Trata-se dos lacaios (*lacché*) que precediam as carroças dos amos, abrindo espaço nas ruas. Segundo Ferretti (1925, op. cit, apud TIZI, 1999, p. 135), “È un vanto aver dei lacchè corridori, e farli correr sino allo sfinimento. Ma sembri pure ad altri grandezza, che a me sembrerà sempre inumanità, e barbarie irrazionale obbligare degli uomini razionali a correre innanzi a dei bruti senza verun riguardo”.

¹⁴⁹ A própria carruagem.

¹⁵⁰ *Tratto di corda*, estrapada. O lacaios deve temer o cocheiro, o qual dirige desenfreadamente, sem respeitar as leis que previam castigos físicos (açoites e estrapadas) aos transgressores. Segundo Tizi (1999, pp. 135-136), o cocheiro talvez contasse com uma impunidade por trabalhar para o nobre.

6. ESCOLHAS DE TRADUÇÃO: COMENTÁRIOS E JUSTIFICATIVAS

Como observamos na seção “Referenciais teóricos” do Capítulo 4, traduzir implica interpretar: envolve decisões que, longe de serem arbitrárias, refletem um entendimento subjetivo do texto de partida, além de um posicionamento teórico e uma expectativa em relação ao que o tradutor espera ao compor o texto de chegada.

Tendo isso em vista, analisamos a seguir algumas de nossas decisões ao longo da tradução do “Mattino”, decisões relacionadas tanto ao plano da expressão e do conteúdo do poema, quanto a diferenças existentes entre o contexto sociocultural da Itália do século XVIII e o do Brasil do século XXI.

6.1 Arcaizar? Modernizar? Dificultar? Facilitar?

Um importante embate nos acompanhou durante toda a tradução. Por um lado, queríamos trazer ao leitor brasileiro o Parini italiano do século XVIII com as inversões, os *enjambements*, os latinismos, as hipertextualidades, as hipálages, enálages, em suma: as dificuldades de leitura que já trazia ao leitor italiano que lhe era contemporâneo. Por outro lado, queríamos uma tradução que não só pudesse ser compreendida pelos brasileiros do século XXI, como também despertasse seu interesse. Ora, nosso objetivo com este projeto era justamente introduzir Giuseppe Parini no Brasil, e, diferentemente do leitor italiano do século XVIII, o leitor brasileiro do século XXI, de regra, não está habituado à leitura de poemas, ainda mais poemas narrativos compostos em uma linguagem que não lhe é familiar. Assim, nosso receio era que uma tradução demasiado estrangeirizante, com a preservação de todos os seus arcaísmos, de todas as suas inversões, de todas as suas hipertextualidades, chegasse a um grau de dificuldade que, se não repelisse os leitores, resultaria em uma leitura desagradável, não despertando, portanto, interesse na obra pariniana.

A essas duas questões, unia-se ainda uma terceira: a necessidade de preservar a ironia que permeia todo o *Giorno*, fundamental para a constituição da obra, e que nasce justamente do contraste entre a linguagem-sintaxe elevada e o assunto vulgar.

Assim, optamos por nos concentrar em uma tradução estrangeirizante, de linguagem rebuscada e arcaica, inserindo notas de rodapé quando necessário – assim como fazem as modernas edições italianas –, mas, ao mesmo tempo, *negociando* com o texto¹⁵¹, verso por

¹⁵¹ Ver seção 4.1, “Referenciais teóricos”, no Capítulo 4: “onde um efeito não pode ser exatamente obtido pelo tradutor em seu idioma, cumpre-lhe compensá-lo com outro, no lugar onde couber” (CAMPOS, 1976, p. 39).

verso, palavra por palavra com a permissão de, em alguns raros casos, optar por termos menos arcaicos ou inversões menos árduas aos nossos leitores.

Conservamos, por exemplo, a longa distância que separa, nos dois primeiros versos do texto de partida, “lungo” e “ordine”, que traduzimos por “longa” e “ordem”:

Giovin Signore, o a te scenda per lungo	Jovem Senhor, ou desça a ti por longa
Di magnanimi lombi ordine il sangue	De magnânicos ventres ordem o sangue

Embora *lungo* seja o qualitativo de *ordine*, os termos estão separados no poema não apenas pela quebra do verso, mas ainda por três outras palavras, dilatando o *enjambement*. Isso reforça o estilo áulico e cortês da primeira estrofe, que imita um exórdio.¹⁵²

Foi também para preservar a linguagem rebuscada que optamos pela manutenção dos superlativos. Embora conscientes de que o uso do superlativo na língua italiana é mais comum do que na brasileira, optamos por manter, no v. 3, o superlativo *puríssimo*, que serve como sátira ao conceito – bem conhecido ainda hoje – de que nobres possuem sangue puro.

A busca pela manutenção da ironia ainda nos levou, no v. 7, a traduzir “*amabile Rito*” literalmente, ou seja, “amável Rito” – e não “amável costume”, por exemplo – preservando assim a conotação religiosa dada aos hábitos do jovem senhor.

No v. 9, traduzimos *cui* por *os quais*, em vez de *que*, visto que a primeira forma possui no português, assim como no italiano, uma conotação mais formal e até, quando usado em exagero, pedante. Nas palavras de Tizi (1999, p. 11), “l’affettato e pedantesco uso [...] del ‘cui’ invece del ‘che’ relativo paziente, biasimato dal Parini nella polemica contro Alessandro Bandiera (*Opere*, 599), è ampiamente riacquisito al tessuto aulico del *Giorno*”. A mesma intenção formal nos levou a optar pela mesóclise no v. 11.

Ainda pensando especificamente em manter os traços propositalmente pedantes e arcaizantes da obra, no circunlóquio dos vs. 101 a 104, que aborda em quatro versos um simples toque de sino do jovem senhor, optamos por manter o uso da metáfora “metal”, em vez de “sino”:

Già i valetti gentili udir lo squillo	Já os gentis servos ouviram o estrondo
Del vicino metal cui da lontano	Do metal ao teu lado, o qual de longe
Scosse tua man col propagato moto;	Tua mão agita em gesto propagado;

¹⁵² Esta e outras observações referentes a escolhas linguísticas e lexicais de Parini baseiam-se em notas feitas por Marco Tizi à edição de *Il Giorno* organizada por Dante Isella (1999).

Já um exemplo de *mudança* na inversão da estrutura sintática está nos vs. 97-98, onde, em vez de traduzir “*Or qui principio le leggiadre cure / Denno aver del tuo giorno*” por “Ora princípio as alegres tarefas / Devem ter de teu dia”, mantendo a ordem do texto de partida, optamos por “Ora aqui início as de teu dia alegres / Tarefas devem ter”. Isso porque a longa distância entre “alegres tarefas” e “do teu dia” da primeira opção, mais do que dar aos versos aulicismo e rebuscamento, mais do que levar o leitor ao autor, se tornaria um entrave à leitura do texto.

Assim, buscamos outro tipo de inversão que, embora mais familiar ao leitor brasileiro, respeitasse o estilo do “Mattino”. Nessa nova inversão, o verbo foi para o final do período, uma operação latinizante muito usada por Parini, o núcleo do sujeito “alegres tarefas” veio depois do determinante “de teu dia” e o *enjambement* foi intensificado – passando de substantivo/verbo para adjetivo/substantivo. Desse modo, não houve *suavização* da inversão: os versos permaneceram rebuscados. O que fizemos foi *transformar* a inversão de modo que, mesmo com a dificuldade que o texto impõe ao leitor brasileiro, sua compreensão não fosse comprometida.

Já o v. 50 é um bom exemplo de mudanças relacionadas a opções lexicais menos arcaicas. Nele, optamos por traduzir *arche* por “cofres”, embora exista em português o termo “arca” com a mesma acepção do termo *arca* italiano, e optar por “arcas” em nada afetaria o ritmo e a métrica do verso. A escolha por “cofres” se deu pois “arca”, atualmente, antes de remeter a um cofre, a uma caixa onde se guardam roupas e objetos em geral, remete à “arca de Noé”, ou seja, a uma embarcação, e, no contexto dos versos, o leitor poderia entender que o artífice está criando proteções às embarcações dos ricos. “Cofres”, por sua vez, não deixa dúvidas sobre o objeto ao qual o preceptor se refere, e, embora seja um termo muito usado atualmente, não é moderno: data do século XV, segundo o Houaiss (2009).

Podemos dizer que compensamos tal “não-arcaização” no v. 62, onde, em vez de traduzir *altro* por “outra coisa”, utilizamos “cous’outra”: “cousa”, embora não seja utilizado atualmente, é tão presente nos clássicos canônicos portugueses e brasileiros ainda hoje lidos nas escolas e tantas vezes revisitados em novas edições e eventos voltados à literatura, que o leitor o compreende sem dificuldades. Além disso, ao relacionar o termo a tais clássicos antigos, o leitor situa o poema em um passado distante do seu, cultural e temporalmente, o que é positivo para a leitura e compreensão da obra.

Essa importância de o leitor situar o poema em um passado distante do seu foi fundamental para a tradução do verso seguinte, o 63, onde nos deparamos com uma situação peculiar. Nossa primeira tradução para “*Giove*” foi Jove, e não Júpiter, em função da métrica

e da proximidade sonora com o texto de partida; já “*benigno*” logo traduzimos por “bom” pois, embora exista o adjetivo “benigno” em português, ele normalmente é usado para se referir a algo que *faz bem*, e não a algo, ou alguém, *bom*, que era o caso aqui. Desse modo, “*Giove benigno*” tornou-se “Bom Jove”, que tem a mesma sonoridade de “Bon Jovi”, o famoso cantor norte-americano que fez muito sucesso principalmente nas décadas de 1980 e 1990. Assim, por melhor que fosse a sonoridade, o ritmo e a métrica do verso, tivemos de alterar a tradução, pois a referência ao cantor, ainda que parcial e não intencional, tiraria o leitor do universo poético, ficcional, nobiliário e antigo para levá-lo ao universo pop, musical e jovem. Por esse motivo, optamos por traduzir “*benigno*” por “gentil”, fazendo as devidas alterações no verso.

Outra decisão tradutória baseada na arcaização do texto foi a de preservar, sempre que a métrica e o ritmo o permitisse, a repetição da conjunção “e” no lugar da vírgula, recurso da língua italiana utilizado para dar ênfase aos objetos da oração também utilizado por Basílio da Gama no Canto V d’*O Uruguai*: “Chorasas mães, e filhos inocentes, / E curvos pais e tímidas donzelas”. Assim, por exemplo, traduzimos o v. 167, “*E in casa e fuori e nel teatro e al corso*” por “Em casa e fora e ao teatro e na rua”.

Talvez a maior liberdade que nos demos no sentido de facilitar a compreensão do texto foi no v. 219. No texto italiano, o sujeito não está explícito: “*Non senz’aver licenziato prima*”. Assim, o pudor e a modéstia poderiam ser dispensados tanto pelo jovem senhor quanto pelos professores. Em uma leitura atenta, considerando o contexto, pode-se concluir que o sujeito é o jovem senhor, mas a dúvida dificulta a leitura. De fato, isso poderia ser uma opção do autor, mas é pouco provável, visto que no Mt II, publicado postumamente a partir dos manuscritos deixados por Parini, o verso, agora de número 200, é reformulado para “*Non senza aver da te rimosso in prima*”, explicitando o sujeito.

Tendo em vista que o próprio Parini tinha a intenção de tornar mais claro o sujeito da oração, optamos por conjugar o verbo *haver*, e traduzir a frase como “após haveres dispensado”.

No v. 544, deixamos clara a nossa tendência à estrangeirização: no texto de partida, Parini escreve “Phallo” em sua forma latinizante, e não segundo a grafia italiana que já se usava desde o século XVI, “*fallo*”, segundo o Dicionário Lo Zingarelli (2016). Nesse sentido, também nós optamos pela grafia latinizante, realizando o que Aubert (1998) chama de “transcrição”, e trocamos “falo” por “phallo”, preservando assim a superposição das línguas do texto de partida, como defendia Berman ao tratar das “tendências deformadoras” da tradução (BERMAN, 2007, p. 61).

6.1.1 *Accusativo alla greca*

O *accusativo alla greca* é uma espécie de enálage em que, partindo do acusativo de relação da gramática grega,¹⁵³ o *complemento oggetto* liga-se na oração a um particípio, assumindo valor de *complemento indiretto*, sem, contudo, ser precedido por preposição. Em alguns casos, o particípio concorda com o sujeito descrito na oração, e não com o objeto ao qual se refere. Um exemplo clássico é “*sparsa le trecce morbide sull’affannoso petto*”, do *Adelchi* de Manzoni, em que *sparsa*, em vez de concordar com *le trecce morbide*, concorda com Ermengarda, a dona das tranças.

No *Giorno*, Parini se vale desse recurso algumas vezes, como no verso 1044, “*E per gran baffi rigidi la guancia*”, cuja tradução “E por grandes bigodes hirtos as faces” parece incorreta, ou incompleta. Embora quiséssemos manter o máximo possível os recursos linguísticos empregados pelo poeta ao longo da obra, a falta de concordância entre particípio e objeto, com diversos usos na literatura italiana, não é conhecida na brasileira, e tonaria a frase ininteligível. Felizmente, porém, o uso recorrente na literatura brasileira – inclusive em traduções de obras gregas em língua portuguesa – da fórmula “particípio passado + objeto direto” nos permitiu a solução “Hirtas as faces por grandes bigodes”, conservando ao menos parte da poeticidade do texto de partida.

6.1.2 Iniciais em letras maiúsculas para termos gerais

Il Giorno traz grafadas com a inicial em maiúscula algumas palavras que no português atual (e mesmo no italiano atual) são grafadas em minúscula. Optamos por seguir o texto de partida nesse aspecto, mantendo as inusitadas maiúsculas que não só registram um hábito da época, como, em muitos casos, têm a função de personificar objetos e conceitos abstratos, valorizando-os e destacando-os dentro do texto.

Em um caso específico, no v. 61, acabamos traduzindo com a inicial maiúscula um termo que no texto de partida estava em minúscula. Trata-se de *concilio*, que traduzimos como “Conselho” para que ficasse claro que o termo se referia a um agrupamento de pessoas (no caso, semideuses terrenos), a uma assembleia, uma reunião, e não a uma sugestão, opinião ou parecer.

¹⁵³ “O acusativo de relação pode ser complemento de um adjetivo ou de um verbo que expressa estado (verbo intransitivo ou verbo na forma passiva), para precisar-lhes o sentido ou para indicar outras características: o ponto de vista, a relação, a parte do corpo ou do ser que determina a qualidade ou modo de ser da ação” (BONDARCZUK; TEIXEIRA, s/d, p. 7).

Também no v. 213, “A qual centenas de tolos Milordes”, a opção por deixar “Milordes” com a inicial em maiúscula partiu de nós, visto que no texto de partida “Milordi” abre o verso, recebendo a inicial maiúscula como todas as outras palavras do poema que abrem o verso. Nossa escolha se deveu ao fato de “milorde” ser uma forma de tratamento usada para distinguir ingleses nobres, destacar sua importância, como se fosse um título. Junto ao adjetivo “tolos”, a forma em maiúscula contribui para a ironia da cena.

Na edição de *O Desertor*, de Silva Alvarenga, organizada por Santos e Valle (2015), os organizadores refletem na “Introdução” sobre a manutenção ou não das maiúsculas do texto da primeira edição, de 1774. Embora eles estejam falando de uma reedição, e não de uma tradução, os argumentos que justificam a manutenção da caixa alta no poema português são os mesmos que as justificariam no poema italiano, mesmo em uma tradução brasileira. Dizem:

Como não oferecem dificuldade para a leitura, mantivemos as maiúsculas, também para relativizar o esquematismo que define alegorização de conceitos por meio de maiúsculas. É possível que maiúsculas também indiquem ênfases para a *pronuntiatio*, já que, na época, estava prevista a performance, ou representação do poema herói-cômico, assim como se fazia encenação pública do poema heroico. (SANTOS; VALLE, 2015, p. 46)

Também na Itália da época estava prevista a *pronuntiatio*, muito bem lembrada por Santos e Valle. E, assim, seguindo a edição italiana, Manhã, Tarde, Noite, Céu, Francês, Caribenho, Caliginosa, Capitão, entre tantos outros termos, foram grafados com a inicial em maiúscula.

6.1.3 Mudanças na pontuação

Comparando a pontuação do texto de partida à da tradução, logo fica claro que fizemos uma série de mudanças nesse sentido, visando, principalmente, auxiliar a leitura, tornando mais simples a identificação pelo leitor dos termos da oração (principalmente, sujeito e objeto) e do início e fim de determinadas orações. Uma consequência curiosa dessa alteração foi a maior ocorrência de ponto e vírgula no texto de chegada do que no texto de partida, sendo que o uso dessa pontuação é mais usual na língua italiana do que na portuguesa. Isso ocorreu pois o poema faz um uso elevado de dois-pontos com a função de marcar uma pausa entre as orações, não necessariamente precedendo uma fala, uma citação, uma enumeração ou um esclarecimento, uma explicação do que foi dito antes, como prevê a

gramática da língua portuguesa.¹⁵⁴ Assim, substituímos os dois-pontos que marcavam pausas ora por ponto e vírgula, ora por ponto final. Um exemplo está no v. 389, em que os dois pontos é usado para separar aquilo que o rito baseado na fábula de Amor e Himeneu reserva aos maridos e aquilo que reserva aos chichisbéus (respectivamente, a noite e o dia ao lado da mulher). Nesse caso, achamos que o ponto e vírgula era mais adequado à tradução, sinalizando uma pausa e uma oposição entre as orações.

Também Santos e Valle (2015), na reedição d'*O Desertor*, optaram por atualizar a pontuação, e mais uma vez suas motivações para tal coincidem com as nossas em relação ao “Mattino”:

[...] preferimos atualizar a pontuação para facilitar a leitura moderna. Por se tratar de um texto narrativo, a pontuação retórica, provavelmente também seguindo critérios da pronúncia, dificulta a fluência da leitura silenciosa deste texto cuja unidade para o entendimento já é, de saída, bastante difícil, seja pelos cortes bruscos presentes no poema [...], seja por estar inscrito em outro registro de representação ficcional, diverso por exemplo da narrativa de romance em prosa, com a qual, desde o século XIX, tendemos a estar mais acostumados. Neste mesmo sentido, preferimos inserir aspas para sinalizar falas diretas das personagens, que não são muitas e não devem ser confundidas com as apóstrofes da voz herói-cômica que narra e que, vez e outra, interpela fantasticamente as próprias personagens, como estava previsto na convenção da poesia épica em geral. (SANTOS; VALLE, 2015, p. 46-47)

Também nós, em “Manhã”, optamos por inserir aspas nos dois discursos diretos não evidenciados no texto italiano, um no v. 346, e outro do v. 661 ao v. 670, respectivamente: “reinar eu quero / Sozinho” e “Dirá: ‘mui digna pena recebestes, / Ó servos até hoje tão devotos / Da tal Necessidade, velha, é certo, / Mãe e senhora das artes, mas ora / Inútil e maltrapilha. Ao seu potente, / Amável vencedor, ó miseráveis, / Obedecer deveríeis. O Luxo! / O Luxo! É hoje o único que pode / Verter do corno fértil, nas vassalas / A ele artes, aplausos, e abundâncias / E prêmios nunca jamais contestados”.

6.2 Tradução do poema, e não dos versos

Nossos primeiros esboços da tradução do “Mattino”, feitos antes mesmo que este projeto de mestrado tivesse início, foram elaborados sem que a métrica e o ritmo recebessem uma atenção rigorosa. Assim, os versos traduzidos tinham de nove a doze sílabas métricas, e seus ictos poderiam cair em qualquer sílaba, desde que o ritmo nos soasse “bem”, algo

¹⁵⁴ V. verbete “dois-pontos” no Houaiss (2009).

bastante subjetivo. Consequentemente, tínhamos uma tradução *verso por verso*, isto é, cada verso traduzido correspondia ao verso de mesmo número do texto de partida; por outro lado, no entanto, a leitura não agradava, pois o plano da expressão, tão valorizado por Parini, estava sendo negligenciado.

Quando passamos a corrigir os versos pensando na métrica e no ritmo, essa correspondência *verso por verso*, evidentemente, se perdeu. A proximidade entre as línguas portuguesa e italiana, a semelhança entre suas gramáticas e a raiz latina comum a inúmeras palavras permitia que alguns versos mantivessem tal correspondência, mas eram muitos os casos de versos que deveriam ser alongados ou encurtados em função do conteúdo ou mesmo do ritmo, o que acabava por afetar todos os outros versos, principalmente os que lhe seguiam ou antecediam.

Foi assim que percebemos que, para traduzir “Il Mattino”, não poderíamos traduzir seus versos isoladamente, de modo interlinear, mas sim o poema como um todo – sem, porém, transformar a tradução em uma paráfrase. Tal recurso, que não prejudica a forma do poema narrativo, foi usado também nas duas traduções existentes de *Il Giorno* em verso: uma para o inglês, feita por Herbert Morris Bower, em 1927, e outra para o espanhol, feita por Cristina Barbolani, em 2012.

Uso como exemplo o v. 27: “*Ove l’arti migliori, e le scienze*” poderia ser traduzido como “Onde as artes melhores, e as ciências”, preservando sonoridade, métrica e ritmo. No entanto, para que o vs. 24, 25 e 26 fossem compreensíveis ao leitor e, ao mesmo tempo, atendessem à métrica, eles tiveram de ser alongados, fazendo com que a tradução do v. 27 como “Onde as artes melhores, e as ciências” se tornasse impossível. Assim “*arti migliori*” se tornou “sumas artes”, e não porque acreditamos que “suma” seja uma palavra semanticamente mais próxima de “*migliori*”, tampouco por acharmos sua sonoridade mais adequada ao poema: pelo contrário, “melhores” tornaria a sonoridade do verso traduzido mais próxima à do texto de partida. No entanto, essa foi a melhor solução encontrada para que pudéssemos conciliar a métrica e o ritmo não só desse verso, mas de todo o trecho que começa no v. 26 e termina no v. 29.

É importante destacar, porém, que ao traduzirmos o poema *como um todo* levamos em conta seus blocos narrativos, blocos com um início e fim bem definidos. Assim, por exemplo, a tradução do v. 46, “*Allora sorge il Fabbro*”, que introduz uma nova cena, um novo assunto ao poema, teve de necessariamente abrir um novo verso, um novo bloco. Para nós, não

importava que esse verso deixasse de ser o 46 para se tornar o 46 b¹⁵⁵, contanto que “Então” – tradução de “*Allora*” – ocupasse a primeira sílaba métrica.

6.3 Métrica e ritmo

Como ficou claro na seção “Referenciais teóricos” do Capítulo 4, optamos por seguir a métrica e o ritmo do “*Mattino*” em nossa “*Manhã*”.

Os versos do *Giorno*, embora sejam todos decassílabos, não seguem um único padrão rítmico, alternando-se entre heroico, sáfico, martelo, pentâmetro iâmbico e de gaita galega. Na tradução, impomo-nos a mesma regra, permitindo-nos versos com ictos em 2^a, 4^a, 6^a, 8^a e 10^a; 4^a, 7^a e 10^a; 3^a, 6^a e 10^a; e 6^a e 10^a; em outras palavras, todos os versos, obrigatoriamente, apresentam ictos ou na 4^a e 10^a sílabas, ou na 6^a e 10^a sílabas, ou na 4^a, 6^a e 10^a sílabas ao mesmo tempo – 4^a e 6^a podiam ser ambas tônicas, mas não ambas átonas. Tal rigorosidade contribuiu para garantir um ritmo que, como no texto de partida, colabora para a própria leitura e compreensão do poema.

Para preservar a métrica e o ritmo do “*Mattino*”, evidentemente tivemos de fazer diversas adaptações lexicais e sintáticas. Listamos a seguir alguns exemplos.

6.3.1 V. 36. *Gli animali e le piante e i campi e l'onde*

Traduzindo esse verso sem a preocupação métrica, teríamos “Os animais, as plantas, os campos e as ondas”, um alexandrino.

Uma solução para encurtá-lo foi realizar uma modulação¹⁵⁶ e excluir os artigos, chegando a: “Animais, plantas, campos e ondas”, um octossílabo.

Dividimos, então, os termos em dois campos semânticos – os seres vivos (animais e plantas) e os elementos (campos e ondas, ou seja, terra e água), e inserimos a conjunção *e*, que no texto de partida antecede cada substantivo (um recurso da língua italiana para dar ênfase aos termos da oração), entre cada dupla: “Animais e plantas, campos e ondas”, um

¹⁵⁵ Por razões práticas, nos referiremos aos versos “a mais” da tradução com a letra *b* acompanhada pelo número do verso que o antecede, de modo que, ao falar do v. 100 ou 100b do texto de partida, por exemplo, o leitor entenda que este corresponde ao v. 100 da tradução, e vice-versa.

¹⁵⁶ Sempre que falamos de “modulação” aqui, nos referimos à modalidade de tradução definida por Aubert (1998) como uma alteração na estrutura semântica de superfície, sem deslocamento de sentido no contexto.

eneassílabo. Invertendo “ondas” com “campos”, conseguimos o decassílabo, porém, vejamos como seria o ritmo:

Animais e plantas, ondas e campos

Os ictos recaem em 3^a, 5^a, 7^a e 10^a, não se adequando à métrica utilizada por Parini. Inserimos então apenas um artigo ao verso, antecedendo “animais”:

Os animais e plantas, campos e ondas

Um decassílabo com ictos em 4^a, 6^a, 8^a e 10^a, adequado à métrica e ao ritmo do poema.

6.3.2 V. 89. *Il gallo che li suole aprire altrui.*

“O galo que as costuma abrir aos outros” parece uma tradução perfeita: preserva o sentido e é um decassílabo com icto em 2^a, 6^a e 10^a, exatamente como o verso italiano. No entanto, “as” se refere a “luzes”, que em português não são abertas, e sim acesas. Teríamos então: “O galo que as costuma acender aos outros”. Um hendecassílabo.

Vimo-nos, assim, em um impasse: o verso seguinte, 90, introduz um novo bloco: seu início “*Dritto è percìò*”, “Justo é, pois”, não poderia ser remetido para outra posição, de modo que o v. 89 não poderia se alongar ao v. 90. Assim, antes de tentar subir parte dele ao v. 88, o que envolveria diversas modificações, talvez custosas para o ritmo dos versos anteriores, tentamos trabalhar sobre o próprio v. 89.

Em primeiro lugar, tentamos inverter a ordem das palavras, mas sem sucesso. Então, destacamos “costuma”, a única palavra do verso que poderia ser substituída por um sinônimo mais breve, “soe”, mais arcaico, e de mesma raiz que o *suole* italiano. Conseguimos um decassílabo, mas vejamos como ficaria o ritmo:

O galo que as soe acender aos outros.

Com ictos em 2^a, 5^a, e 8^a, tivemos de buscar outro caminho.

Analisando a frase “E suavemente te apagou as luzes o galo que as costuma acender aos outros”, percebemos que o foco dela está no fato de que, enquanto os “outros” (os trabalhadores, os não nobres) acordam, o jovem senhor dorme, uma ideia que é indiferente ao

fato de o galo “acender as luzes aos outros” sempre ou com frequência, de modo que a ausência do “costuma” não deslocaria o sentido do verso. Além disso, pensando na importância dessa relação contrastante que o galo – *um só galo* – estabelece com nobres e trabalhadores, notamos que a inserção do termo “mesmo” beneficiaria a ironia: o *mesmo* galo que acorda os outros, adormece o jovem senhor. Com a exclusão do “costuma” e a inclusão do “mesmo”, chegamos a:

O mesmo galo que as acende aos outros.

Decassílabo com ictos em 2^a, 4^a e 8^a.

Importante destacar que a inserção do “mesmo” e a exclusão do “costuma” não pretendeu de forma alguma *melhorar* o texto de partida. Se conseguíssemos um decassílabo com ritmo adequado sem a necessidade desses recursos, certamente os teríamos deixado de lado. Porém, uma vez que mudanças fizeram-se necessárias, as que contribuíram para a ideia fundamental do verso, ou simplesmente não as prejudicaram, nos pareceram as mais adequadas.

6.3.3 V. 161. *Il villano sartor che, non ben pago*

A primeira tradução do v. 161 foi:

O vil alfaiate que, não contente

Como se pode ver, o verso possuía icto em 5^a e 10^a.

Então, acrescentamos *mui*, variação de “muito”, antes de *vil* (“*villano*”), e conseguimos o icto em 3^a, 6^a e 10^a:

O alfaiate mui vil que, não contente

Essa opção pelo acréscimo¹⁵⁷ de “mui” para se chegar ao ritmo adequado não foi aleatória. Poderíamos ter retrabalhado o verso, tanto o 161 quanto o 160, ou o 162, de diversas formas, substituindo termos, alterando estruturas sintáticas, ordem de orações etc.

¹⁵⁷ V. Aubert, 1998.

Porém, um fator nos fez perceber que o *mui* era necessário não só para o ritmo, mas também para a ironia presente no texto de partida.

Em italiano, *non ben pago* significa “insatisfeito”: o alfaiate, não satisfeito de tomar para si parte dos tecidos do jovem senhor, ousou ainda pedir o pagamento. No entanto, o mesmo *non ben pago* alude a “mal pago”, no sentido justamente de o alfaiate não ter recebido a remuneração adequada. Essa acepção do termo reforça a ironia que há em qualificar o alfaiate como “vil” por ele cobrar seu pagamento ao jovem senhor: se ele não recebeu corretamente, ele não pode ser considerado vil por cobrar.

Em português, o termo “pago” remete, em primeiro lugar, à remuneração, e só por extensão de sentido pode significar “insatisfeito”. Sendo, porém, “insatisfeito” o sentido principal do termo italiano (isso fica evidente pela qualificação do alfaiate como “vil” e pela redundância que haveria em “não bem pago *ainda por cima ousou* pedir o pagamento”), acabamos perdendo na tradução a dualidade de sentido do “*ben pago*”, e sua consequente ironia.

Ao inserir “mui” antes de vil, enfatizamos o adjetivo, damos destaque a ele, de modo que, quando o leitor chega ao v. 164, em que se justifica a ofensa pelo fato de o alfaiate *ousar* pedir o pagamento, a ironia fica patente. Assim, de certo modo, recuperamos a força da ironia do texto de partida.

6.3.4 V. 243. *Stupefatto berà le tue sentenze*

Em italiano, *senteza* apresenta as mesmas acepções que “sentença” em português, de modo que, na primeira tradução, deixamos “Beberá estupefato tuas sentenças”. No entanto, nesse verso *sentenze* tem a conotação de “frase de efeito” – se refere às palavras ditas pelos nobres e que são avidamente ouvidas pelo vulgo. Embora essa acepção exista em “sentenças”, ela fica mais clara, menos ambígua, em “máximas”.

Chegamos a alterar o verso para “Beberá estupefato tuas máximas”, até que, na revisão, nos demos conta de que o verso ficara esdrúxulo, isto é, terminava com uma proparoxítone, o que é raro no *Giorno* e inexistente no “Mattino”.

Caso não houvesse outra saída, não seria um problema grave deixar o verso esdrúxulo; mas, considerando que nossa primeira tradução não estava incorreta, preferimos voltar a ela e traduzir “*sentenze*” por “sentenças”. Outro fator que contribuiu para essa decisão foi a existência de “*massima*” no vocábulo italiano com a mesma acepção de nossa “máxima”:

sendo também uma proparoxítona, desconfiamos que a escolha de Parini por “*sentenze*” e não “*massime*” também teve a ver com a métrica.

6.3.5 Vs. 202-203. *Sì che men aspro a' dilicati spirti, / E men barbaro suon fieda gli orecchi!*

Esses dois versos são de difícil tradução por dois motivos. Em primeiro lugar, usa termos que, traduzidos para o português, se alongam: *sì che* – “de tal modo que”, “para que”; *men* – “menos”; *aspro* – “áspero”; *spirti* – “espíritos”. Em segundo, três dos termos, quando traduzidos, tornam-se proparoxítonas, ou seja, ficamos com três palavras com as quais os versos não poderiam terminar: áspero, espírito e bárbaro.

Não queríamos substituir “áspero” por “ruidoso”, por exemplo, pois não se trata de um som volumoso, barulhento, e sim de um som desarmônico. “Espíritos delicados” também achamos semanticamente insubstituível: “*spirti*”, aqui, pode remeter ao *spirto del tempo*, ao “espírito de época”, às pessoas que representavam as características morais e intelectuais da época, e “delicado” remete tanto a algo frágil quanto a algo sutil e requintado, portanto, sem sinonímia cabível aqui.

A solução foi alongar os dois versos em três, cuidando para que nenhum deles fosse esdrúxulo:

Para que dos espíritos delicados
Sejam por menos áspero som, menos
Bárbaro som feridos os ouvidos!

Além de alongar os versos, contraímos a palavra “espíritos” em “espritos”, recurso utilizado pelo próprio Parini em italiano e com diversas ocorrências na literatura portuguesa e brasileira, como em Camões (“E que, enquanto seu corpo o esprito reja,” *Os Lusíadas*, Canto IV, 4, 5) e em Gregório de Matos (Soneto “Alma gentil, esprito generoso”).

6.3.6 V. 663. *De la Necessidade, antiqua è vero*

O v. 663 começa com “*De la Necessidade*”, que em português, “Da Necessidade”, possui ictus na 5ª sílaba métrica.

Para solucionar esse ritmo, a palavra Necessidade teria de a) passar para o final do verso anterior; b) passar para o final do período (no v. 665, após “maltrapilha”); ou c) ser precedida por duas sílabas métricas, como no texto italiano.

As duas primeiras opções se mostraram ineficazes: de um modo ou outro, as inversões e distâncias geradas pelo deslocamento, embora não destoantes dos recursos métricos usados por Parini em outros versos, dificultavam ainda mais uma leitura já difícil: ou Necessidade se afastava demais dos “servos até hoje tão devotos”, ou se afastava demais de “velha, é certo, mãe e senhora das artes”, que assim pareceria se referir aos “servos”.

Recorremos, então, à terceira opção, e inserimos o termo “tal” antes de Necessidade: “Da tal Necessidade”. A Necessidade, assim, se torna uma espécie de entidade famigerada, ou muito conhecida, o que vai de acordo com a expressão seguinte, “velha, de fato”.

6.3.7 Sinalefa

É típica no poema a sinalefa na sétima sílaba, como em “*Di magnanimi lombi ordine il sangue*” (v. 2); “*Entrò nell’alto, e il grande arco crollando,*” (v. 343); e “*Su l’ale de la Gloria alto volanti*” (v. 974). Por motivos de todo gênero – por exemplo, o fato do plural em português receber uma consoante, o *s*, ao contrário do italiano, que recebe um *e* ou um *i* – nem sempre pudemos traduzir o texto de modo que as sinalefas fossem preservadas.

Por se tratar de um recurso cuja função rítmica conversa com o conteúdo do verso (ele marca uma suspensão da fala, uma quebra), e pensando na *compensação* de Campos (1976, p. 39), optamos por inserir sinalefas apenas nos versos em que eles são presentes no texto de partida e quando a métrica, a sintaxe, o léxico etc. nos permitissem. Assim, os versos 3, 48 e 974, por exemplo, mantiveram a sinalefa:

Purissimo celeste, o in te del sangue / Puríssimo celeste, ou em ti do sangue
L’altro di non perfette, o se di chiave / Inacabadas torna: ou com difícil
Su l’ale de la Gloria alto volanti; / Sobre as asas da Glória alto voando;

Como apontamos, o fato de o plural italiano receber uma vogal, enquanto o português uma consoante, nos impediu de realizar uma série de sinalefas presentes no texto de partida – não necessariamente em sétima posição –, o que alongou alguns dos versos traduzidos. Evidentemente, tivemos de fazer adaptações para que nenhum verso ficasse com mais de dez

sílabas métricas, desde a inclusão de versos no poema até alterações no conteúdo do texto, que, no entanto, não trariam prejuízo ao poema. Como exemplo, citamos os vs. 5 e 193.

Traduzimos o v. 5, *E le adunate in terra o in mar ricchezze*, como “E a acumulada em terra ou mar riqueza”, eliminando o plural para que fosse possível as sinalefas “*E a a*” e “*da em*”. Isso foi possível pois “riqueza”, mesmo no singular, envolve um conjunto de bens, valores, dinheiro etc., de modo que o significado do verso não sofre alteração com a substituição.

Já no v. 193, “*De’ soprumani accenti, odio ti nasca*”, “Dos sobre-humanos acentos, ódio te nasça” traria uma aliteração indesejada do *s*, além de alongar muito o verso. Assim, optamos por deixar “sobre-humanos acentos” no singular, “sobre-humano acento”: ganhou-se com as sinalefas, que contribuem para a manutenção do decassílabo, sem que o sentido fosse alterado, visto que, de um modo ou de outro, fica claro que se trata do modo como as palavras são pronunciadas, de um modo de falar divino.

6.3.8 Verso agudo

A grande maioria dos versos no “Mattino” é grave, isto, termina com uma paroxítona. Há poucas ocorrências de versos agudos – que terminam com uma oxítone – e nenhuma de versos esdrúxulos – que terminam com uma proparoxítona. Na “Manhã”, obedecemos a esse padrão, e conseguimos adequar os versos de modo que nenhum terminasse com uma proparoxítona. Quanto aos agudos, evitamo-los o máximo possível, ou seja, sempre que as medidas necessárias para que o verso se tornasse grave não prejudicassem outros aspectos do verso em si e do poema como um todo.

Houve um caso, porém, em que, embora o verso do texto italiano fosse grave, optamos deliberadamente por deixá-lo agudo na tradução. Trata-se do v. 11, “Deverás ocupar-te de Manhã”. Essa é a primeira ocorrência da palavra “Manhã” na obra, e acreditamos que o fato de ela figurar ao final de um verso no texto de partida não é à toa: ela ganha destaque. Para manter tal destaque, tivemos de deixar o verso agudo – diferentemente do italiano, visto que “Mattino” é uma paroxítona. A consequência, no entanto, foi positiva: o verso agudo deu ainda mais ênfase à palavra que dá nome à primeira parte do *Giorno*.

6.4. A hipertextualidade

Como Genette (2010, s/p.), entendemos por hipertextos “todas as obras derivadas de uma obra anterior, por transformação ou por imitação”. Podemos dizer que *Il Giorno* é hipertextual em dois sentidos: se, de um lado, Parini apropria-se dos modelos áulicos, heroicos e encomiásticos da época (início do século XVIII) para *imitá-los* de modo a, em face de um novo assunto, criar uma sátira, de outro, o poeta *transforma* diversos textos de diversas épocas (trechos de poemas, por exemplo, de Torquato Tasso, século XVI; de Saverio Bettinelli, século XVIII; de Lucrécio, Ovídio e Virgílio, os três do século I a.C.) em um regime de derivação lúdico.¹⁵⁸ Simples emulação de poemas que Parini admirava, os versos transformados, se estudados individualmente, seriam considerados não tanto hipertextos, mas **intertextos** (“hipertextualidade pontual ou facultativa”). No entanto, a ocorrência maciça deles e, em certo sentido, declaradas (as referências são bastante manifestas) permitem-nos classificá-los em 1) hipertextos que visam a “uma espécie de puro entretenimento ou exercício prazeroso, sem intenção agressiva ou zombeteira” (GENETTE, 2010, s/p.); e 2) hipertextos irônicos, que no conjunto, considerando a formação final do poema, contribuem de forma palpável para ridicularizar o cotidiano da nobreza setecentista. Isso ocorre graças às inúmeras transformações de versos eruditos de obras já então consideradas clássicas para tratar de assuntos banais, ou seja, as ações de um jovem nobre ao longo do dia. Segundo Savoca (1996, p. 186):

[...] quella di Parini è un'opera la quale, senza dipendere in maniera prevalente da un particolare *exemplum*, per l'assidua cura con cui sono lavorati lingua stile e immagini, pressupone una tensione permanente ai classici, usufruiti in un modo assolutamente originale e, si direbbe, con una disposizione nativa a interpretarli e tradurli in termini moderni.

Em *Per un luogo del 'Giorno' pariniano*, publicado em 1893, o crítico Pio Ferrieri, ao refletir sobre algumas das inúmeras referências a outras literaturas contidas em *Il Giorno* e sobre a dificuldade dos teóricos de identificar corretamente as apropriações feitas por Parini em sua obra, escreve que tais referências são “di facile intelligenza pei coetanei dell'autore, di colore oscuro per noi”. Só podemos imaginar o que Ferrieri diria da compreensão por parte de leitores brasileiros em 2017...

¹⁵⁸ Em *Palimpsestos – a literatura de segunda mão* (Belo Horizonte: Viva Voz, 2010), Genette propõe uma distinção entre as formas de derivação de um texto A por um texto B de acordo com o tipo de relação que um estabelece com o outro (transformação ou imitação; grosso modo: apropriação do assunto ou do estilo, respectivamente) e com o regime dessa derivação (lúdico, satírico ou sério). Entretanto, conforme o próprio Genette defende, tais distinções não se esgotam nelas mesmas, e pode ocorrer de um mesmo texto se enquadrar em mais de uma classificação. Por esse motivo, o que propomos aqui é estudar o modo como a hipertextualidade aparece em *Il Giorno*, e não classificá-la dentro de apenas um tipo, o que seria uma classificação rasa e de pouca utilidade para nosso trabalho.

Para além da constatação dessa dificuldade, para não dizer impossibilidade, que os brasileiros teriam de apreender os hipertextos presentes em “Il Mattino”, buscamos soluções para uma tradução que não ignorasse as diferentes vozes reunidas por Parini e que, ao mesmo tempo, fosse compreensível para os nossos leitores.

Indicar as emulações ao longo do texto, em notas de rodapé, tornaria a leitura truncada e cansativa, e, embora reconhecer sua existência e identificá-las seja importante do ponto de vista da crítica literária e da história da literatura italiana, isso não contribuiria para um melhor entendimento do texto. Assim, optamos por apontar em notas de rodapé apenas as que afetam diretamente a compreensão do poema, como é o caso do verso 603, em que Parini ironiza Voltaire parodiando Dante ao falar de Aristóteles (Inf. IV, 131: “Maestro di color che sanno”), e listar aqui, a título de exemplo, algumas outras.¹⁵⁹ Escolhemos aquelas que ou vêm de textos ainda hoje bem conhecidos do público brasileiro, ou textos que, como um todo, tiveram uma presença decisiva na composição do *Giorno*.

Antes, porém, gostaríamos de chamar a atenção para uma emulação específica que teve influência direta sobre a tradução. Trata-se daquela presente nos vs. 590-592, “e vago / Mutabile color che il collo imiti / De la colomba”, que retoma os vs. 1131-32 da tradução do Livro 2 de *De rerum natura*, de Lucrécio, por Alessandro Marchetti em 1717: “Così piuma, che il collo o la cercive / di vezzosa colomba ornì e coroni”. Como no Brasil o pombo costuma remeter a um animal sujo, feio, ao traduzir os versos de Parini retomamos o adjetivo presente na tradução de Marchetti, “vezzosa”, e ausente no “Mattino”, explicitando que o pombo descrito é “formoso”, belo: “e vaga / Furtiva cor que o colo do formoso / Pombo imite”.

A seguir, listamos alguns outros exemplos de emulações presente no “Mattino”:

“Il Mattino”, v. 8. Come ingannar questi nojosi e lenti

Ovídio, *Metamorfoses*, VIII, v. 651. *Fallunt sermonibus horas*

“Il Mattino”, vs. 24-25. Nè i mesti de la Dea Pallade studj / Ti son meno odiosi:

Z. Betti, *Del baco da seta canti IV*, I, 8, vs. 19-20. *i dolci studi / e di palla e di febo ama e coltiva*¹⁶⁰

¹⁵⁹ Para conhecer todas as emulações presente no *Giorno*, v. Tizi (1999).

¹⁶⁰ Zaccaria Betti (1732-1788) era um poeta veronense que compunha poesia de gênero didascálico. É importante notar que essa emulação é de caráter satírico, visto que Betti propõe cultivar os doces estudos da deusa, enquanto Parini fala sobre quanto tais estudos são odiosos ao jovem senhor.

“Il Mattino”, v. 41. Che prima ritrovar Cerere, e Pale,

Ovídio, *Metamorfoses*, V, vs. 341-43. *Prima Ceres unco glaebam dimovit aratro, / prima dedit fruges alimentaue mitia terris, / prima dedit leges: Cereris sunt omnia munus.*

“Il Mattino”, v. 58. Dell’incerto crepuscolo non gisti

Ovídio, *Metamorfoses*, XI, v. 596. *dubiaeque crepuscula lucis*

Torquato Tasso, *Gerusalemme liberata*, IX, 14, vs. 3-4. *ne l’ora che par che il mondo reste / fra la notte e fra ‘l dì dubbio e diviso*

“Il Mattino”, vs. 69-70. Precipitose rote, e il calpestio / Di volanti corsier, lunge agitasti

Torquato Tasso, *Gerusalemme liberata*, IX, 21, vs. 3-4. *de’ cavalli / co ‘l suon del calpestio misti i nitriti*

“Il Mattino”, vs. 108-10. e sì ti appoggia / Alli origlieri i quai lenti gradando / All’omero ti fan molle sostegno

Alexander Pope, *Il riccio rapito* [*The rape of the lock*], trad. Antonio Conti (1756), I, v. 23. *ma sul molle origlier giacea dormendo*¹⁶¹

“Il Mattino”, vs. 252-53. Al mio divino Achille, al mio Rinaldo / L’armi apprestate

Carlo Innocenzo Frugoni, *Versi sciolti di tre eccellenti autori*, VIII, v. 77. *rinasca un nuovo Ulisse, un nuovo Achille*

“Il Mattino”, vs. 336-37. Ma che non puote anco in divino petto, / Se mai s’accende ambizion di regno?

Virgilio, *Eneida*, II, 56-57. *Quid non mortalia pectora cogis, / Auri sacra fames?*

Dante Alighieri, “Purgatorio”, XXII, vs. 40-41. *Per che non reggi tu, o sacra fame / de l’oro, l’appetito de’ mortali.*

Pier Jacopo Martello, *Femia*, I, vs. 368-69. *E a che non sforzi tu gli umani petti, / o d’onor vano sacrilega fame?*

“Il Mattino”, v. 420. Scale salì del maritale albergo

¹⁶¹ Tanto no *Giorno* quanto no *Riccio rapito*, trata-se do despertar do protagonista.

Virgílio, *L'Eneide*, trad. Annibale Caro, VI, vs. 580-81. *e gli altri infin dal maritale albergo*

Ludovico Ariosto, *Orlando furioso*, XLVI, 76, v. 3. *il maritale albergo apparecchiato*

“Il Mattino”, v. 475. Ma già tre volte e quattro il mio Signore

Virgílio, *Eneida*, I, v. 94. *talia voce refert: ‘O terque quaterque beati,*

Virgílio, *Geórgicas*, I, v. 399. *terque quaterque solum scindendum glaebaque uersis*

Ludovico Ariosto, *Orlando furioso*, XXIII, v. 103. *tre volte e quattro e sei lesse lo scritto*

Torquato Tasso, *Gerusalemme Liberata*, II, 80, v. 6. *il capitan rivolse gli occhi in giro / tre volte e quattro*

Giambattista Roberti, *La Moda*, 47, v. 3. *E il crin ritocca quattro volte e sei.*

“Il Mattino”, vs. 486-88. Avanti a lui lo specchio / Altero sembra di raccor nel seno / L’imagin diva

Alexander Pope, *Il riccio rapito* [*The rape of the lock*], trad. Antonio Conti (1756), I, v. 183. *Celeste immago ne lo specchio appare*

“Il Mattino”, vs. 500-01. e scosse / Pur or da lungo peso il molle lombo

Ovidio, *Fastos*, I, v. 624. *visceribus [...] excutiebat onus*

Ovídio, *Heroides*, XI, vs. 41-42. *ut [...] visceribus crescens excuteretur onus*

“Il Mattino”, v. 764. Mille alati ministri alto volando

Saverio Bettinelli, *Versi sciolti di tre eccellenti autori*, IV, v. 222. *ed ogni Musa ha il suo ministro alato*¹⁶²

“Il Mattino”, vs. 836-39. Fia ricordare al mio Signor di quanti / Leggiadri arnesi graverà sue vesti / Pria che di se medesimo esca a far pompa. / Ma qual tra tanti e sì leggiadri arnesi

Virgílio, *L'Eneide*, trad. Annibale Caro, I, vs. 1147-49. *A l'apparir del giovinetto Iulo, / corser tutti a mirare il manto e 'l velo / e gli altri che adducea leggiadri arnesi*

¹⁶² Bettinelli (Mantova, 1718-1808), com Algarotti e Frugoni, compôs a obra *Versi sciolti di tre eccellenti autori* (1757), um dos principais modelos de Parini para a poesia encomiástica e celebrativa com diversas emulações ao longo do *Giorno*, muitas vezes em tom de ironia.

“Il Mattino”, vs. 857-58. *l’aprica montagna in tuo favore / Al possente meriggio educa e scalda*

Catulo, LXII, vs. 39-41. *Ut flos [...] quem mulcent aurae, firmat sol, educat imber*

“Il Mattino”, vs. 919-21. *Or ti ricolmi alfine / D’ambo i lati la giubba, ed oleosa / Spagna e Rapè*

Carlo Goldoni, *La bottega del caffè*, II, XVI. *Don Marzio – Non ve n’intendete. Il vero tabacco è il rapè. / Leandro – A me piace il tabacco di Spagna*

Em uma tentativa de compensar a falta dessas emulações ao longo da tradução, tivemos sempre presente *Os Lusíadas*, de Camões, uma obra familiar a estudantes e pesquisadores da área de letras e muito presente em nosso repertório poético.

Podemos citar dois momentos em que a obra camoniana teve influência direta sobre a tradução. O primeiro está nos vs. 144-148. Nesses versos, o preceptor fala ao jovem senhor sobre a procedência do café. Está na hora de o nobre fazer o desjejum, e ele deve escolher se quer beber chocolate ou café – note-se a ironia envolvida na “difícil” decisão que o jovem deve tomar tão logo se levanta. O preceptor aproveita o momento para discorrer sobre o grão, trazido ao jovem senhor de Alepo (Síria) e Moca (Iêmen), *di mille navi popolata* (vs. 142-143; “por mil naus povoada”), isto é, de territórios invadidos e saqueados pelos europeus. No trecho transcrito, o preceptor narra o início das conquistas – o que foi preciso para que o jovem senhor pudesse ter a opção de tomar café. A ironia é reforçada neste ponto: cidades foram saqueadas para o conforto do nobre.

Parini descreve a navegação dos conquistadores europeus como um grande feito: um novo reino (a Espanha, segundo TIZI, 1999, p. 36) partiu com “*ardite vele*” (destemidas velas), enfrentando impetuosas tempestades estrangeiras, novos monstros, medos, riscos e fomes desumanas, para superar confins que até então não haviam sido ultrapassados (as Colunas de Hércules, do Estreito de Gibraltar, também segundo TIZI, 1999, p. 36). E tudo isso para que o jovem nobre pudesse ter a opção de tomar café.

O trecho é evidentemente um hipertexto de *Gerusalemme liberata* (1581), de Tasso. Tizi (1999, p. 36) nos apresenta os seguintes versos da obra do poeta italiano (referente ao momento em que ele celebra as empresas de Colombo: “*Tempo verrà che fian d’Ercole i segni / favola vile a i naviganti industri, / e i mar riposti, or senza nome, e i regni / ignoti ancor tra voi saranno illustri. / Fia che ‘l più ardito allor di tutti i legni / quando circonda il*

mar circondi e lustrì”¹⁶³ (Canto XV, 30, vs. 1-6); “*e in novi mostri, e non più intesi o visti*” (Canto IV, 5, v. 7).¹⁶⁴ O crítico aponta ainda que o termo *ardito* é um adjetivo tópico das conquistas, e que em Parini é usado ironicamente.

Para que essa importante hipertextualidade fosse mantida na tradução, poderíamos buscar traduções já realizadas da obra de Tasso e copiar alguns de seus trechos. Entretanto, ao contrário do que ocorre na Itália, no Brasil *Jerusalém libertada* não é uma obra estudada na escola – não faz parte de nosso cânone e de nosso repertório.

Por outro lado, o quadro descrito pelo preceptor, com tempestades, monstros desconhecidos em alto mar, grandes desbravadores, assemelha-se aos mares nunca dantes navegados descritos por Camões n’*Os Lusíadas*.

Assim, concordando com Campos (TÁPIA; NÓBREGA, 2013, p. 5), segundo quem “tradução de textos criativos será sempre recriação, ou criação paralela, autônoma porém recíproca”, optamos por perder as “tempestades”, os “novos” e os “estrangeiros” (ou “estranhos”), termos explícitos no texto italiano, para trazer a imagem criada pelo poeta português que, como Tasso, e contemporaneamente a ele, cantou as navegações. Não achamos que a perda dessa correspondência lexical seja grande, tendo em vista que o verso de Camões traz implícita a imagem de tormentas e do encontro com o novo, com o que é estranho e estrangeiro. No mesmo sentido, não julgamos problemática a inserção dos mares, que não aparecem explicitamente no texto italiano, mas estão implícitos na ideia das naus e das tempestades.

Com a remissão ao clássico – a bem conhecida imagem de navegadores destemidos, heroicos – por meio de um hipertexto familiar ao nosso público leitor, foi possível reconstruir a ironia do texto de partida de um modo eficiente. O rebuscamento do estilo camoniano é imediatamente reconhecido, e o contraste que estabelece com o café da manhã do jovem senhor se torna mais nítido do que se tivéssemos optado por, por exemplo, utilizar a tradução portuguesa de *Jerusalém libertada*. Segundo Tizi (1999, p. xcvi), há em Parini “l’oculata adozione di registri particolari a nuovi fini semantici”, e foi isso que quisemos tornar evidente ao nosso leitor.

¹⁶³ “Serão os marcos de Hércules um nome, / Fábula para a nauta; e destes mares / E reinos, que a distância obscura some, / Hão de ouvir-se inda os fastos singulares; / Então, sem que o temor jamais o dome, / O lenho mais audaz, por mil azares, / A terra medirá, do sol radiante / Arrojado rival e triunfante”. Tradução de José Ramos Coelho. In: Torquato Tasso, *Jerusalém libertada*, Rio de Janeiro: Topbooks, 1998, p. 458.

¹⁶⁴ “Novos monstros de insólita figura”. Tradução de José Ramos Coelho, in Torquato Tasso, *op. cit.*, p. 184.

O segundo momento de influência direta da obra camoniana sobre nossa tradução está no v. 543, quando traduzimos “*Tonante*”, epíteto de Júpiter, por “Tonante”, e não “Trovejante”, sinônimo mais familiar ao leitor brasileiro. O fato de Camões n’*Os Lusíadas* usar Tonante para se referir a Júpiter no Canto I, 20, v. 7 (“Convocados da parte do Tonante,”), no Canto II, 41, v. 8 (“Lhe atalha o poderoso e grão Tonante.”) e no Canto VI, 78, v. 5 (“Nem tanto o grão Tonante arremessou”)¹⁶⁵ foi decisivo para que optássemos pelo termo mais arcaizante. Mesmo que este epíteto não esteja tão presente no repertório dos leitores brasileiros do século XXI quanto os “mares nunca dantes navegados”, com ele, emulamos um dos poetas fundadores da nossa literatura, como fez Parini em relação à literatura italiana.

6.5 Figuras de linguagem

Os recursos poéticos utilizados por Parini no *Giorno* não se restringem à métrica e ao ritmo: paralelismos, hipálages, anástrofes, hipérbatos, metáforas, assonâncias, aliterações, entre outras figuras de palavra, som e sintaxe, marcam a composição dos versos.

Evidentemente, não conseguimos manter todas elas, mas fizemos o possível para respeitá-las quando possível, mesmo que para isso fossem necessárias algumas adaptações nos versos. Além disso, em muitos casos recorremos à *compensação* de Campos (1976, p. 39): na impossibilidade de mantê-las em determinado trecho onde apareciam, as recuperávamos em outro trecho, sempre que o efeito resultasse positivo levando em consideração tanto o estilo quanto a leitura do poema.

Citamos aqui alguns exemplos de manutenção e inclusão de figuras de linguagem na tradução – possíveis apenas quando o ganho que representavam para o poema era maior do que a perda decorrente das adaptações linguísticas que exigiam¹⁶⁶ – e outros de exclusão, isto é, quando uma figura de linguagem não pôde ser mantida nem compensada na tradução.

6.5.1. Assonância e aliteração

No v. 80, há simultaneamente a presença de aliteração e assonância: “*E licor lieti di Francesi colli*”, “E inebriantes vinhos de francesas colinas”. Para “*licor lieti*”, pensamos em

¹⁶⁵ Usamos a edição on-line d’*Os Lusíadas* disponível gratuitamente para consulta no site <<http://www.oslusiadas.com/>>. Acesso em: 15 set. 2016.

¹⁶⁶ Outros exemplos de influência das figuras de linguagem em nossa tradução podem ser vistos nos itens “Arcaizar? Modernizar? Dificultar? Facilitar?” (onde damos especial atenção às inversões sintáticas, incluindo os hipérbatos) e “Revisões e aprimoramentos”.

“licores deliciosos”, “lindos licores”, “vinhos vivos”, mas nenhuma opção nos agradou, fosse pelo ritmo que estabeleciam – no caso de “licores deliciosos” –, fosse pela mudança de sentido na adjetivação do vinho – como foi o caso de “lindo” e “vivos”.

A solução encontrada foi substituir o “*di*” que introduz a origem dos vinhos, por “vindos”, de modo que obtivemos “inebriantes vinhos vindos”. Infelizmente, perdemos a aliteração do *l*, mas mantivemos a assonância do *i*; além disso, a aliteração do *v*, embora não forneça a mesma sensação de leveza da aliteração do *l*, contribuiu para a sonoridade alegre do verso.

No v. 96, optamos por traduzir literalmente o vocábulo “*eccelso*” por “excelso”, pois “sublime” ou “ilustre”, que talvez soassem mais familiar ao público brasileiro de hoje, não manteriam a repetição sonora que há em “*Sol ch’eccelso*”.

Já no v. 120, “*Onde a le squadre varj moti impone;*”, não há nem aliteração, nem assonância, mas a opção de traduzir “*squadre*” por “pelotão”, e não por “esquadra”, e “*varj*” por “tantos”, e não por “vários”, além de não alterar o sentido do verso, permitiu a inclusão tanto de assonância, quanto de aliteração: “*Impondo ao pelotão tantos comandos;*”. Assim, a presença marcante do *p*, do *t* e dos sons vocálicos fechados e nasais *on*, *ão*, *an* e *an* ecoa os comandos militares impostos pelo capitão.

Mas nem sempre a inclusão dessas duas figuras de linguagem na tradução nos agradou. No v. 970, por exemplo, ao traduzir “*Che insino a te*”, nos deparamos com uma aliteração que não só não havia no texto de partida, como não contribuía com o poema – pelo contrário, era cacofônica: “Que até ti”. Assim, recorreremos a outra opção, sem perder de vista a importância de manter o verbo “descer”, que retoma o primeiro verso do poema, chegando finalmente a “Que até alcançar-te”.

Quanto à tradução do último verso do “Mattino”, o v. 1083, ela deveria levar em conta, além da aliteração do *s* que já vinha desde o v. 1082 (*suol, striscia, spettacol, miserabile, segnàro*) e da assonância do *a* aberto (*Spettacol miserabile! segnàro*), a sequência de três polissílabas. Por estar justamente no último verso e ser inédita no poema, entendemos que tal “concisão” – o verso é formado por apenas três palavras – deveria ser preservada, e infelizmente não conseguimos encontrar uma sequência de três polissílabas que traduzisse ao mesmo tempo a expressão e o conteúdo do verso, de modo que o traduzimos como “Desgraçado espetáculo!, marcaram”. Conseguimos manter a assonância, mas não a aliteração, que ficou restrita a “extensa”, “desgraçado” e “espetáculo”. No entanto, um pouco mais acima, no v. 1081, conseguimos introduzir uma aliteração justamente do *s*, compensando sua ausência no último verso: “sujas seguiram de teu sangue”.

6.5.2. Metáfora

Observemos os vs. 285-286:

*Perchè in mezzo a la tua nobil carriera
Sospender debbi 'l corso, e fuora uscendo*

O assunto é o casamento: o preceptor diz ao jovem senhor que seria tolo aconselhar-lhe as núpcias, já que o jovem senhor possui qualidades demais para interromper sua “nobre carreira” e ficar relegado a um “severo pai de família”. A tradução, assim, parece óbvia:

Para que em meio a tua nobre carreira
Suspende devas o curso, e saindo

Porém, em italiano, tanto *carriera* quanto *corso* podem remeter a corrida de cavalos. *Corso* quer dizer curso, mas traz uma acepção antiga ligada à corrida, tanto é que um *cavallo di corso* é um “cavalo muito veloz”. *Carriera*, por sua vez, possui tanto a acepção de “carreira”, quanto de “galope”, o andar natural mais veloz do cavalo. Como diz Ferretti¹⁶⁷ (1925, apud TIZI, p. 52, 1999): “La metafora della parola carriera (che propriamente sarebbe ‘il passo più veloce del cavallo’) è continuata con la parola corso del verso seguente”.

Ora, se traduzíssemos *carriera* por “carreira” e *corso* por “curso”, perderíamos completamente a metáfora. Nesse sentido, recorremos a outra metáfora:

Para que em meio a teu nobre remar
Suspende a corrida devas, e este

O termo “remar”, além da acepção de impulsionar uma embarcação com remos, remete a superação de obstáculos, a avançar em meio a dificuldades, e até mesmo, como aponta o Houaiss (2009), a “conduzir cavalo de corridas, movimentando os braços de maneira que lembra a ação de um remador”.

É verdade que, ao optar por essa metáfora, perdemos o sentido literal, não figurado. Mas, considerando a ironia que permeia o poema, a crítica à “difícil vida” do nobre senhor,

¹⁶⁷ PARINI, G. *Il Giorno commentato da G. FERRETTI*. 2 ed. Milão-Roma-Nápoles: Società Editrice Dante Alighieri, 1925.

aos “árduos obstáculos” que ele enfrenta ao longo de seu dia, achamos que a perda da conotação da corrida era maior do que a perda da conotação da carreira.

Além disso, é importante notar que no v. 291, um pouco mais adiante, o preceptor usa novamente a metáfora do cavalo, dizendo que, se casasse, o jovem senhor se tornaria “ignóbil garanhão da raça humana”. Com isso, manter a metáfora dos vs. 285-286 se torna ainda mais importante: sem ela, a referência ao ganharão pareceria solta, aleatória, quando na realidade ela foi muito bem planejada pelo poeta.

Também no v. 717 temos um exemplo de metáfora: “*Non men fermo d’allor che a scranna siedì*”. *Sedere a scranna* significa, literalmente, “sentar na cadeira”, uma metáfora conhecida na língua italiana para “fazer-se de juiz”, “sentenciar”: o jovem senhor, mesmo sem possuir grandes conhecimentos a respeito de arte, com base apenas em seu gosto, deve, como um juiz, aprovar ou criticar o pintor que o retrata.

Essa imagem, no entanto, não chega ao leitor brasileiro: “sentar na cadeira” pode remeter a “esperar”, “deixar-se levar”, “não agir”, mas não a “sentenciar”. Em busca de uma imagem que remetesse em português a “assumir o papel de juiz”, lembramos-nos de “bater o martelo”, que se baseia no gesto dos juízes ao emitirem uma sentença. E assim chegamos a “Firme qual és quando o martelo tomas”.

6.5.3. Ambiguidade

Em mais de uma ocasião, Parini se vale da ambiguidade para conferir ironia ao texto. No entanto, a diferença entre as línguas portuguesa e italiana nem sempre permite que essa ambiguidade – muitas vezes sutil – manifeste-se na tradução.

É o caso dos vs. 300-303:

*Quando i calcoli vili del castaldo
Le vendemmie, i ricolti, i pedagoghi
Di que’ sì dolci suoi bambini altrui,
Gongolando, ricorda; [...]*

Observemos aqui o termo “*altrui*”, que pode significar tanto “outros” como “a outros” e “de outros”.

Descartemos a possibilidade de que “*altrui*” aqui signifique “outros”, pois tal leitura tornaria a frase incompleta. No entanto, tanto “a outros” como “de outros” cabem aqui: ou é a

primeira opção, e liga-se a “recordar” – recorda **a outros** os cálculos, as vindimas, as colheitas e os pedagogos daqueles seus doces meninos – ou é a segunda, e liga-se a “meninos” – recorda (verbo transitivo direto) os cálculos, as vindimas, as colheitas e os pedagogos daqueles seus doces meninos de outras pessoas.

Em uma primeira leitura, a existência do pronome “seus” poderia descartar a segunda interpretação: se os meninos são *dele*, não podem ser *de outra pessoa*. Mas lembremo-nos da forte crítica de Parini ao chichisbeísmo, de seu repúdio ao fato de a sociedade considerar normal, e até mesmo incentivar, que um homem faça a corte a uma mulher casada: aí está a ironia de se dizer que os meninos são dele e de outros ao mesmo tempo, ironia reforçada pelo *enjambement* e pela vírgula logo após “*altrui*”, afastando-o de “*ricorda*”.

Na tradução, como dissemos, não havia possibilidade de manter a ambiguidade criada por Parini: ou se lembra algo *a outros*, ou se fala dos meninos *de outros*. Tivemos, assim, de optar por uma só interpretação, e escolhemos a primeira, justamente por ela, ao contrário da segunda, não nos impedir de recriar a ironia; uma ironia não tão maliciosa, um pouco mais sutil, mas ainda assim, uma ironia:

As colheitas, vindimas e os docentes
Dos mui doces meninos seus a outrem,
Deleitando-se, lembra; [...]

Nessa versão, ele “lembra a outrem”, mas também “os meninos são doces a outrem”: ao homem que passa a maior parte do tempo com eles, o homem que é de fato o pai deles.

O mesmo *altrui* ainda é usado para causar outros efeitos de ambiguidade, como no v. 744, “*De la pudica altrui Sposa a te cara*”: a esposa pudica *de* outros ou a esposa pudica *a* outros?

Como em português “esposa”, “mulher”, “dama”, pode ser *de* alguém, mas nunca *a* alguém, foi impossível manter essa ambiguidade. Reconhecida a perda, voltamos nosso olhar às demais características do verso, e nesse sentido foi crucial retomar os outros cinco versos que estabelecem paralelismo com o v. 744: o v. 310 (“*Che fia giovane dama, ed altrui sposa*”), o v. 499 (“*Ma se la Sposa altrui, cara al Signore,*”), o v. 682 (“*La pudica d'altrui sposa a te cara*”), o v. 822 (“*La pudica d'altrui sposa a lui cara*”) e o v. 928 (“*De la pudica altrui Sposa a te cara*”).

Tal paralelismo exigiu que estabelecêssemos uma espécie de glossário: *sposa*, *altrui*, *cara* e *pudica* deveriam necessariamente ser traduzidos, em cada um desses versos, pelos

mesmos termos, isto é, não poderíamos traduzir *sposa* por “mulher” em um verso, e por “esposa” em outro. Estudando as possibilidades de tradução de acordo com a métrica e o ritmo dos seis versos, chegamos aos termos “mulher”, “outrem”, “cara” e “pudica”.

A partir daí, consideramos a ausência da ambiguidade nos vs. 682 e 822; neles, fica claro se tratar da esposa pudica *de* outros, de modo que, tendo de optar na tradução dos vs. 744 e 928 por uma ou outra interpretação, escolhemos a que está explícita nesses versos.

Assim, chegamos a “Da Mulher d’outrem pudica a ti cara”. Embora acreditemos que a oposição estabelecida pelas duas duplas de pronome + adjetivo “d’outrem pudica” x “a ti cara” traga a conotação de que a mulher não é pudica ao jovem senhor – para quem ela é apenas e simplesmente “cara” –, achamos que essa ideia, contida no texto de partida e reforçada pelo paralelismo que estabelece com outros versos, deveria ficar clara na tradução. Como isso não foi possível no interior do poema, ratificamos a nossa *sconfitta*, como diria Eco (2010, p. 95), e recorreremos à nota de rodapé – à explicitação (AUBERT, 1998).

Outra ambiguidade que teve de ser levada em consideração na tradução foi a do v. 933, onde aparece o termo *disciplina*, que em italiano pode se referir tanto à “disciplina” como entendemos em português, quanto a “chicote”. Bonora (1984) acredita que a ambiguidade seja proposital: “[...] *disciplina* significa infatti corda della frusta e per estensione frusta; ma la frase è costruita in modo che resti ambiguità col significato corrente di *disciplina* e il sostantivo astratto dia solennità fitizzia a tutta la scenetta”.

Embora “disciplinas” – necessariamente no plural, segundo o Houaiss (2009) – possa se referir a cordas usadas para autoflagelação, tal acepção é restrita ao contexto religioso, o que nos levou a buscar outra tradução. Assim, optamos por manter a ideia do chicote e caracterizá-lo como um objeto utilizado para disciplinar, chegando a “açoite domador”. Perdemos a ambiguidade e a solenidade que, segundo Bonora, o substantivo abstrato trazia para a cena, mas introduzimos uma hipálage (o domador, afinal, é o cocheiro, o auriga, e não o açoite) e preservamos a dupla conotação de “*disciplina*”.

6.5.4. Paralelismo

No *Giorno*, cada vez que o narrador introduz um novo assunto, dá-se a repetição do termo *già* no início do verso. Como afirma Tizi (1999, p. 29), citando Bonifazi¹⁶⁸, “l’avverbio all’inizio del periodo (cfr. v. 16) sarà spesso utilizzato per segnalare il ‘passaggio da una

¹⁶⁸ N. BONIFAZI, *Parini e il “Giorno”*, 1966.

posizione precettistica riassuntiva e programmatica ad una più sciolta, più descrittiva e narrativa”. Por essa razão, embora possa soar estranho ao leitor brasileiro, optamos por manter o termo “*jà*” sempre que ele apresenta essa função semântica.

Outro caso de paralelismo por replicação linguística está nos vs. 33, 37, 46, 934 e 975 com a palavra *sorge*, “levanta”, que, embora não apareça sempre na mesma posição, tem a clara função de estabelecer uma ligação entre o movimento ao longo do dia do sol, do aldeão e do artífice em oposição ao jovem senhor, que permanece deitado, dormindo, até mais tarde. Vale notar ainda que o paralelismo entre o despertar do aldeão e o do artífice é reforçado pelos *enjambements* que separam “caro / leito” e “soante / oficina”.

Esse paralelismo ofereceu certa dificuldade para tradução, pois, se no v. 33 o verbo é usado para se referir à manhã que *nasce* na companhia da alvorada, de modo que em um primeiro momento o traduzimos, justamente, por “nasce”, no v. 37, o verbo se refere ao aldeão, que *acorda*, assim como o artífice do v. 46, o jovem senhor do v. 934 e, finalmente, o “Gran Semideus”, o nobre, do v. 975. Tendo isso em vista, ao traduzir “*sorge*”, tentamos encontrar um termo que se adequasse aos contextos de todos esses versos, e assim chegamos a “ergue-se”.

O paralelismo do “*sorge*” entre os vs. 33 e 934 é reforçado por outro, o de *lieti* nos vs. 35 e 934, que foi um pouco mais difícil de manter, pois a identidade fonética entre o “*lieti*” do v. 934 e o “*irrequieti*” do v. 931 cria outro paralelismo, por sua vez fundamental para reforçar o efeito de ironia criado pela mudança de humor dos cavalos com a chegada do jovem senhor.

Tendo conseguido preservar o paralelismo dos vs. 931 e 934 com os termos “impacientes” e “contentes”, tentamos encontrar um meio de traduzir o *lieti* do v. 35 também por “contentes”, de modo que chegamos a: “No horizonte último a tornar contentes”.

Nos vs. 560, 561 e 564, a repetição de “*altro*”, com algumas variações (“*ogni altro*”, “*niun altro*” e “*ognaltro*”), intensifica o tratamento elogioso e afetado que o jovem senhor dedicará ao cabeleireiro desde que este mantenha a calma e não reaja ao ataque de fúria do jovem senhor se um dia não o pentear de acordo com a última moda francesa: estará acima de *qualquer* mortal, receberá pedidos de desculpas que *ninguém* mais recebeu e será recompensado antes de *todos*.

O paralelismo reforça o exagero desse tratamento, e, assim, dá o tom de ironia dos versos. Por esse motivo, optamos por substituir nossa primeira tradução, “qualquer mortal”, “ninguém mais” e “todos” – mais familiar ao leitor brasileiro – por “outros mortais”, “outros” e “qualquer outro”. Essa opção pelas construções estrangeiras (no Brasil o “melhor de todos” é “melhor que qualquer um”, e não “melhor que qualquer outro”) foi positiva não apenas no

que diz respeito à manutenção do paralelismo, como também para a manutenção da ênfase na oposição “cabeleireiro” e “outro”.

6.5.5 Assíndeto

No v. 716, Parini separa os termos opostos “*loda*” e “*riprende*” (“louva” e “repreende”) apenas por uma vírgula, ou seja, sem uma conjunção alternativa. Embora essa construção nos soe estranha, a nossa já citada opção pelo estrangeiro nos levou a manter o assíndeto. Afinal, como afirma Albini¹⁶⁹ (1957, apud TIZI, 1999, p. 98): “*efficacissimo questo asindeto [...] conforme all’uso classico di metter vicine senza congiuntive o disgiuntive due parole esprimenti concetti opposti, per esempio *velis nolis, serius ocius**”.

6.6 Um só termo, várias traduções

Ao longo da tradução do “Mattino”, nos deparamos com alguns termos que, embora se repetissem em outros versos, não recebiam a mesma tradução em todas as suas ocorrências, fosse em função da métrica, fosse em função do contexto onde estavam inseridos. A seguir, listamos dois exemplos.

6.6.1 *Leggiadri*

No “Mattino”, há várias ocorrências de *leggiadri*, palavra italiana utilizada para designar algo que é, ao mesmo tempo, bonito, gentil e gracioso, ou ainda nobre e até agradável. Talvez a tradução mais próxima em português fosse “lindo”, que, como “belo”, remete a algo bonito, agradável, harmônico e elegante, mas com uma maior conotação de doçura e leveza, graciosidade. Assim, no v. 582, “*leggiadra forma*” torna-se “*linda forma*”; nos vs. 837 e 839, “*leggiadri arnesi*” foram traduzidos como “*lindos adereços*”; e no v. 999, “*leggiadra veste*” foi traduzido como “*linda veste*”.

Entretanto, a depender do contexto, nem sempre a opção por *lindo* nos pareceu a melhor. Por exemplo, no v. 97 optei por traduzir “*leggiadre cure*” como “*alegres tarefas*”, fazendo oposição ao despertar sonolento do jovem senhor; o mesmo fiz no v. 604, que se

¹⁶⁹ PARINI, G. *Il Giorno con introduzione e commento di G. Albini*. 2 ed. Florença: Sansoni, 1957.

opção ao v. 24 (“*mesti studi*” / “enfadonhos estudos”; “*leggiadri studj*” / “alegre estudo”¹⁷⁰). Já no v. 204, traduzi “*leggiadra schiera*” como “bela tropa”; “bela”, aqui, além de apontar para a beleza propriamente dita da tropa, traz outras significações presentes no termo italiano, como nobre e gentil, que nada tem a ver com a beleza e doçura implícita em “lindo”. Esse mesmo motivo nos levou a traduzir, no v. 294, “*Orbe leggiadro*” por “belo Círculo”. “Belo” também foi o termo escolhido no v. 791 (“*leggiadro a vedersi*” / “belo de se ver”). De fato, o termo *lindo* caberia aqui, mas a expressão “lindo de se ver” é muito usada em português em contextos informais, e quebraria a solenidade do tom do verso. Por fim, no v. 510, traduzi o termo por “feliz” (“*ordin leggiadro*” / “feliz ordem”): embora o sentido seja o de beleza – que o penteado fique bonito – tive receio de que a expressão “linda ordem” soasse irônica em português. Assim, optei por usar o adjetivo *feliz*, que traz a conotação de algo que foi bem-executado, bem-sucedido: belo, nobre e agradável.

6.6.2 Allora

Outro termo que apresentou diversas ocorrências com diferentes traduções foi *allora*, uma palavra que pode ser usada em italiano tanto como advérbio de tempo, quanto como conjunção conclusiva. Assemelha-se ao “então” da língua portuguesa, termo escolhido para a tradução do *allora* dos vs. 37, 46 e 966.

O *allora* do verso 329, que apresenta a locução “*allora fu che*”, também poderia ser traduzido como *então* (“então deu-se que”), mas, em função da métrica, optamos por elidi-lo, traduzindo a locução por “Deu-se que”, que contém implícita a ideia de tempo.

Outra tradução demos ao *allora* do v. 562, “*Onde securo sacerdote allora*”, cuja paráfrase seria “donde tendo então se tornado um seguro sacerdote”. Nosso receio de que o leitor entendesse o “então” como conjunção (ligando-se ao “*immolerai*”, imolará, da oração seguinte), e não como advérbio, nos fez optar aqui por “ora”.

Por fim, o *allora* do v. 874, ao receber o *che* do v. 875, assumiu o valor de “quando”, “no momento em que”, de modo que traduzimos “*Quel notturno favor ti presti allora / che*” por “Que um noturno favor te faça ao teatro / ao”.

6.7 Dois termos, uma só tradução

¹⁷⁰ A opção pelo singular deveu-se à métrica e ao fato de não haver deslocamento de sentido com a modificação.

Se uma só palavra italiana oferece diferentes traduções na língua portuguesa, o inverso também é real: diferentes palavras italianas podem receber apenas uma tradução possível em português. É o caso, por exemplo, de *sera* e *notte*, que em português recebem a tradução de “noite”. De fato, “lusco-fusco”, “anoitecer”, “entardecer”, “fim da tarde”, “tardinha” se referem ao início da noite e, em alguns casos, podem ser usados como tradução de *sera*. Mas na linguagem cotidiana, quando em português dividimos as horas do dia, dificilmente fugimos da tríade “manhã, tarde, noite”.

Assim, quando no v. 413 nos deparamos com “*notte*” e, logo abaixo, no v. 415, com “*sera*”, percebemos que precisaríamos adaptar os versos na tradução para evitar a repetição de “noite”.

Felizmente, a solução foi simples. Como no v. 413 “*notte*” vem após “*dormío*”, e o verbo dormir traz implícita a noção de noite – salvo quando vem explicitado que o sono se deu durante o dia –, optamos por excluir o termo nesse verso, traduzindo “*Di lei chiedendo se tranquilli sonni / Dormìo la notte, e se d’imagin liete*” por “Dela para indagar-lhe se tranquilos / Sonos dormiu, e se imagens alegres”.

6.8 Outras possibilidades de tradução

Antes de chegarmos ao texto de “Manhã” que apresentamos aqui, fizemos diversas releituras dos versos, durante as quais muitas vezes acabávamos por descobrir que a nossa primeira tradução de determinada palavra ou verso, embora precisa e aparentemente óbvia, não era a mais adequada. Aqui, apresentamos alguns desses casos, justificando nossa escolha final.

6.8.1 *Ordine*

No v. 2, talvez uma tradução mais adequada para *ordine*, nesse contexto, fosse “curso”, pois trata-se de uma longa *sequência* de pessoas nas quais corre o sangue nobre, e em português não estamos habituados ao uso de *ordem* com essa acepção, embora exista. Ainda assim, acabamos optando por *ordem* por dois motivos: o primeiro, para não *domesticar* o texto, para que o leitor reconheça que o poema pertence a uma época e lugar que lhe são distantes. Evitamos a estrangeirização sempre que ela resultava em termos ou frases de difícil, se não impossível, compreensão, o que não é o caso aqui. O segundo motivo diz respeito ao v. 709, com o qual o v. 2 conversa: “*Gusto trionfator che all’ordin vostro*”. *Ordin*, aqui, tem

sentido de classe: é a própria nobreza. Felizmente, em português, assim como em italiano, o termo “ordem” aceita as duas conotações, de “sequência” e de “classe”, de modo que pudemos manter o paralelismo dos versos.

6.8.2 *Celeste*

No v. 3, o preceptor caracteriza o sangue como *celeste*. Embora em português exista a palavra e a cor “celeste”, o termo costuma ser traduzido como azul, ou azul-claro (se em italiano, por exemplo, se diz que alguém tem olhos *celesti*, em português dizemos que os olhos são azuis). Porém, avaliando o contexto e as outras conotações envolvidas na palavra *celeste* – tanto em italiano quanto em português –, percebemos que neste caso importava mais a qualidade *celestial*, divina, do sangue do que a sua cor propriamente dita. Por esse motivo, mantivemos *celeste* na tradução.

6.8.3 *Larva*

Nos vs. 27 e 28, o preceptor fala das artes e das ciências que teriam sido transformadas em “*mostri, e in vane orride larve*”. *Larva*, em italiano, pode significar, segundo o Dicionario Lo Zingarelli (2016):

1 presso gli antichi Romani, spettro o fantasma di persona morta, talvolta malefico; 2 (*est., lett.*) spettro, ombra, fantasma: *corrusche / d’armi ferree vede larve guerriere / cercar la pugna* (U. FOSCOLO) | (*lett.*) apparenza vana: una larva di gloria; 3 (*lett.*) maschera: *come gente stata sotto larve, / che pare altro che prima* (DANTE *Par. XXX*, 91-92); 4 (*fig.*) persona emaciata, sparuta, malridotta: *è ormai la larva di sé stesso* | (*fig.*) simbolo di inettitudine, inefficienza e sim.: *una larva di governo*; 5 (*zool.*) stadio giovanile degli animali soggetti a metamorfosi gener. di aspetto completamente diverso dall’adulto: *il bruco è la larva dei Lepidotteri* | ***larva esacanta***, forma larvare della tenia saginata provvista di tre paia di tipici uncini SIN. oncosfera

Dentro do contexto, considerando a) que as ciências e as artes, além de terem sido transformadas em *larve* também se tornaram monstros; e b) que as *larve* são qualificadas como “*vane*” e “*orride*” (vãs e horríveis), acreditamos que a acepção usada no poema seja a primeira – um espectro ou fantasma de uma pessoa morta, às vezes maligno – ou a segunda – espectro, sombra, fantasma. De um modo ou de outro, a tradução para o português oferece as mesmas opções: “espectro”, “fantasma” ou mesmo “larva”, que por sua vez recebe do Houaiss (2009) a seguinte acepção, entre outras: “entre os antigos romanos, espectro,

fantasma de pessoa que teve morte violenta ou de criminoso, que se supunha vagar entre os vivos para atormentá-los”.

Em uma primeira tradução, optamos por “espectros”, que remete ao corpo morto, oco, fantasmagórico, e é familiar ao leitor brasileiro. No entanto, em um segundo momento, acabamos optando por “larvas”, que, embora acabe exigindo uma explicitação (AUBERT, 1998) por meio de nota de rodapé – o que “espectros” dispensa – leva o leitor a descobrir (ou redescobrir) um termo presente no vocabulário de sua própria língua que ecoa a influência da literatura latina sobre a língua e a cultura portuguesa/brasileira, deixando-o um pouco mais próximo ao universo do autor. Ademais, com essa tradução, as lições ganham a conotação de “assombrações dos antigos”, isto é, ensinamentos já obsoletos, que não interessam aos jovens estudantes: “insegnamenti impartiti senza senso pratico, quasi spettri che si dileguerrano a contatto com la realtà, e intanto non destano se non impressioni penose” (FERRETTI¹⁷¹, 1925, apud TIZI, 1999, p. 16), visão que está de acordo com a opinião de Parini quanto ao ensino da época. Como diz Bonora (1984, p. 7):

[...] il primo accordo con i Trasformati si stabilí per il comune culto della tradizione classica, dallo spirito riformatore dei colleghi accademici, in un momento importante di trapasso della società milanese alla concezione della letteratura socialmente utile, e perciò attenta a problemi e bisogni attuali.

Importante lembrar que, em 1774, Parini participou da comissão para reforma dos livros didáticos elementares.

6.8.4 *Facil mano*

No v. 32, o preceptor fala da “*facil mano*” com a qual a Manhã, personificada, deve conduzir as tarefas ao jovem senhor. Esse *facil* tem, segundo Tizi (1999, p. 16), duas conotações: por um lado, em oposição ao rigor das escolas citado nos versos anteriores, quer dizer “com simplicidade”, “com leveza”; por outro, traz o sentido latino de “perita”, “hábil”. Na tradução, se optássemos por “leve mão”, manteríamos as duas conotações, mas ganharíamos ainda outras duas que, nesse contexto, seriam muito indesejáveis: “uma mão leve”, em português, pode ser um ladrão ou alguém com tendência à briga. Como essas conotações agressivas não poderiam estar presentes, na ausência de outro termo em português que contemplasse leveza e agilidade, acabamos optando por “graciosa”, visto que remete a algo positivo, leve e sagaz.

¹⁷¹ PARINI, G., op. cit., 1925.

6.8.5. *O ... o*

No “Mattino”, Parini usa a conjunção alternativa “*o ... o*” em dois momentos: logo no início do poema, nos vs. 1 e 3, e um pouco mais adiante, nos vs. 48 e 50. O paralelismo é proposital: na primeira ocorrência, opõe duas possíveis origens da nobreza do jovem senhor: ou pelo sangue herdado, ou pela riqueza herdada; na segunda, opõe duas possibilidades de trabalho às quais o artífice se dedicará, ambas concernentes à riqueza dos nobres: ou criará ferramentas para proteger tal riqueza, ou criará novas joias e preciosidades.

Em ambos os casos, a compreensão dos versos seria mais imediata se traduzíssemos “*o ... o*” por “quer ... quer”, que introduz um sentido de indiferença, de que não importa se o jovem senhor é um nobre de sangue ou de bens, não importa se o artífice se dedicará aos cofres ou às joias: o importante é que o jovem senhor é nobre, e que o artífice trabalha para a nobreza – até mesmo, de certo modo, para a sua manutenção.

No entanto, ao optar por “quer ... quer”, perderíamos três sinalefas em sétima, que, como já apontamos, é um recurso métrico típico do poema: uma no v. 3 (“Puríssimo celeste, **ou** em ti do sangue”), uma no v. 48 (“Inacabadas torna: **ou** com difícil”) e outra no v. 50 (“Rico os cofres protege, **ou** com prata e ouro”).

Além disso, vale notar a presença de mais um *o* alternando outros dois objetos nos vs. 5 e 52 (“*E le adunate in terra o in mar ricchezze*” e “*Per ornamento a nuove spose o a mense*”), um *o* que, por não vir repetido nessas orações, não poderia ser traduzido por *quer*, e o paralelismo que se estende no texto de partida por seis versos (1 a 5 e 48 a 52) no texto de chegada se restringiria a quatro (1 a 3 e 48 a 50). Daí a nossa opção por traduzir esses seis *o* por “ou”.

6.8.6 *Orribile*

No v. 478, Sibila de Cumas, “a maga”, é qualificada como *orribile*. O primeiro impulso foi traduzir o adjetivo por “horrível”, foneticamente mais próximo de *orribile* e semanticamente adequado. No entanto, como aponta Tizi (1999, p. 70), nesse contexto, *orribile* é usado no sentido de assustador, mas não no de monstruoso e repugnante: “L’orribile [...] infatti classicamente può significare un terrore o spavento sacro senza l’idea inchiusa di mostruoso e ripugnante”. Como em português a conotação estética de horrível é muito forte – uma “cara horrível”, por exemplo, é uma “cara feia” – preferimos usar *terrível*, palavra em que a conotação de *assustador* é mais presente.

6.8.7 *Arrossir*

No v. 518, o preceptor diz ao barbeiro que, enquanto pentear o jovem senhor, algumas vezes (“*non di rado*”) o verá se irritar (“*morder le labbra / Impaziente, ed arrossir nel viso*”).

Em italiano, *arrossire* significa “tornar-se vermelho”, que em português pode ser traduzido por “ruborizar” ou “enrubescer” (“tornar-se rubro”). No entanto, se o termo italiano descreve um estado físico resultante de um sentimento de vergonha, raiva ou até mesmo alegria, em português, tanto “ruborizar” quanto “enrubescer” são normalmente usados apenas para descrever um sentimento de vergonha.

Assim, para evitar uma compreensão equivocada do real estado de espírito do jovem senhor enquanto é penteado pelo barbeiro – um estado de raiva, e não de vergonha –, optamos por usar outro termo, sem no entanto perder a descrição ao mesmo tempo física e emocional contida em “*arrossire*”. Nesse sentido, o verbo “abrasar” pareceu a solução ideal: “brasa” remete a fogo, calor, ardor, transmitindo ao mesmo tempo a noção da cor vermelha e do sentimento de raiva.

6.8.8 *Sgherri*

No v. 1045, o preceptor fala de *sgherri* que eram consultados pelos antepassados do jovem senhor (“do século passado rudes / E ferozes avós”). *Sgherro* significa soldados privados, mas com uma conotação negativa, de homens muito violentos e prepotentes, não havendo um termo equivalente em português. O termo mais próximo que encontramos foi “sicários”, por carregar tanto a ideia da violência quanto a de “assassino pago”. No entanto, como o conceito de sicário, diferentemente do de *sgherro*, não envolve uma relação profissional contínua com um contratante, entendemos ser necessária a introdução do pronome “vossos”: “vossos sicários”. Desse modo, pudemos manifestar na frase a ideia de que os sicários consultados trabalhavam regularmente para os antepassados do jovem senhor.

6.9 Incertezas semânticas

Como era de se esperar ao traduzir um poema narrativo italiano do século XVIII, tivemos dificuldade de compreender o conteúdo semântico de alguns trechos do “Mattino” em uma primeira, segunda, e às vezes até terceira leitura. Aqui, damos exemplo de algumas de nossas maiores dificuldades nesse sentido.

6.9.1 “*Ma v’hai tu il meglio?*”

Deixou-nos inseguros a tradução da pergunta que aparece no v. 1034: “*Ma v’hai tu il meglio?*”. Literalmente, entendemos “Mas você tem ali o melhor?”. A dúvida recai sobre a função do verbo *avere* (“*hai*”), “ter”, na frase: o que ele quer dizer? Se o melhor pertence ao jovem senhor? Que o jovem senhor sabe qual é o melhor? Se o jovem senhor localiza o melhor?

A nota de Tizi (1999, p. 131) parafraseia: “*ma fra di essi c’è il più pregiato fra i ciondoli?*” (mas entre estes há o mais estimado dos pingentes?). Porém, Tizi elimina a presença do jovem senhor em sua interpretação, que no verso vem reforçada pelo verbo conjugado somado ao pronome: *hai tu*.

Bower (1927) e Camugli (1931), em suas traduções inglesa e francesa, respectivamente, interpretaram do mesmo modo: “*But hast thou there the best of all?*”; “*Mais, as-tu là le meilleur?*”, ou seja, se o melhor pertence ao jovem senhor. Embora possível, essa opção nos soou estranha dentro do contexto. Por que interessa ao preceptor saber se o melhor pertence ao jovem senhor? Por que a essa pergunta o próprio preceptor responderia “Ah, claro, pois previste / Perspicaz minhas lições”?

Por mais difícil que seja duvidar de duas das três traduções já realizadas, o fato de que a pergunta é uma lição (o jovem senhor certamente “tem” o melhor, pois *já previra a pergunta do preceptor*) nos levou a enxergar nesse “*hai*” a quinta acepção apontada pelo dicionário Zingarelli: “5 (lett.) †venire a sapere | (lett.) conoscere, sapere un’arte, una disciplina e sim.” Nesse caso, não se trata de o jovem senhor *possuir* o melhor dentre os objetos, ou simplesmente de *haver* um melhor. Trata-se de o jovem senhor saber identificar, reconhecer o melhor.

Assim, em função da métrica, e também para que não acabássemos por parafrasear o verso, optamos por traduzir o trecho como “E o melhor, vês?”, admitindo que o verbo *ver* carrega a conotação de *reconhecer*. Interpretação semelhante teve Barbolani (2012) em sua tradução espanhola, que traduziu a pergunta como “¿Dónde está lo mejor?”.

6.9.2 *Feron*

Houve casos em que a falta de familiaridade com alguns termos da língua italiana – principalmente verbos que possuem mais de uma conjugação para um mesmo modo, tempo e pessoa, muitas vezes em desuso atualmente – nos levaram a graves erros de interpretação do

poema, que foram evitados graças a atentas releituras nossas e de colegas conhecedores da língua italiana, além da consulta às outras traduções do “Mattino” já existentes.

Cito como exemplo a palavra *feron* do v. 26: “avverso ad essi / Ti feron troppo i queruli ricinti”. Em uma primeira tradução, ainda despreocupada em relação à métrica, o verso ficou: “opostos a esses / Ferem-te muito os lamentosos recintos”. Após muitas leituras, começamos a suspeitar que houvesse algo errado com “opostos a esses”. Em ordem direta, essa primeira tradução diria: “Opostos aos enfadonhos estudos da deusa Palas, os lamentosos recintos ferem-te muito”. “Opostos” parece não se encaixar nessa frase: de que maneira as salas de aulas estariam *opostas* aos estudos?

Buscamos, então, outros possíveis significados para “*avverso*”, e encontramos “desfavorável”, de modo que a frase, na ordem direta, seria “Desfavoráveis aos enfadonhos estudos da deusa Palas, os lamentosos recintos ferem-te muito”. Isso ainda não faz sentido, pois os lamentosos recintos, as salas de aula, são justamente os locais onde são ensinados os enfadonhos estudos da deusa Palas.

Foi nesse ponto que nos voltamos ao verbo, *feron*, e nos perguntamos se não estaríamos caindo na armadilha do falso cognato. Uma rápida busca no dicionário nos mostrou que, embora exista o verbo *ferire*, nenhuma conjugação traz *feron*, ou *ferono*, como opção. Lembramos, então, do verbo *fare*, fazer, e fomos ao dicionário. Lá estava, entre as formas conjugadas do *passato remoto* que caíram em desuso: “*poet. fénno, †férono, †féciono, †féro, †fér*”¹⁷². Trocando “ferem-te” por “fazem-te”, obtivemos “Desfavoráveis aos enfadonhos estudos da deusa Palas te fizeram muito os lamentosos recintos”, ou melhor: “Os lamentosos recintos te fizeram [te deixaram] muito desfavorável aos enfadonhos estudos da deusa Palas”.

Para confirmar se dessa vez havíamos interpretado os versos corretamente, recorreremos à tradução para o inglês de Bower (1927), que dá “knowing too well / Those precincts, the forbidding haunts of gloom”, uma adaptação que não nos deu a certeza que buscávamos. Fomos então à tradução para o francês de Camugli (1931), em prosa, que dá: “trop hostile tu leur es devenu dans ces plaintives enceintes”, uma tradução muito próxima àquela que havíamos pensado.

Assim, tendo finalmente compreendido os versos, pudemos adequar à tradução à poética de “Manhã”, substituindo “te fizeram desfavorável” por “te deram repulsa”: “Repulsa a eles te deram as salas / Lamuriosas”.

¹⁷² Dizionari Zanichelli, Dizionario Elettronico Lo Zingarelli 2017, 2016.

6.9.3 *Principio*

Semelhante ao que houve no v. 26 com *feron*, no v. 97 uma interpretação errada de *principio* nos levou a traduzir equivocadamente a frase que vai do v. 97 ao v. 98: “*Or qui principio le leggiadre cure / Denno aver del tuo giorno*”.

Ao compreender *principio* como verbo conjugado na primeira pessoa do singular de *principiare*, entendemos que o preceptor dizia ao jovem senhor que era chegado o momento de ele, preceptor, apontar ao jovem senhor quais alegres tarefas deveriam ocupar seu dia. Assim, traduzi: “E aqui inicio os alegres deveres / Que hão de ocupar teu dia”.

Foi a ausência do pronome *che* (“que”) no texto de partida que nos alertou para o fato de que a primeira interpretação possivelmente estava errada. Nesse momento, percebemos que *principio*, além de verbo, poderia ser o substantivo *principio*, e que, se assim fosse, não haveria mesmo lugar para o pronome *che*, de modo que a tradução afinal ficou: “Ora aqui início as de teu dia alegres / Tarefas devem ter”¹⁷³.

6.9.4 *Cimmeria nebbia*

No v. 113, não sabíamos o que “*cimmeria*”, qualificativo de “*nebbia*” (“névoa”, “neblina”) significava. Uma consulta ao Dicionario Lo Zingarelli (2016) nos mostrou que *cimmerio*, ou *cimmerico* (usado raramente) significa “tenebroso, obscuro, caliginoso”, apontando como exemplo de uso o próprio verso pariniano.

Assim, traduzimos “*Cimmeria nebbia*” por “Caliginosa névoa”.

Apenas na revisão fomos estranhar o fato de “Caliginosa”, tratando-se de um mero adjetivo, vir grafado com a inicial em maiúscula. Assim, voltamos à nota de Tizi (1999, p. 31) sobre o verso, e lá estava: “i Cimmeri abitavano, secondo Omero (*Odissea* XI 14), nei pressi dell’Ade, in una regione perennemente coperta dalla nebbia”. Já havíamos lido a mesma nota quando da primeira tradução, mas naquela vez não entendemos a explicação de Tizi como voltada especificamente ao uso *pariniano* de “*cimmeria*”; em vez disso, lemos sua explicação como uma espécie de lição etimológica que dizia respeito à origem de um termo já consolidado em italiano.

¹⁷³ Quanto à ordem sintática desses versos, cf. seção 6.1, “Arcaizar? Modernizar? Dificultar? Facilitar?”, deste mesmo capítulo.

Em defesa do Dizionario Lo Zingarelli (2016), ao voltarmos a ele em um segundo momento, encontramos, lá no alto, entre colchetes: “I Cimmeri erano i favolosi abitanti di estreme terre occidentali non illuminate dal sole”.

Ao alterar, já na revisão, “caliginosa” para “ciméria”, o verso foi encurtado em duas sílabas, de modo que outras alterações foram necessárias, desde o v. 111 ao v. 113. A seguir, apresentamos o texto de partida (centralizado acima), e as duas versões dos vs. 110 ao 113: à direita, a primeira, e, à esquerda, a segunda e definitiva:

All’omero ti fan molle sostegno.
 Poi coll’indice destro, lieve lieve
 Sopra gli occhi scorrendo, indi dilegua
 Quel che riman de la Cimmeria nebbia;

Devagar murcham, e suave sustento	Devagar murcham, e suave sustento
Oferecem então. Depois, passando	Te dão. E leve, leve, sobre os olhos
O indicador direito, leve, leve,	Passando o destro indicador dispersa
Sobre teus olhos, dispersa o que sobra	O resto da Ciméria névoa; e os lábios
D’uma Caliginosa névoa; e os lábios	

Como se pode ver, com a alteração, abrimos mão do “então” do v. 111, inserido anteriormente para compensar um gerúndio do v. 109 (“gradando”) que traduzimos no presente do indicativo (“murcham”), mas cuja supressão não prejudicou o sentido do texto. Além disso, substituímos “oferecem” (tradução de “*ti fan*”, do v. 110) por “te dão” e “direito” por “destro”, sinônimo menos familiar ao leitor brasileiro, mas bem conhecido, e que traz a conotação, também presente no *destro* italiano, de “hábil”. De resto, além da alteração da ordem visando o ritmo e a métrica, eliminamos o pronome “teus” antes de “olhos”, que não existe no texto de partida, e substituímos “o que sobre” por “o resto”, talvez a alteração que mais afaste a tradução do texto de partida. No geral, acreditamos que a necessidade de alterar os versos resultou positiva para a tradução.

6.9.5 *Bende*

Nos vs. 547-548, o preceptor enumera alguns objetos que cairiam quando da fuga de um touro que seria oferecido em sacrifício: “tripodi, tazze, bende, scuri, / Litui, coltelli”. Com

exceção de *bende*, os itens podem ser traduzidos com facilidade: tripódes, copos, machados, lítuos e facas, respectivamente. Mas “*bende*” se tornou um desafio.

O termo pode se referir a três objetos compatíveis com o contexto: vendas, ataduras e fitas. O escolhido foi “fitas”, vejamos por quê.

Embora a presença de objetos cortantes nos tenha levado a optar num primeiro momento por “ataaduras”, logo percebemos que os objetos listados seriam usados para sacrificar o touro, de modo que ataduras seriam inúteis para o ritual.

Ficamos então entre “fitas” e “vendas”. Logo optamos por “fitas”, justamente por ser um termo tão plural quanto *bende*, podendo ser usado tanto para se referir a ornamentos quanto a vendas. Além disso, com a fuga do touro, seria muito mais provável que caíssem as fitas que o ornavam do que as vendas (no plural!) dos olhos do sacerdote.

No entanto, antes de decidir, quisemos nos certificar de que o uso de fitas em sacrifícios de touros era algo conhecido, que era coerente com a cena descrita por Parini.

A primeira informação que encontramos a esse respeito¹⁷⁴ apontava para o uso de venda nos olhos pelos sacerdotes que sacrificavam os animais, o que nos fez querer voltar a tradução para “vendas”. Mais tarde, porém, não satisfeitos com a confiabilidade da informação, demos continuidade à pesquisa, o que nos levou ao site do The British Museum. Nele, os desenhos contidos em algumas obras pertencentes ao museu são descritos como se contassem uma história, como é o caso da jarra grega desta página, http://www.ancientgreece.co.uk/gods/story/sto_set.html¹⁷⁶, uma jarra que de fato existe. No site, lemos [grifos nossos]: “Tonight is a very special occasion. We are performing a sacrifice to Athena. [...] I hold a garland and others hold *ribbons* [...] Goats and bulls are led to the altar. They are very fine animals. I spent all day trying *ribbons* onto our goal, and painting his horns”. E em outra página explicativa referente ao mesmo objeto, para que não restem dúvidas: “Sacrificial animal were often decorated with *ribbons* and their horns were painted with gold”. Não há nenhuma referência a vendas, tampouco a ataduras, de modo que nos sentimos seguros em traduzir *bende* por fitas.

Ainda com relação a esse trecho, é interessante observar o uso do verbo *vibrar* no v. 547: fitas não vibram ao cair (tampouco vendas ou ataduras), e talvez por esse motivo o verbo tenha sido alterado em Mt II para “*cader*” (“cair”, v. 561). Assim como no v. 140 – onde o termo “*legume*” é utilizado para se referir ao café, tendo sido alterado para “*grano*”, “grão”,

¹⁷⁴ Em <<http://www.roman-empire.net/religion/sacrifice.html>>. Acesso em: 15 set. 2016.

¹⁷⁵ Acesso em: 15 set. 2016.

¹⁷⁶ Acesso em: 15 set. 2016.

no Mt II – optamos por seguir o Mt I, tal qual foi publicado por Parini, sem aplicar a correção encontrada em seus manuscritos.

6.10 Revisões e aprimoramentos

Como se pode perceber por meio de alguns dos exemplos já expostos, realizamos diversas traduções do “Mattino” antes de chegarmos à que apresentamos aqui. Se num primeiro momento a tradução teve como objetivo principal a nossa própria *compreensão* do texto, dos termos italianos, dos versos, dos recursos poéticos, sem necessariamente reproduzi-los na versão brasileira, o texto que se apresenta aqui resulta de um trabalho estético, estilístico, poético sobre aquela primeira tradução e tantas outras que se seguiram a ela.

Analisar esse processo de construção da “Manhã” significa analisar nossas escolhas, entender o que nos levou a optar por um termo em vez de outro, por uma sequência em vez de outra. Em última instância, analisar o nosso processo *prático* de traduzir ajuda a compreender o nosso posicionamento *teórico* como estudiosos da tradução.

Assim, apresentamos a seguir o processo de tradução de alguns trechos do “Mattino”, explicando as mudanças realizadas e justificando nossas escolhas finais.

6.10.1 Vs. 182-183. *Come vibrar con maestrevol arco / Sul cavo legno armoniose fila.*

A **1ª tradução** desses versos foi:

Como vibrar com magistral arco
Em oca madeira harmônicas cordas.

Essa primeira tradução apresenta o v. 182 com nove sílabas métricas, e o segundo com ictos em 2ª, 5ª, 7ª e 10ª. Assim, fizemos as alterações necessárias para que a métrica do texto de partida fosse respeitada, chegando à **2ª tradução**:

Como vibrar com majestoso arco
Sobre cava madeira suaves cordas.

Não ficamos satisfeitos com a opção por *majestoso* no lugar de *magistral*, já que *maestrevol* significa “digno de um mestre”, e “majestoso” remete a “majestade”, a algo

monárquico, uma acepção que não tem lugar aqui, principalmente se considerarmos que “*maestrevol*” é uma hipálage, e refere-se ao modo como o arco é tocado: com maestria, e não com “majestosidade”.

Além disso, também não gostamos de “suaves”, que perdia a conotação musical presente em *armoniose*. Chegamos, assim, a mais uma versão, à **3ª tradução**:

Como vibrar sobre cava madeira
Com magistral arco canoras cordas.

Mas ainda não estava bom, visto que os ictos do v. 183 caíram em 5ª, 8ª e 10ª. Fomos à **4ª tradução**:

Como vibrar sobre cava madeira
Canoras cordas com magistral arco

Acertamos, assim, a métrica. No entanto, nos incomodou nessa versão a posição de “canoras cordas”: para que se mantivesse a oposição presente no texto de partida de se realizar *algo belo* com uma *madeira oca*, o ideal é que se alternasse “magistral arco”, “cava madeira” e “canoras cordas”. E assim chegamos à **5ª tradução**, a final:

Como vibrar com um arco primoroso
N’oca madeira cordas harmoniosas.

Embora perca a raiz de “magistral”, a conotação do “mestre” e da “maestria”, “primoroso” traz a mesma ideia de algo muito bem feito, o melhor trabalho, o mais caprichado, digno de um mestre.

De fato, não havia necessidade de inverter “primoroso arco”, tampouco de acrescentar o artigo “um”. Mas esse recurso tornou o ritmo mais preciso, visto que antes podia-se ler “pri-mo-ro-soar-co”, o que resultaria em um verso de nove sílabas métricas.

6.10.2 Vs. 235-240. *Cose diverse, e non però turbarle / [...] / Fie pago assai, poi che vedrà sovente*

A **1ª tradução** desses versos foi:

Coisas diversas, sem porém turbá-las
 Ou confundi-las jamais; precisas e claras,
 Em seus recintos recompô-las na mente.
 Entrementes, o vulgo, a quem não se deve o véu
 Levantar dos veneráveis mistérios,
 Será bem pago, pois verá com frequência

Evidentemente, essa primeira tradução foi feita sem preocupação métrica. Já na primeira revisão, fizemos diversas correções: arcaizamos “coisas” para “cousas”, mudamos “recintos” para “casas”, que julgamos um termo semanticamente mais adequado, substituímos “recompô-las” por “abrigá-las”, que é a tradução correta de *ricovrarle*, assim como “satisfeito” é a tradução correta de *pago*, e não o português “pago”, como havíamos traduzido. Além disso, atentando-nos à métrica, substituímos “na mente” por “dentro da mente”, o que não altera o conteúdo semântico do verso. Assim, chegamos à **2ª tradução**:

Cousas diversas, sem porém turbá-las
 Ou confundi-las jamais; mas precisas
 E claras, em suas casas abrigá-las
 Dentro da mente. Enquanto isso o vulgo
 A quem de teus veneráveis mistérios
 O véu abrir não se deve, irá muito
 Satisfeito ficar, pois verá sempre

Relendo a tradução, percebemos que, embora estivesse adequada semântica e sintaticamente, o v. 237b, “Dentro da mente. Enquanto isso o vulgo”, estava com nove sílabas métricas. Além disso, estranhamos a imagem contida em “abrir o véu”, notando que, em português, “levantar” seria um termo mais adequado. Também ponderamos a inserção de “teus”, visto que o possessivo não existe no texto de partida. Chegamos então à **3ª tradução**:

Cousas diversas, sem porém turbá-las
 Ou confundi-las jamais; mas precisas
 E claras, em suas casas abrigá-las
 Dentro da mente. Por sua vez o vulgo
 A quem o véu levantar não se deve

Dos veneráveis mistérios, imensa
Satisfação terá, pois verá sempre

Com a exclusão do “teus”, a substituição do “abrir” por “levantar” e a correção métrica, essa 3ª tradução tornou-se a definitiva.

6.10.3 Vs. 247-248. *Però che or te più gloriosi affanni / Aspettan l'ore a trapassar del giorno.*

É importante notar nos vs. 247 e 248 a repetição *or/ore* com dois sentidos diferentes: o primeiro, *or*, significa “ora”, “agora”, e o segundo, *ore*, “horas”. Em português, não possuímos um mesmo vocábulo que possa ser usado como “hora” e “ora”, mas a sonoridade idêntica dos dois termos é suficiente para que se estabeleça o paralelismo entre os dois versos.

Vejamos como foi a nossa **1ª tradução**:

Pois que horas de mais gloriosos afãs
Te esperam no decorrer deste longo dia.

Há diversos problemas nela: em primeiro lugar, não nos atentamos ao paralelismo *or-ore*; em segundo, os ictos do v. 247 ficaram em 2ª, 5ª, 7ª e 10ª e os do v. 248, por sua vez com doze sílabas métricas, ficaram em 2ª, 7ª, 10ª e 12ª; por fim, traduzimos equivocadamente o próprio conteúdo semântico do verso, identificando como sujeito “horas”, quando o correto seria “mais gloriosos afãs”, que esperam o jovem senhor *para* (e não “no”) passar rapidamente (“*trapassar*”) as horas do dia.

Assim, fizemos a **2ª tradução**:

Pois ora afãs mais gloriosos te esperam
Ao decorrer das horas deste dia.

Nessa versão, corrigimos a métrica, inserimos o paralelismo *or-ore* e identificamos o sujeito corretamente. No entanto, a tradução de “*a trapassar*” como “ao decorrer” continuou incorreta. Isso foi corrigido na **3ª tradução**:

Porque ora afãs mais gloriosos te esperam
Para que as horas do dia atravessem.

Finalmente, foi mantida a métrica, o paralelismo e o sentido dos versos. Além disso, reforçamos o paralelismo ao traduzir *però che* (que conversa com o som de *or* e *ora*) por “porque”, em vez de “pois” ou “pois que”, como nas versões anteriores.

6.10.4 Vs. 266-271. *Quale il sapon del redivivo muschio / [...] / Demofoonte ancor Demofoonte.*

Esses versos apresentaram diversas especificidades que tiveram de ser levadas em consideração para que chegássemos a uma tradução adequada: figuras de linguagem, paralelismos com versos anteriores e posteriores, palavras semanticamente insubstituíveis foram algumas das dificuldades encontradas na elaboração de sua versão brasileira.

Começamos pela zeugma dos vs. 266-268. Ela é feita de tal modo que, se traduzíssemos as orações seguindo a mesma ordem sintática do texto de partida, o entendimento do trecho seria comprometido. Em uma **1ª tradução**, obedecendo à ordem sintática, chegamos a:

Há o que o sabão do redivivo almíscar
Que perfuma o entorno e há o que te oferece

Embora já pensássemos na métrica, nesse momento deixamo-la de lado para nos concentrar na zeugma que não poderia se perder. Posteriormente, poderíamos utilizar diversos procedimentos para ajustar a extensão e o ritmo, como a passagem de “te oferece” para o verso seguinte (que foi o que fizemos na versão final, mas substituindo “te oferece” por “A ti oferta”).

Logo percebemos que, para não perder a zeugma, teríamos de mudar sua estrutura. A primeira ideia foi manter o verbo na segunda oração, mas passá-la para o final da frase, seguindo uma sequência sintática com a qual estamos razoavelmente habituados. No entanto, a segunda oração só termina três versos depois, após um aposto a “*arbor frutto*”, “arbóreo fruto”, de modo que, levando o verbo para o final da segunda oração, teríamos a **2ª tradução**:

Há o que o sabão do redivivo almíscar
Que perfuma o entorno e há o que o macerado
Daquele arbóreo fruto que há um tempo
Em Ródope foi já bela donzela

E em vão chamou, envolta em novas folhas,
Demofonte, e de novo, Demofonte, te oferece.

Duas coisas nos incomodaram nessa segunda versão. Em primeiro lugar, justamente a “interrupção” do período pelo aposto, que, em vez de finalizá-lo, como no texto de partida, o entremeia. Assim, a referência mitológica (o aposto a “arbóreo fruto”) não ganha o destaque que possui no poema italiano, onde parece dar início a uma nova narrativa.

Para isso, a solução encontrada foi a de inserir o verbo na primeira oração, dos vs. 266-267, e excluí-lo da segunda, chegando à **3ª tradução**:

Há o que o sabão do almíscar redivivo
Que perfuma o entorno te oferece e há o que
O macerado daquele arbóreo fruto
Que em Ródope foi já bela donzela
E em vão chamou, envolta em novas folhas,
Demofonte, e de novo, Demofonte.

A segunda coisa que nos incomodou na segunda versão, e que ainda estava presente na terceira, foi a tradução de “*quale*” por “há o que”, em vez de “um” e “outro”, que melhora muito a leitura do período. Aqui cabe uma explicação quanto à escolha inicial por “há o que”.

No v. 256, tem início uma longa descrição sobre as atividades dos servos em função do jovem senhor que vai até o v. 274. Tal descrição é feita sempre aos pares, isto é, seguindo o modelo “um servo faz x, outro faz y; aquele faz a, aquele outro faz b”. Estes são os termos usados pelo preceptor para se referir aos servos nessa passagem:

vs. 255 e 257: *altri*

vs. 260 e 262: *questi* e *quei*

vs. 266 e 267: *quale* e *qual*

vs. 272 e 273: *un* e *altro*

Considerando importante manter esses paralelismos entre os versos, nos vs. 255 e 257, traduzimos *altri* por “alguns”; nos vs. 260 e 262, *questi* por “esses” e *quei* por “aqueles”; nos vs. 266 e 267, *quale* e *qual* por “há o que” (que, como vimos, não resultou numa boa tradução) e, nos vs. 272 e 273, *un* por “um” e *altro* por “outro”.

“Um” e “outro” são as traduções mais próximas, mais imediatas, de “*un*” e “*altro*”, e por isso relutamos em passá-las para os vs. 266 e 267. No entanto, eventualmente nos

convencemos de que essa correspondência imediata era irrelevante na tradução do poema, sendo de fato importante a manutenção dos paralelismos, da coordenação entre as orações.

Foi assim que invertemos as traduções: “um” e “outro” foram para os vs. 266 e 267, e “há o que” foi para os vs. 272 e 273 – não sem algumas outras alterações para que fossem preservadas a métrica e o ritmo desses versos, que já haviam sido traduzidos:

Antes

Um, com a esponja embebida em suave essência
Limpa teus dentes, e um outro se apresta

Depois

Há o que, embebendo a esponja em suave essência
Limpa teus dentes, e há o que se apresta

Com a substituição de “há o que” por “um” e “outro” e a passagem de “oferece” para a primeira oração, faltava acertar a métrica e o ritmo. Quanto a isso, logo percebemos que teríamos de quebrar o v. 268, “*Il macinato di quell’arbor frutto*”, isto é, a frase não poderia ocupar um único verso, como no texto de partida. Isso porque não há mais de uma tradução possível para seus termos: “*il macinato*” é “o macerado”, e não pode ser outra coisa; assim como “*arbor fruto*” só pode ser “fruto arbóreo” ou “arbóreo fruto”. É verdade que se poderia reformular a frase para algo como “O líquido da maceração daquele arbóreo fruto” ou “O macerado daquele fruto que dá em árvore”, mas qualquer uma dessas opções alongaria o verso, sem resolver nosso problema.

Assim, havia apenas duas traduções possíveis para “*Il macinato di quell’arbor frutto*”: “O macerado daquele arbóreo fruto” e “O macerado daquele fruto arbóreo”, ambas resultando em hendecassílabos.

Alguém ainda poderia nos lembrar da opção “Daquela arbóreo fruto o macerado”, um perfeito decassílabo com ictos em 2^a, 4^a, 6^a e 10^a. No entanto, com a inversão, o aposto passaria a se referir ao macerado, e não ao arbóreo fruto. Como se não bastasse, sendo os dois termos substantivos masculinos, nem mesmo a substituição do “que” por “o qual” seria eficaz.

Outra opção possível seria traduzir “*quell*” por “o”, “O macerado do arbóreo fruto” ou “O macerado do fruto arbóreo”, ambas as opções, porém, com apenas nove sílabas métricas. Ainda chegamos a descer o “outro” do v. 267 para o início do v. 268, “Outro o macerado do arbóreo fruto”, um decassílabo enfim, mas com ictos em 1^a, 5^a, 7^a e 10^a.

Assim, a partir da necessidade de quebrar o v. 268, realizamos diversas adaptações métricas desde o v. 266 até o v. 270, chegando à **4ª tradução**, definitiva:

Um o sabão do almíscar redivivo
 Que deixa todo o entorno perfumado
 A ti oferta, e outro o macerado
 Daquele arbóreo fruto que há um tempo
 Em Ródope foi já bela donzela
 E em vão chamou, envolta em novas folhas,
 Demofonte, e de novo, Demofonte.

6.10.5 Vs. 277-280. *Non indegno di te. Sai che compagna /[...]/ Al giovane Signore. Impallidisci?*

Esse trecho, que vai do v. 277 ao v. 280, passou por diversas alterações, a princípio relacionadas à métrica e ao ritmo, mas em seguida se estendendo ao estilo e à linguagem poética.

Sua **1ª tradução** foi:

Não indigno de ti. Sabes que companhia
 Com quem possas dividir o longo peso
 Desta tão inerte vida o céu destina
 Ao jovem senhor. Empalideces?

Trata-se de uma tradução verso por verso, sem nenhuma preocupação com o plano da expressão. Assim, numa **2ª tradução**, chegamos a:

Não indigno de ti. Sabes quem seria
 A companheira a qual o céu destina
 Para o jovem Senhor, com quem tu possas
 O longo peso desta inerte vida
 Compartilhar. Pois tu empalideces?

Acrescentamos um verso e acertamos a métrica em decassílabos; no entanto, além de o decassílabo do v. 277 estar forçado – ele é possível graças a uma sinalefa em “*não-in*” –, os ictos caem em 2^a, 5^a, 6^a e 10^a.

Como os outros versos estavam metricamente corretos, tentamos modificar apenas o v. 277:

Não indigno de ti. Ah, quem seria

A expressão e o conteúdo ficaram corretos, mas ainda não estávamos satisfeitos: o texto italiano é preciso neste trecho, direto, e tal franqueza do preceptor, sem rodeios, sem interjeições, não é à toa, tanto é que desemboca na pergunta “*Impallidisci?*” – é a franqueza do preceptor que leva o jovem senhor a enrubescer. Além disso, a clareza na fala para tratar da prática do chichisbeísmo (e não do casamento, como o preceptor deixa claro no v. 281), uma prática de galanteio que Parini criticava justamente por ter se tornado comum e aceitável na alta sociedade italiana da época, confere ironia ao texto. Nesse sentido, o “*Ah*” e o “*seria*” do v. 277, o “*a qual*” em vez de “*que*” do v. 278, e até o “*Pois*” do v. 280 colocam na voz do preceptor um cuidado ao tratar o assunto da dama, um rodeio, que não existe no texto de partida.

Pensando nisso, tentamos encurtar os versos em vez de alongá-los, e para que isso fosse possível preservando métrica e ritmo, tivemos de fazer uma série de alterações – “*Ao jovem Senhor*”, por exemplo, não poderia aparecer sem alterações no início do v. 280, como no texto de partida, visto que assim haveria um icto em 5^a. Chegamos, assim, a **3^a tradução**:

Não indigno de ti. Que companheira
O céu destina ao jovem Senhor, sabes,
Com quem possas partir o longo peso
Desta apática vida. Empalideces?

Mas ainda nos incomodou o “*sabes*” no v. 278. Ele é afirmativo, não é uma pergunta, e qualquer posição que ocupasse diferente do início da oração prejudicaria a leitura. Lembramo-nos, então, das Cantigas de Amigo portuguesas, e substituímos “*companheira*” por “*amiga*”, chegando à **4^a e última tradução**:

Não indigno de ti. Sabes que amiga
 Com quem possas partir o longo peso
 Desta apática vida o céu destina
 A este jovem Senhor. Empalideces?

6.10.6 Vs. 495-498. *Tu chiedi in prima a lui qual più gli aggrada / [...] / O l'ambra preziosa agli avi nostri.*

No v. 497, nos deparamos com um termo de difícil tradução: *piuttosto*. *Piuttosto* pode significar “mais”, “preferencialmente”, ou ainda “no lugar de”, termos presentes em nosso vocabulário. A dificuldade, porém, está no modo como ele vem usado dentro da frase: “*tu chiedi in prima a lui qual più li aggrada / Sparger sul crin, se il gelsomino, o il biondo / Fior d'arancio piuttosto*”. Embora *Il Giorno* esteja permeado por construções rebuscadas e pouco comuns à linguagem cotidiana, não é o caso desses versos, cuja construção é simples e direta. Desse modo, não poderíamos manter a nossa **1ª tradução**:

Tu antes perguntas-lhe qual mais lhe agrada
 Passar nos fios, se o jasmim ou a dourada
 Flor da laranja mais, ou se o narciso,
 Ou o âmbar, precioso aos nossos avós.

“Ou a dourada flor da laranja mais” é uma construção rebuscada que, portanto, não cabe aqui. Embora muito já tenhamos falado sobre a lei da compensação, sobre a possibilidade de, por exemplo, compensar a falta de rebuscamento de determinado trecho em outro, tal procedimento não pode ir contra um estilo ou um efeito proposital do texto de partida. Nesses versos, do v. 495 ao v. 498, há um tom de oralidade marcado não só pela ordem direta da oração, como também pelo improviso contido na voz do preceptor, cuja fala parece reproduzir seu pensamento imediato: o jovem senhor preferirá o jasmim? Ou será que prefere a flor da laranja? Ou o narciso? Ou o âmbar?

Ao entender que a presença de *piuttosto* possuía uma importante função expressiva, conferindo um tom de improviso à fala do preceptor, e que, por outro lado, a função semântica não tinha tanta força – a locução *qual mais lhe agrada* contém em si a noção de “preferencialmente”, de que uma das opções será *mais* do gosto do jovem senhor – chegamos à **2ª tradução**:

Perguntas-lhe qual antes mais lhe agrada
 Passar nos fios, se o jasmim ou a dourada
 Flor da laranja talvez, ou o narciso,
 Ou o âmbar, precioso aos nossos avós.

Assim, demos à fala o tom de improviso através da tradução de *piuttosto* por “talvez”. Embora “talvez” não seja sinônimo de “mais” ou de “preferencialmente”, quando usado em orações alternativas para indicar a preferência por uma ou outra coisa, pode enfatizar, e conseqüentemente priorizar, o termo que acompanha: “Prefere jasmim? Ou a flor da laranja talvez?”.

Resolvida essa questão, precisávamos corrigir o v. 498, que estava com icto em 5^a, e o v. 495, que ainda nos soava excessivamente formal para o trecho. Assim, chegamos à **3^a tradução**, e última:

Tu a ele antes perguntas o que prefere
 Passar nos fios, se o jasmim ou a dourada
 Flor da laranja talvez, ou o narciso,
 Ou o âmbar, aos avós nossos precioso.

7. CONSIDERAÇÕES FINAIS

De grande importância para a história da literatura italiana, Parini elabora no “Mattino” e no *Giorno* uma representação satírica da nobreza italiana de sua época com o objetivo de mobilizá-la socialmente, de levá-la a repensar e abandonar sua postura superficial e parasitária. Para chegar a essa crítica, alia poetas e estilos clássicos a arcádicos; rebuscamentos linguísticos a temáticas vulgares.

Criticando ao mesmo tempo a sociedade aristocrática italiana e a poesia sentimental e desengajada do século XVIII, “Il Mattino” apresenta uma originalidade frente à literatura que vinha sendo produzida na Itália da época, originalidade que levou Settembrini¹⁷⁷ (1863-72, apud CARDUCCI, 1892, p. 10) a afirmar:

La poesia del Parini ci annunzia il più grande avvenimento della rivoluzione latina, il cadere dell’aristocrazia... La satira del Parini ha tanta importanza quanto ne ha quell’avvenimento sociale: ed io non conosco tra gli antichi e i moderni una satira così tutta d’un pezzo che rappresenti una grande idea, una satira poema. Tutti gli altri satirici rappresentano come a pezzi il loro tempo, e quale più quale meno riescono efficaci e terribili nelle loro rappresentazioni; ma nessuno ha dato al mondo il quadro d’una grande corruzione di un ordine civile che indi a poco muore.

Tal originalidade não ficou presa ao século XVIII, tampouco à Itália: ainda hoje, muitas das críticas à nobreza elaboradas por Parini servem, se não a um regime aristocrático propriamente dito, a uma minoria brasileira, italiana ou mesmo – nestes tempos globalizados – internacional que, detentora de poder político e econômico, toma decisões sociais baseadas em seus próprios interesses, quando não em suas próprias vaidades, sem atentar para as dificuldades em que vive uma maioria sem voz.

Para traduzir essa obra repleta de oposições e contrastes, tanto linguísticos quanto semânticos, não pudemos ignorar os contextos culturais e sociais de então e de hoje, de modo que, ao longo de toda a elaboração de “Manhã”, coube a nós, como tradutores e pesquisadores da área, tomar decisões que, longe de serem arbitrárias, refletem um posicionamento teórico e uma expectativa em relação ao nosso público leitor e à introdução de Giuseppe Parini nos estudos brasileiros de italianística.

Tais escolhas envolveram uma busca constante pela legibilidade e compreensão da obra sem que se caísse em etnocentrismos, sem que se perdesse as características que fazem do *Giorno* um original poema italiano do século XVIII, atentando-se para a história narrada e, ao mesmo tempo, para cada recurso poético, de metro, estilo, ritmo, do poema. Sem dúvida, foram escolhas difíceis e passíveis de discussão. Como disse Schleiermacher (1813, p. 7):

¹⁷⁷ SETTEMBRINI, L. *Lezioni di letteratura italiana*. V. 3. Nápoles: Morano, 1863-72.

Aber wie oft, ja es ist schon fast ein Wunder, wenn man nicht sagen muß immer, werden nicht die rhythmische und melodische Treue und die dialektische und grammatische in unversöhnlichem Streit gegen einander liegen! Wie schwer, daß nicht im Hin- und Herschwanken welches dort solle aufgeopfert werden, oft gerade das unrechte herauskomme!¹⁷⁸

Foram sobre essas difíceis decisões que nos propusemos a refletir e a discutir neste trabalho, o qual nos permitiu, além de uma pesquisa aprofundada nos campos da tradução e da literatura italiana do século XVIII, uma interpretação cuidadosa e bem fundamentada da obra de Parini.

Esperamos ter conseguido, assim, apresentar ao leitor uma “Manhã” satírica, neoclássica e poeticamente bela. Sabemos que nossa versão não é senão uma dentre tantas possíveis, e que ela carrega em si escolhas pessoais e subjetivas; decisões que tiveram sempre como alvo o que Eco (2010) chama de “economia generale dell’opera” (pos. 1487), ou o que Faleiros (2012, p. 30) chama de “semântica global do texto”, isto é, levar ao texto de chegada a mesma história, as mesmas ideias e as mesmas intenções e emoções, por assim dizer, do texto de partida.

Acreditamos, como Italo Calvino (2002, p. 80), que “Tradurre è il vero modo di leggere un testo”. Assim, ao traduzir “Il Mattino”, fomos levados a adentrar e explorar a complexidade linguística e cultural da obra; com isso, abrimos um caminho para a maior exploração da obra pariniana no Brasil e – assim esperamos – contribuímos para os estudos brasileiros de italianística.

¹⁷⁸ “Mas com que frequência – aliás, já é quase um milagre não ter de se dizer: sempre – entre a fidelidade rítmica e melódica e a dialética e gramatical vem à luz um conflito irremediável! Como é difícil, no oscilar entre um e outro, sacrificando ora este ora aquele, que no fim não se adote a solução errada!” (nossa tradução a partir da italiana de Giovanni Moretto, in NERGAARD, 2009, p. 160).

BIBLIOGRAFIA

I. Edições comentadas de *Il giorno*

PARINI, Giuseppe. *Il giorno*. Volume Primo. Edizione critica a cura di Dante Isella. Milão-Parma: Fondazione Pietro Bembo-Guanda Editore, 1999.

_____. *Il giorno*. Volume Secondo. Commento di Marco Tizi. Milão-Parma: Fondazione Pietro Bembo-Guanda Editore, 1999.

_____. *Il giorno e le odi*. A cura di Ettore Bonora. Milão: Mursia, 1984.

_____. *Il giorno. Le odi*. A cura di Giuseppe Nicoletti. Milão: Rizzoli-BUR, 2011.

_____. *Opere di Giuseppe Parini*. Milão, 1821.

II. Traduções de *Il giorno*

ESPANHOL

PARINI, Giuseppe. *El día*. Traducción y estudio preliminar de Cristina Barbolani. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2012.

FRANCÊS

_____. *Le jour – Il giorno*. Texte traduit et présenté par Sébastien Camugli. Paris: Éditeur Fernand Aubier, 1931.

INGLÊS

_____. *The day*. Translated into English blank verse, with an Introduction, Notes and Appendix by Herbert Morris Bower. Londres: George Routledge & Sons, 1927.

III. Estudos sobre Giuseppe Parini e *Il giorno*

ANNONI, Carlo. “Parini, poesia della secolarizzazione e fine della storia”. In: MARTINELLI, Bortolo; ANNONI, Carlo; LANGELLA, Giuseppe [org.]. *Le buone dottrine e le buone lettere*. Brescia per il bicentenario della morte di Giuseppe Parini. 17-19 novembre 1999. Milano: Vita e Pensiero, Pubblicazioni dell’Università Cattolica del Sacro Cuore Milano, 2001. pp. 61-100.

ANTONELLI, Sergio. *Giuseppe Parini*. Florença: La Nuova Italia, 1973.

ARCE, Ángeles. “Il Giorno ‘interpretato’ da un gesuita spagnolo (approccio al parinismo ispanico del Settecento)”. In: *Attualità di Giuseppe Parini: poesia e impegno civile*. A cura di Giorgio Baroni, *Rivista di Letteratura Italiana* XVII: 2-3, 1999, pp. 653-661.

BARBOLANI, Cristina. “Un cicisbeo invecchiato (nota su Parini e Alfieri)”. In: *Attualità di Giuseppe Parini: poesia e impegno civile*. A cura di Giorgio Baroni, *Rivista di letteratura italiana* XVII: 2-3, 1999, pp. 103-111.

BENVENUTI, Giovanna. *Precettor d'amabil rito. Studi su Giuseppe Parini*. Milão: Franco Angeli, 2009.

BONORA, Ettore. *Parini e altro Settecento: fra classicismo e iluminismo*. Milão: Feltrinelli, 1982.

_____. “Presentazione”. In: PARINI, Giuseppe. *Il giorno e le odi*. Milão: Mursia, 1984.

CARDUCCI, Giosuè. *Studi su Giuseppe Parini*. Bolonha: Nicola Zanichelli, 1937.

CARETTI, Lanfranco. *Parini e la critica: storia e antologia della critica*. Florença: De Silva, 1953.

CITANNA, Giuseppe. *Il romanticismo e la poesia italiana dal Parini al Carducci*. Bari: G. Laterza & figli, 1949.

CROTTI, Ilaria. “Il Mattino sotto la Frusta”. In: *Attualità di Giuseppe Parini: poesia e impegno civile*. A cura di Giorgio Baroni, *Rivista di letteratura italiana* XVII: 2-3, 1999, pp. 263-268.

DI RICCO, Alessandra. “Tempo d'Amore e tempo d'Imene nel ‘Giorno’”. *Giornale Storico della Letteratura Italiana*, v. CLXVIII, n. 542, 1991, pp. 199-222.

FABRIZI, Angelo. “L'Eneide nel Giorno”. In: *Attualità di Giuseppe Parini: poesia e impegno civile*. A cura di Giorgio Baroni, *Rivista di letteratura italiana* XVII: 2-3, 1999, pp. 69-101.

_____. “Parini, Alfieri e il valore della tradizione”. In: *Fra lingua e letteratura. Da Algarotti ad Alfieri*. Roma: Storia e Letteratura, 2008, pp. 42-65.

FERRIERI, Pio. “Per un luogo del ‘Giorno’ pariniano”. In: *La Nuova Rassegna*, Ano I, No. 32, Roma, 27 de agosto de 1893, pp. 272-75.

FRARE, Pierantonio. “Foscolo e Manzoni lettori di Parini”. In: *Attualità di Giuseppe Parini: poesia e impegno civile*. A cura di Giorgio Baroni, *Rivista di letteratura italiana* XVII: 2-3, 1999, pp. 559-581.

GIBELLINI, Pietro. *Parini. L'officina del “Giorno”*. Brescia, Morcelliana, 2010.

ISELLA, Dante. *L'officina della “Notte” e altri studi pariniani*. Milão-Nápoles: Ricciardi, 1968.

_____. “Introduzione”. In PARINI, Giuseppe. *Il giorno*. Volume Primo. Edizione critica a cura di Dante Isella. Milão-Parma: Fondazione Pietro Bembo-Guanda Editore, 1999.

LONGO, Nicola. “*Il Giorno* di Giuseppe Parini”. In: ROSA, Alberto Asor. *Letteratura italiana. Le Opere. Volume secondo: Dal Cinquecento al Settecento*. Turim: Giulio Einaudi editore, 2004.

MEROLA, N. “La poesia satirica ovvero Parini”. In: BRIOSCHI, Franco; DI GIROLAMO, Costanzo [org.]. *Manuale di letteratura italiana: Storia per generi problemi*. V. 3. Turim: Boringhieri, 1993, pp. 249-267.

MEZZANZANICA, Massimo. *Invito alla lettura di Giuseppe Parini*. Milão: Mursia, 1990.

PANEBIANCO, Beatrice; GINEPRINI, Mario; SEMINARA, Simona. “L’autore e l’opera. Giuseppe Parini”. In *LetterAutori*. Vol. 2. Zanichelli Scuola, 2011. Disponível em: <<http://online.scuola.zanichelli.it/letterautori-files/volume-2/pdf-online/11-parini.pdf>>. Acesso em: 15 nov. 2016.

PARINI, Giuseppe. *Al Padre D. Paolo Onofrio Branda Milanese C. R. Di S. Paolo e Professore della Rettorica nella Università di S. Alessandro*. Milão: Giuseppe Galleazzi, 1760. Disponível em: <<http://www.classicitaliani.it/parini/branda01.htm>>. Acesso em: 15 dez. 2016.

_____. *Opere de Giuseppe Parini pubblicate per cura di Francesco Reina*. Vol. II. Milão: Dalla Società Tipogr. De’ Classici Italiani, 1825.

POMA, Luigi. *Stile e società nella formazione del Parini*. Pisa: Nistri-Lischi, 1967.

SAVOCA, Giuseppe. *Parini e la poesia arcadica*. Roma: Laterza, 1996.

SCRIVANO, Riccardo. “Una poesia ideologica”. In: *Attualità di Giuseppe Parini: poesia e impegno civile*. A cura di Giorgio Baroni, *Rivista di letteratura italiana* XVII: 2-3, 1999, pp. 37-47.

SPONGANO, Raffaele. *Il primo Parini*. Bolonha: Patron, 1963.

TIZI, Marco. *La lingua del “Giorno” e altri studi*. Lucca: Pacini Fazzi, 1997.

_____. “Introdução al comentário”. In PARINI, Giuseppe. *Il giorno*. Volume Secondo. Comentário de Marco Tizi. Milão-Parma: Fundação Pietro Bembo-Guanda Editore, 1999.

IV. Outras obras

ALVARENGA, Silva. *O desertor: poema herói-cômico*. São Paulo: Hedra, 2010.

BONDARCZUK, Simone de O. Gonçalves; TEIXEIRA, Auto Lyra. “A partícula *hóti* no grego antigo: um caso de gramaticalização espaço > (tempo) > texto”. Disponível em: <https://www.academia.edu/6021252/A_Gramaticaliza%C3%A7%C3%A3o_da_part%C3%A9cula_HOTI_no_Grego_Antigo>. Acesso em: 1 out. 2016.

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira*. 1º Volume (1750-1836). 6ª ed. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 1981.

DE SANCTIS, Francesco. *Storia della Letteratura Italiana*. 1. ed. Milão: BUR, 2006.

FERRONI, Giulio. *Storia della letteratura italiana*. V. 2 – Dal Cinquecento al Settecento. Milão: Einaudi, 1998-1999.

FRUGONI, Carlo Innocenzo. *Versi sciolti di tre eccellenti moderni autori con alcune lettere non più stampate*. Veneza: Stamperia di Modesto Fenzo, 1758.

GETTO, Giovanni. *Immagini e problemi di letteratura italiana*. Milão: Mursia, 1969.

GIOVANNETTI, Paolo; LAVEZZI, Gianfranca. *La metrica italiana contemporanea*. Roma: Carocci, 2010.

GONZAGA, Tomás Antônio. *Cartas chilenas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

HANSEN, João Adolfo; MOREIRA, Marcello (orgs.). *Gregório de Matos. Poemas atribuídos. Códice Asensio-Cunha*. V. 1. São Paulo: Autêntica, 2014.

INGLESE, Giorgio; ZANNI, Raffaella. *Metrica e retorica del Medioevo*. Roma: Carocci, 2011.

LE GOFF, Jacques. *A civilização do ocidente medieval*. Trad. José Rivair de Macedo. Bauru: EDUSC, 2005.

LEOPARDI, Giacomo. “Parini ovvero della gloria”. In: *Operette morali. Con proemio e note di Giovanni Gentile*. Bolonha: Nicola Zanichelli, 1918.

_____. “Zibaldone di pensieri”. In: *Pensieri di varia filosofia e di bella letteratura*. Florença: Le Monnier, 1921.

MALAGOLI, Giuseppe. *Da Dante al Páscoli: passi scelti dalle opere di Dante, del Petrarca, del Boccaccio, dell’Ariosto, del Tasso, del Parini, dell’Alfieri, del Goldoni, del Monti, del Foscolo, del Leopardi, del Manzoni, del Carducci, e del Páscoli*. Florença: G. Barbèra, 1928.

SANTOS, Clara C.; VALLE, Ricardo M. “Introdução”. In: ALVARENGA, Silva. *O Deserto*. São Paulo: Hedra, 2015, p. 9-52.

TASSO, Torquato. *Jerusalém Libertada*. Trad. José Ramos Coelho. Rio de Janeiro: Topbooks, 1998.

V. Dicionários e Enciclopédias

BENEDETTI, Ivone C. *Dicionário Italiano-Português*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

GARZANTI. *I grandi dizionari Garzanti 2.2 (Web-Cd)*. Milão: Garzanti Linguistica, 2012.

HOUAISS. *Dicionário eletrônico da língua portuguesa*. Versão 1.0. Rio de Janeiro: Instituto Antônio Houaiss/Ed. Objetiva, 2009.

ZINGARELLI, Nicola. *Lo Zingarelli 2011*. Le opere Zanichelli In: Cd-Rom. Bolonha: Zanichelli, 2011.

DIZIONARIO Italiano. Disponível em: <<http://www.dizionario-italiano.it/>>. Acesso em: 15 set. 2016.

TRECCANI. Disponível em: <<http://www.treccani.it/>>. Acesso em: 15 set. 2016.

VI. Estudos sobre tradução

ARROJO, Rosemary. *Oficina de tradução*. São Paulo: Ática, 1986.

ASLANOV, Cyril. *A tradução como manipulação*. São Paulo: Casa Guilherme de Almeida; Editora Perspectiva, 2015.

AUBERT, Francis H. *As (in)fideliades da tradução: servidões e autonomia do tradutor*. Campinas: UNICAMP, 1993.

_____. “Modalidades de tradução: teoria e resultados”. *TradTerm*, 5(1), 1º semestre de 1998, p. 99-128.

_____. “Indagações acerca dos marcadores culturais na tradução”. *Revista de Estudos Orientais*, São Paulo, v. 5, 2006, pp. 23-36.

AUBERT, Francis Henrik; ZAVAGLIA, Adriana. “Reflexos e refrações da alteridade na literatura brasileira traduzida (2): variáveis e invariantes”. *Tradução & Comunicação: revista brasileira de tradutores*, 15, São Paulo, 2006, pp. 26-33.

AZENHA, João. “Goethe e a tradução: a construção da identidade na dinâmica da diferença”. In: NITRINI, Sandra (org.). *Revista Literatura e Sociedade*, n. 9. São Paulo: Humanitas, 2006A, pp. 44-59.

_____. Linguística textual e tradução: redefinindo o conceito de marca cultural. *TradTerm*, 12, São Paulo, 2006B, pp. 13-32.

BASSNETT, Susan. *Estudos de Tradução*. Trad. Viviana de Campos Figueredo. Lisboa: Fund. Calouste Gulbenkian, 2003.

BERMAN, Antoine. *A prova do estrangeiro. Cultura e tradução na Alemanha romântica*. Trad. M. E. Pereira Chanut. Bauru: EDUSC, 2002.

_____. “Tradução etnocêntrica e tradução hipertextual”. In: *A tradução e a letra – ou o albergue do longínquo*. Trad. Marie-Hélène Catherine Torres, Mauri Furlan e Andreia Guerini. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007, pp. 28-44.

BOHANNAN, Laura. “Shakespeare no meio do mato”. Trad. Lenita Rimoli Esteves e Francis Henrik Aubert. *Tradução & Comunicação*: revista brasileira de tradutores, 17, São Paulo, 2008, pp. 141-159.

BRITTO, Paulo Henriques. “Tradução e criação”. *Cadernos de Tradução*, n. IV. Florianópolis: UFSC, 1999. pp. 239-262.

_____. *A tradução literária*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

_____. “Correspondência formal e funcional em tradução poética”. s/d. Disponível em: <http://www.letras.puc-rio.br/media/filemanager/professores/paulo_britto/Correspondencia%20formal%20e%20funcional.pdf>. Acesso em: 15 nov. 2016.

CALVINO, Italo. *Mondo scritto e mondo non scritto*. A curi di Mario Barenghi. Milão: Oscar Mondadori, 2002.

CAMPOS, Haroldo. *A operação do texto*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

DELISLE, Jean & WOODSWORTH, Judith. *Os tradutores na história*. São Paulo: Ática, 2003.

ECO, Umberto. *Dire quasi la stessa cosa*. Milão: Bompiani, 2010.

FALEIROS, Álvaro. *Traduzir o poema*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2012.

GENETTE, Gérard. *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*. Trad. Cibele Braga et al. Belo Horizonte: Viva Voz, 2010.

HOLMES, James. “The name and the nature of Translation Studies”, In: VENUTI, Lawrence (ed.). *The Translation Studies Reader*. Londres: Routledge, 2004.

HURTADO ALBIR, Amparo. “Clasificación y descripción de la traducción”. In: *Traducción y Traductología*. Madrid: Cátedra, 2001, pp. 43-95.

LOMBARDO, Giovanni. *La traduzione della poesia*. Roma: Editori Riuniti UP, 2009.

MESCHONNIC, Henri. *Poética do traduzir*. Trad. Jerusa Ferreira; Suely Fenerich. São Paulo: Perspectiva, 2010.

MILTON, John. *Tradução: teoria e prática*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

MILTON, John; MARTINS, Márcia. “Apresentação: contribuições para uma historiografia da tradução”. *Tradução em Revista*, 2010/1, Rio de Janeiro, pp. 1-10.

MOUNIN, Georges. *Teoria e storia della traduzione*. Torino: Einaudi, 2006.

NERGAARD, Siri (org.). *La teoria della traduzione nella storia*. Milano: Bompiani, 2002.

_____. *Teorie contemporanee della traduzione*. Milano: Bompiani, 2010.

PAES, José Paulo. *Tradução, a ponte necessária*. São Paulo: Editora Ática, 1990.

RÓNAI, Paulo. *Babel e Antibabel*. São Paulo: Perspectiva, 1970.

_____. *Escola de tradutores*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1987.

SCHLEIERMACHER, Friedrich. “Ueber die verschiedenen Methoden des Uebersetzens”. Königlichem Akademie der Wissenschaften, Berlin, 24 de Junho de 1813. Disponível em: <<http://users.unimi.it/dililefi/costazza/programmi/2006-07/Schleiermacher.pdf>>. Acesso em: 15 nov. 2016.

SNELL-HORNBY, Mary. *The Turns of Translation Studies*. Filadélfia: John Benjamins, 2006.

STEINER, George. *Dopo Babele. Aspetti del linguaggio e della traduzione*. Trad. Ruggero Bianchi; Claude Béguin. Milão: Garzanti, 2004.

TÁPIA, Marcelo; NÓBREGA, Thelma Médici [orgs.]. *Haroldo de Campos – Transcrição*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

VENUTI, Lawrence. *The Translator's Invisibility*. Londres: Routledge, 1995.