

A TRADUÇÃO DAS *OPERETTE MORALI* DE LEOPARDI: DIFICULDADES LEXICAIS E QUESTÕES ESTILÍSTICAS

Raphael Salomão Khéde¹

¹Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Resumo: Esse texto tem como objetivo analisar as duas traduções mais recentes em português, no Brasil e em Portugal, das *Operette morali* de Giacomo Leopardi (1798-1837). A comparação entre as traduções traz à tona uma série de questões ligadas ao estilo, à poética do autor e à interpretação do texto de modo geral. Nesse sentido, as dificuldades fundamentais encontradas na tradução desse clássico da literatura italiana estão relacionadas à reprodução da densa terminologia filosófica do autor, precisa e vaga ao mesmo tempo, da poética do indefinido leopardiano, de seu estilo alternante entre o arcaico e o popular, o sublime e o singelo.

Palavras-chave: Tradução portuguesa; Leopardi; *Operette morali*; literatura italiana; estilo

THE TRANSLATION OF LEOPARDI'S *OPERETTE MORALI*: SYNTACTIC DIFFICULTIES AND STYLISTIC ISSUES

Abstract: This text aims to analyze the two most recent translations into Portuguese, in Brazil and in Portugal, of Giacomo Leopardi's *Operette morali* (1798-1837). Comparing the translations brings up a series of issues related to the style, the poetics of the author and the interpretation of the text in general. In this sense, the fundamental difficulties encountered in translating this classic of Italian literature are related to the reproduction of the author's dense philosophical terminology, precise and vague at the same time, the poetics of the leopardian indefinite, his style alternating between the archaic and the popular, the sublime and simple.

Keywords: Portuguese translation; Leopardi; *Operette morali*; italian literature; style



BY

Esta obra utiliza uma licença Creative Commons CC BY:
<http://creativecommons.org/licenses/by/4.0>

Introdução

No que diz respeito à tradução das *Operette morali* em português, a tradução brasileira foi realizada em 1992 - com base na edição de Francesco Flora, de 1949, com o título de *Opúsculos morais*, tendo sido reeditada em 1996 - por Vilma De Katinsky Barreto de Souza, professora de língua e literatura italianas na Universidade de São Paulo. A edição inclui a introdução do professor Carmelo Distanto. A tradução portuguesa, de 2003, intitulada *Pequenas Obras Morais*, realizada por Margarida Periquito, foi publicada pela editora Relógio d'Água; a edição crítica utilizada foi a de Ottavio Besomi de 1979. Periquito, que já traduziu o *Orlando furioso*, o *Deserto dei tartari* e *Donna di Porto Pim* de Tabucchi, entre outros, é responsável também pela introdução.

As *Operette morali* foram escritas em sua maioria (vinte, entre as definitivas vinte e quatro) em 1824, num período de “silêncio poético” para Leopardi (interrompido em 1826 com o poema *Al conte Carlo Pepoli*), período durante o qual Leopardi intensificou as suas meditações no *Zibaldone* e se dedicou a trabalhos de caráter filológico e editorial. As *operette* foram sendo publicadas a partir de 1826, até chegarmos à edição definitiva de 1845 (Le Monnier). Dezesete textos são diálogos, outros possuem uma forma de tratado (*Il Parini*, calcado em obras ciceronianas como *Laelus sive de amicitia*), de narração histórico-mitológica (*Storia del genere umano*), ou de documento apócrifo. Segundo Contini, Leopardi realizou uma ‘discreta’ renovação formal, que não tem comparação com nenhum outro autor, na Itália ou no exterior: situação única, em que um grande poeta, universalmente lido, permaneceu sem escola, motivo pelo qual Leopardi é considerado “intraduzível”, nos séculos XIX e XX (Contini, 1986, p. 279). Contini aproxima as *Operette morali* da atividade de filólogo e das traduções realizadas por Leopardi de autores gregos de textos em prosa (Senofonte, Epicteto, Gemisto Pletão), importantes para a formação da sua linguagem (Contini, 1986, p. 282).

O tecido lexical da escrita evocativa de Leopardi foi desenvolvido no *Zibaldone*, onde o poeta afirma que todas as palavras que expressam uma ideia genérica, indefinida, incerta são poéticas. Tais efeitos foram obtidos, nas *Operette morali*, através de uma construção do período baseada no ritmo e na musicalidade, em retomadas verbais, aliteraões, variaões sinonímicas e variaões repentinas de construões sintáticas, mudanças bruscas de artifícios estilísticos, anáforas, clímax, antíteses, paronomásias, elipses, constituindo o que Sergio Solmi (2012) definiu como um pensamento circular, em mobilidade. Nas *Operette morali*, o autor recorre, também, a neologismos, modificaões morfológicas, uso de dialetos, oscilaões constantes de registros e tonalidades: do lírico ao satírico, da antífrase ao estranhamento, da caricatura ao aforisma, do irônico ao paródico, do trágico ao alegórico, numa aparente leveza atravessada pela onda de um pensamento trágico. Sapegno insiste sobre a relação das *Operette morali* com a poesia:

Non é filosófico, nas *Operette*, o tom, a linha do raciocínio, o modo de fazer nascer e avançar o discurso. Não que faltem no livro conceitos desenvolvidos com rigor ou definidos com clareza, movimentos dialéticos extremamente sutis (onde se percebe que Leopardi havia se exercitado, nesse sentido, em duas boas escolas: os sensualistas e Platão); mas o objetivo que o escritor se propõe em concreto não é, ou melhor, não é mais essa clareza, ou rigor ou potência dialética da argumentação, não a afirmação de uma verdade, que ele considera já demonstrada e pressuposta, e sim uma espécie de evidência fantástica, airada, comovida, que tem mais a ver com a poesia do que com a prosa em sentido estrito (Sapegno, 1979, p. 671).¹

Toda a força da página é sustentada, segundo Sapegno, pelo rigor do estilo (1979, p. 673): o encontro entre fantasia e inteli-

¹ Tradução de minha autoria.

gência se realiza através dessas composições mistas entre prosa e poesia, raciocínio e estilo de condensações das fábulas antigas e modernas, de reminiscências livrescas e poéticas. A absoluta perfeição do estilo é obtida, ainda segundo Sapegno (1979, p. 674), através do ritmo, da musicalidade e da vibrante disposição dos termos sintáticos. De Robertis se refere a uma poesia *estranhada* do presente com sabor de antigo: efeito obtido através da ‘teoria da elegância e do peregrino’. Segundo Antonio Prete, a língua das *Operette* se baseia em registros de uma escrita onde estão presentes modelos de 1500, inserções populares, a redescoberta de palavras, modos, usos pouco comuns ou arcaicos, o efeito de distanciamento (“*lontananza*”), unidos a um léxico de nítida determinação visual (Prete, 1999, p. 5).

Confronto entre as traduções

Passando ao confronto entre as traduções, iremos comentar alguns exemplos, extraídos de onze *operette*, de elementos linguísticos e estilísticos. A teoria que está na base da análise segue as conceituações de Eco sobre a tradução literária como negociação, com suas perdas e compensações. Em alguns casos, Eco admite a reescrita parcial como ato de fidelidade ao texto fonte. Em *Dire quasi la stessa cosa* (2003), ele se refere à tradução como um exemplo de respeito, mesmo que não literal, da intenção do texto. Uma tradução, mais do que produzir equivalência de significado, deve produzir uma equivalência funcional, ou seja, produzir o mesmo significado do texto original. Nesse sentido, a tradução se apresenta como uma invenção linguística, para além da superfície textual do original e, em detrimento do significado imediato dos termos, deve corroborar a recriação do sentido do texto, a impressão que o texto original queria produzir no leitor (Eco, 2013, p. 144). No caso de textos literários, o significado passa por elementos formais, como, por exemplo, aliterações, assonâncias, soluções de inversão sintática, imagens, estilemas, motivos, efeitos conotativos, ritmo.

Nesse caso, segundo Eco, se fala de igualdade de valor de troca, que se torna uma entidade negociável. Tal fato implica que o tradutor faça uma hipótese interpretativa: o efeito a ser reproduzido pode ser reconduzido à ideia da *intentio operis*; as escolhas traduções, conforme destaca Roberto Mulinacci, mais do que serem pensadas na forma de problemas inerentes à linguagem, devem ser encaradas a partir da perspectiva concreta do estilo textual (Mulinacci, 2009, p. 101).

Ao confrontarmos as duas traduções das *Operette*, percebe-se que, na versão brasileira, há uma dificuldade maior do que na portuguesa em relação à transposição em português da complexidade sintática do período de Leopardi, como resulta evidente no seguinte trecho da *Storia del genere umano* (traduzido no Brasil como “História do gênero humano” e, em Portugal, como “História da Espécie Humana”), em que o período inicia de forma implícita com um particípio passado. No texto brasileiro, passou-se para a forma explícita, com Júpiter em destaque. O texto português manteve a forma implícita:

Deliberato per tanto da Giove di migliorare, poichè pareva che si richiedesse, lo stato umano, e d'indirizzarlo alla felicità con maggiori sussidi, intendeva che gli uomini si querelavano principalmente che le cose non fossero immense di grandezza, nè infinite di beltà, di perfezione e varietà, come essi da prima avevano giudicato; anzi essere angustissime, tutte imperfette, e pressoché di una forma; e che dolendosi non solo dell'età provetta, ma della matura, e della medesima gioventù, e desiderando le dolcezze dei loro primi anni, pregavano ferventemente di essere tornati nella fanciullezza, e in quella perseverare tutta la loro vita (Leopardi, 2013, p. 37).

Júpiter deliberou para tanto melhorar a condição humana, o que parecia necessário, e orientá-la para a felicidade com maiores subsídios, pois entendia que os homens discuti-

sem, principalmente, porque as coisas não eram imensas em grandeza nem infinitas em beleza, em perfeição e nem em variedade como antes haviam julgado; ao contrário, eram restritíssimas, totalmente imperfeitas e quase que de um único formato; e que, lamentando-se eles não apenas pela idade provecta, mas também pela madura e mesmo pela juventude, e ao desejar as doçuras dos seus primeiros anos, pediam fervorosamente para voltar à infância e nela continuar toda a vida (tradução brasileira, p. 47).

Decidido, por isso, Júpiter a aperfeiçoar a condição humana, uma vez que parecia ser necessário, e a dotá-la de meios mais adequados para ser feliz, percebia que os homens se queixavam principalmente de as coisas não serem de uma grandeza imensa, nem de infinita beleza, perfeição e variedade, como a princípio pensavam que fossem; achavam, pelo contrário, que eram muito pequenas, todas imperfeitas, e quase todas iguais, e que, lamentando-se não só da provecta idade, mas também da madura e até da própria juventude, e suspirando pelas alegrias dos seus primeiros anos, pediam ardentemente que os fizessem voltar à meninice, e nela os deixassem permanecer durante toda a vida (tradução portuguesa, p. 19).

No trecho seguinte da mesma *operetta*, percebe-se a dificuldade de se traduzir a linguagem leopordiana. Em ambas as traduções, “*credere*” e “*confidare*” foram traduzidos como verbos, enquanto no texto original exercem função de substantivos acompanhados por um adjetivo. “*Pareggiare*” foi traduzido com “igualar-se”, embora em italiano soe menos comum do que “igualar-se” em português; “*massime*” é latinismo e, em italiano moderno, não se usa mais, motivo pelo qual, poderia ter sido mantido como no original. Na tradução brasileira, o sujeito (“homens”) foi posposto para manter a complexidade da frase. No caso português, a solução foi encontrada em pospor não somente o sujeito, mas também o verbo principal (“voltaram-se”). “*Dei*” foi escrito em minúscula (“deu-

ses”) na tradução portuguesa. “*Invidiasse*” foi interpretado, como de fato é, como um latinismo (com sentido de “negar”) na tradução portuguesa, mas não na brasileira, que mudou o sentido da frase (“repreendendo-o por inveja as suas criaturas”):

Sicchè gli uomini, dopo lunghissimo credere e confidare, avvedutisi della vanità di quelle profferte; e nel medesimo tempo famelici di cose nuove, massime per l'ozio in cui vivevano; e stimolati parte dall'ambizione di pareggiarsi agli Dei, parte dal desiderio di quella beatitudine che per le parole del fantasma si riputavano, conversando colla Verità, essere per conseguire; si volsero con instantissime e presuntuose voci dimandando a Giove che per alcun tempo concedesse alla terra quel nobilissimo genio, rimproverandogli che egli invidiasse alle sue creature l'utilità infinita che dalla presenza di quello riporterebbero; e insieme si rammaricavano con lui della sorte umana, rinnovando le antiche e odiose querele della piccolezza e della povertà delle cose loro (Leopardi, 2013, p. 43).

Assim, depois de crer e confiar por longo tempo, advertidos da vaidade daquelas promessas e, ao mesmo tempo, famélicos de coisas novas, especialmente pelo ócio em que viviam e estimulados, em parte, pela ambição de igualar-se aos Deuses, em parte pelo desejo daquela beatitude que julgavam em vias de conseguir, pelas palavras do espectro, conversando com a Verdade, os homens voltaram-se a Júpter com instantíssimas e pretensiosas palavras e pediram a ele que, por algum tempo, concedesse à Terra aquele nobilíssimo gênio; repreendendo-o por inveja as suas criaturas pela utilidade infinita que pudessem obter com a presença do referido gênio, queixavam-se em conjunto a ele pelo destino humano, renovando as antigas e odiosas querelas sobre a pequenez e a pobreza da sua condição (tradução brasileira, p. 53).

De maneira que os homens, depois de durante muito tempo, terem acreditado e confiado, apercebendo-se da falsidade daqueles oferecimentos e sentindo-se, ao mesmo tempo, famintos de coisas novas, principalmente devido ao ócio em que viviam, e impelidos não só pela ambição de igualarem os deuses, mas também pelo desejo daquela felicidade suprema que, como o fantasma lhes dissera, julgavam alcançar se falassem com a Verdade, voltaram-se para Júpiter, com vozes insistentes e soberbas, pedindo-lhe que por algum tempo concedesse à terra aquele génio extraordinário, e censurando-o por negar às suas criaturas o imenso benefício que colheriam da sua presença; e todos se lamentavam da sorte humana, repetindo as antigas e rancorosas queixas acerca da pequenez e da pobreza das coisas dos homens (tradução portuguesa, p. 26).

O conjunto “*perocchè, laddove*”, marca estilística que resulta arcaica e levemente vaga em italiano, foi traduzido de forma mais comum, menos ambígua, com significado de causa (“por isso”), no seguinte trecho:

Perocchè laddove agl’immortali ella dimostrava la loro beatitudine, scoprirebbe agli uomini interamente e proporrebbe ai medesimi del continuo dinanzi agli occhi la loro infelicità; rappresentandola oltre a questo, non come opera solamente della fortuna, ma come tale che per niuno accidente e niuno rimedio non la possano campare, nè mai, vivendo, interrompere (Leopardi, p. 45).

Por isso, quando ela lhes demonstrasse a beatitude dos imortais, descobriria inteiramente aos homens e colocaria continuamente diante dos seus olhos a infelicidade deles. Além disso lhes mostraria o seu infortúnio não só como obra do destino mas com tal feição que nenhum acidente ou remédio pudesse evitá-lo nem jamais interrompê-lo enquanto vivessem (tradução brasileira, p. 55).

Por isso, enquanto dos imortais ela evidenciava a perfeição divina, aos homens revelaria na totalidade, e colocaria permanentemente diante dos seus olhos, a sua infelicidade; além disso, representá-la-ia não simplesmente como obra do acaso, mas sim de maneira tal que nem casualmente nem recorrendo a qualquer estratagemas eles pudessem esquivar-se-lhe, nem nunca, enquanto vivessem, evitá-la (tradução portuguesa, p. 27).

A tradução brasileira explica o texto, inclusive, em alguns pontos, de forma imprecisa, como no caso do trecho abaixo citado, no qual o texto fonte fala em “*breve intervallo*”, que em português se torna “breve intervalo de tempo”, apesar de o texto fonte não se referir ao significado temporal. A tradução portuguesa encontrou uma equivalência mais pertinente (“diferença mínima”). Outro aspecto a ser destacado é que ambas as traduções modificam a pontuação, ao introduzir um ponto final no lugar dos dois pontos, desmantelando, desse jeito, a complexa estruturação rítmica do período. Além disso, a forma implícita do italiano (*Giove non gli consente di compiacerli*) foi transformada em forma explícita, no caso da tradução brasileira (“Júpiter não consente que ele se compadeça deles”), mas não na tradução portuguesa (“Porém, Júpiter não o deixa satisfazer-lhes”); “*trattone*” é uso arcaico, erudito, que não condiz com formas mais atuais (“salvo poucas exceções”; “a não ser poucas”); “*istanza*” é variante arcaica de “*istanza*”, termo vago, literário:

Rarissimamente congiunge due cuori insieme, abbracciando l'uno e l'altro a un medesimo tempo, e inducendo scambievolmente ardore e desiderio in ambedue; benché pregatone con grandissima istanza da tutti coloro che egli occupa: ma Giove non gli consente di compiacerli, trattone alcuni pochi, perchè la felicità che nasce da tale beneficio, è di troppo breve intervallo superata dalla divina (Leopardi, p. 49).

Rarissimamente une dois corações, envolvendo um e outro ao mesmo tempo e induzindo e intercambiando ardor e desejo em ambos, ainda que lhe supliquem pressurosamente todos os que ele envolve. Mas Júpiter não consente que ele se compadeça deles, salvo poucas exceções, porque a felicidade que nasce de tal benefício é superada num brevíssimo intervalo de tempo, pela divina (tradução brasileira, p. 59).

Muito raramente une dois corações, abraçando um e outro ao mesmo tempo e infundindo em ambos paixão e desejo recíprocos, embora isso lhe seja pedido com grande insistência por todos os corações que ele ocupa. Porém, Júpiter não o deixa satisfazer-lhes a vontade, a não ser a muito poucos, porque a felicidade que nasce desse privilégio é superada pela divina por uma diferença mínima (tradução portuguesa, p. 32).

No *Dialogo d’Ercole e di Atlante*, há um trecho cujo período também foi dividido por um ponto, na tradução brasileira. Tal escolha denota, mais uma vez, certa dificuldade em se reproduzir a ambiguidade e a complexidade do período em Leopardi. Além disso, “*andare a diporto*”, expressão de origem arcaica (atestada desde o século XIII), significa algo a mais do que “passear”; “*canzona*” é arcaísmo; “*abbruciarono*” não é comum no italiano atual. Se, por um lado, a tradução portuguesa manteve o pronome no caso de “*la casa gli era disfatta*” (“a casa lhe fora destruída”), a tradução brasileira, ao contrário, optou por modificar a estrutura da frase, tornando-a de uso mais comum (“encontrou a casa destruída”); “*pigliare un’altra a pigione*” tem uma musicalidade e, ao mesmo tempo, uma alternância de registro entre o coloquial (“*pigliare*”) e o arcaico (“*pigione*”), que se perde nas duas traduções (“alugar”; “aluguer”):

Io piuttosto credo che dorma, e che questo sonno sia della qualità di quello di Epimenide, che durò un mezzo secolo

e più; o come si disse di Ermotino, che l'anima gli usciva del corpo ogni volta che voleva, e stava fuori molti anni, andando a diporto per diversi paesi, e poi tornava, finché gli amici per finire questa canzona, abbruciarono il corpo, e così lo spirito ritornato per entrare, trovò che la casa gli era disfatta, e che se voleva alloggiare al coperto, gliene conveniva pigliare un'altra a pigione, o andare all'osteria (Leopardi, pp. 52-53).

Eu, ao contrário, creio que esteja dormindo, e que esse sono seja da qualidade do de Epimênides, que durou mais de meio século, ou como se conta que a alma de Hermótimo saía do corpo, cada vez que ele queria e ficava fora por muitos anos a passear por diversos países e depois voltava até que os amigos, para acabar com essa história, queimaram o seu corpo. Então, o espírito, ao voltar, encontrou a casa destruída e ao querer abrigar-se teve de alugar outra ou ir para uma hospedaria (tradução brasileira, p. 62).

Eu sou mais inclinado a pensar que ele está a dormir, e que o sono dele seja da mesma espécie do de Epimênides, que durou para além de meio século; ou, como se diz a respeito de Hermótimo, que a alma lhe saía do corpo cada vez que ele queria, e andava por fora muitos anos, passeando por diversos países, e depois voltava, até que os amigos, para acabar com esta brincadeira, queimaram o corpo, de maneira que o espírito, quando regressou para nele entrar, viu que a casa lhe fora destruída, e que, se queria arranjar abrigo, tinha de arranjar outra de aluguer ou ir para a estalagem (tradução portuguesa, pp. 35-36).

No *Dialogo di un folletto e di uno gnomo*, - no qual um estilo 'leve' impõe a sua musicalidade à matéria negativa e convulsa (Damiani & Rigoni, 2009, p. 1287) - há um trecho em que o expressivismo linguístico de Leopardi, construído através de um calibrado sistema sintático e da alternância entre língua culta e vernácula,

se perde. “*Raccapazzare*”, sem pronome, não é comum na língua italiana e possui uma conotação diferente (entre o arcaico e o popular) em relação aos mais corriqueiros “*capire*”, “*comprendere*”, “*sapere*”. A construção “*a causa che da un pezzo*” soa irregular, estranha no italiano atual, portanto mereceria o mesmo tratamento no português; o italiano “*comperare a pecore, non a oro e argento*” é dito de forma concisa e linear, enquanto a versão portuguesa a torna mais ampla e mais explícita, ao acrescentar um verbo que não existe no original (“vender e comprar pagando com ovelhas, e não com ouro e prata”). A versão brasileira transforma o verbo substantivado com função de sujeito, com plural *ad sensum* (“*se però non fosse tornato in uso il vendere e comperare*”), numa forma verbal implícita padronizada (“a não ser que tenha voltado o uso de comprar e vender ovelhas em lugar de ouro e prata”). Certamente, o sentido geral não se perde, mas a função expressiva do texto, seu valor poético, se empobrece, por estarmos lidando com um poeta, para o qual o aspecto estilístico, a construção retórica são paradigmas fundamentais de sua poética:

Mio padre m'ha spedito a raccapazzare che diamine si vadano macchinando questi furfanti degli uomini; perchè ne sta con gran sospetto, a causa che da un pezzo in qua non ci danno briga, e in tutto il suo regno non se ne vede uno. Dubita che non gli apparecchino qualche gran cosa contro, se però non fosse tornato in uso il vendere e comperare a pecore, non a oro e argento; o se i popoli civili non si contentassero di polizzine per moneta, come hanno fatto più volte, o di paternostri di vetro come fanno i barbari; o se pure non fossero state ravvalorate le leggi di Licurgo, che gli pare il meno credibile (Leopardi, p. 66).

Meu pai me mandou para saber o que, diacho, estão maquinando esses tratantes desses homens; está sem saber por que há um bom tempo não nos perturbam e em todo o nosso reino não se vê nenhum deles. Duvida de que não lhe este-

jam preparando algo de muito grande contra, a menos que tenha voltado o uso de comprar e vender ovelhas em lugar de ouro e prata; ou ainda se os povos civilizados se tenham contentado com cédulas em vez de moeda, como já fizeram tantas vezes, ou de contas de vidro como os bárbaros; suspeita mesmo que foram revigoradas as leis de Licurgo, o que lhe parece menos provável (tradução brasileira, p. 76).

O meu pai enviou-me para ver se consigo descobrir que diacho andam maquinando estes patifes dos homens, pois está com fortes suspeitas, visto que já há algum tempo que não nos causam incômodos, e em todo o seu reino não se vê nem um. Receia que estejam a preparar alguma coisa de vulto contra ele, a não ser que tenha voltado a estar em uso vender e comprar pagando com ovelhas, e não com ouro e prata; ou que os povos civilizados se contentem em usar dinheiro de papel como moeda, como já muitas vezes fizeram, ou berloques de vidro, como fazem os bárbaros; ou, até, que tenham entrado outra vez em vigor as leis de Licurgo, o que lhe parece ser o menos credível (tradução portuguesa, p. 51).

Em alguns pontos, nota-se uma simplificação exacerbada do original, como no caso em que a tradução portuguesa transformou “*inferire*” em “dizer”. Nesse mesmo trecho, a tradução brasileira acrescentou um adjetivo (“humana”) que não existe no texto fonte:

Voglio inferire che gli uomini sono tutti morti, e la razza è perduta (Leopardi, p. 67).

Quero inferir que os homens estão todos mortos e que a raça humana está perdida (tradução brasileira, p. 76).

Pretendo dizer que os homens morreram todos, e que se perdeu a raça (tradução portuguesa, p. 52).

Em outro trecho, por exemplo, quando há uma repetição enfática (“*come uovo a uovo*”), a tradução brasileira omite um dos termos (“como os ovos”). “*Levato*” e “*coricato*” (termos arcaicos e literários) possuem uma musicalidade, determinada pela rima, e uma poeticidade que se perdem. “*Si ha cavato via*” é hoje uma forma irregular, portanto, seria necessário transmitir tal distorção em português; “*messosi gli occhiali*”, forma implícita, foi transformada em forma explícita na versão brasileira (“põe os óculos”); “*mettervi mani*” é vago, alusivo, mas soa estranho, ao ser traduzido ao pé da letra (“sem por as mãos nelas”) ou de forma menos ambígua (“sem intervir em nada”); “*non si trova*” é uso poético, caso contrário, deveria ir para o plural, porém, nas duas versões, se perde essa marca estilística; o valor fortemente idiomático e metafórico de “*sfumati*” foi desconsiderado pelas duas traduções, em prol de escolhas, que, ou não existem no texto fonte (“encobertos”), ou denotam um único significado (“extinguiram-se”):

Che nuove? che il sole si è levato o coricato, che fa caldo o freddo, che qua o là è piovuto o nevicato o ha tirato vento? Perchè, mancati gli uomini la fortuna si ha cavato via la benda, e messosi gli occhiali e appiccato la ruota a un arpione, se ne sta colle braccia in croce a sedere, guardando le cose del mondo senza più mettervi mani; non si trova più regni nè imperi che vadano gonfiando e scoppiando come le bolle, perchè sono tutti sfumati; non si fanno guerre, e tutti gli anni si assomigliano l'uno all'altro come uovo a uovo (Leopardi, p. 67).

Que notícias? Que o sol saiu e se pôs, que faz frio ou calor, que aqui ou ali choveu, nevou ou ventou? Porque, quando faltam os homens, a sorte tira a venda dos olhos, põe os óculos e, pendurando a roda num gancho, fica sentada de braços cruzados, observando as coisas do mundo sem pôr mais as mãos nelas; não se encontram mais reinos nem impérios que se encham e se estourem como bolhas, porque

estão todos encobertos: não se fazem guerras, e todos os anos se parecem uns com os outros como os ovos (tradução brasileira, pp. 76-77).

Que notícias? Que o Sol nasceu ou se pôs, que faz calor ou frio, que aqui ou acolá choveu, nevou ou fez vento? Porque, uma vez desaparecidos os homens, a sorte tirou a venda dos olhos e, tendo posto os óculos e prendido a roda a um gancho, está sentada com os braços cruzados, observando o que se passa no mundo, sem intervir em nada; já não há reinos nem impérios que se vão enchendo e rebentando; como as bolhas, porque extinguíram-se todos; não se fazem guerras, e todos os anos se assemelham uns aos outros, como um ovo a outro ovo (tradução portuguesa, p. 52).

Com certa frequência, o termo em desuso do original não é mantido na tradução, como no exemplo abaixo, onde “*lunari*” foi traduzido por “calendários” na versão brasileira, mas não na portuguesa:

Nè anche si potrà sapere a quanti siamo del mese, perchè non si stamperanno più lunari (Leopardi, p. 67).

Nem mesmo se poderá saber em que dia do mês estamos, porque não se imprimirão mais calendários (tradução brasileira, p. 77).

Nem sequer poderemos saber a quantos estamos do mês, porque já não se farão lunários (tradução portuguesa, p. 52).

No *Dialogo della terra e della luna*, o campo semântico de “*negozì*” é vago, arcaico, e impregnado de referências literárias (*otium/negotium*), sendo que, como se sabe, no italiano standard, “*negozio*” tem o significado específico de “loja”. Na tradução portuguesa

(“assuntos”), o termo perde sua ampla carga semântica e alusiva. Há outras questões menores, porém pontuais e que, ao se repetirem constantemente, acabam por transformar o estilo do autor.

Em *La scommessa di Prometeo*, por exemplo, “veggo” é forma arcaica, atestada desde Dante e Petrarca; “*faccia di bisogno*”, “*sieno*”, “*abbrucino*”, “*abbrucia*”, “*figliuoli*”, “*ciò non ostante*”, “*alcuno*” também são formas arcaicas. “*La fenice che non si trova*” é frase ambígua que, em português, foi reduzida a um sentido unívoco (“existe”):

Io per me non veggo se gli uomini sono il più perfetto genere dell'universo, come faccia di bisogno che sieno inciviliti perchè non si abbrucino da se stessi, e non mangino i figliuoli propri: quando che gli altri animali sono tutti barbari, e ciò non ostante, nessuno si abbrucia a bello studio, fuorchè la fenice, che non si trova; rarissimi si mangiano alcun loro simile; e molto più rari si cibano dei loro figliuoli, per qualche accidente insolito, e non per averli generati a quest'uso (Leopardi, pp. 95-96).

Por mim não vejo em que os homens sejam o mais perfeito gênero do universo, porque seja necessário só por não serem civilizados que se queimem entre si e comam os próprios filhos, uma vez que os animais, que são todos bárbaros, nem por isso se destroem pelo fogo, exceto a fênix, que aliás não existe, raríssimos consomem algum semelhante, e muito mais raros os que comem os próprios filhos por algum insólito incidente e não por tê-los gerado com esse objetivo (tradução brasileira, p. 103).

Eu por mim não vejo, se os homens são a espécie mais perfeita do universo, por que é preciso que sejam civilizados para que não se queimem a si mesmos e não comam os próprios filhos; ao passo que os animais são todos bárbaros, mas apesar disso nenhum se deixa arder de propósito, a não ser a fênix, que não se encontra, e são raríssimos aqueles

que comem algum dos seus semelhantes, e muito mais raros ainda os que se alimentam dos próprios filhos por qualquer anomalia insólita, mas nunca por os terem gerado para esse fim (tradução portuguesa, pp. 81-82).

Há um trecho em que, diante de uma construção com forma implícita, de uso comum na língua italiana, optou-se, pela explicitação do sujeito e pela conjugação do verbo (“é”), na tradução portuguesa; na brasileira, o recurso escolhido foi a utilização da mesma forma, com os verbos no indicativo e no infinitivo (“mostra ser”): opção que não soa natural como no texto fonte:

Dico io dunque: se l'uomo barbaro mostra di essere inferiore per molti capi a qualunque altro animale [...]
(Leopardi, p. 96).

Então digo eu: se o homem bárbaro mostra ser muito inferior por muitos aspectos a qualquer outro animal [...]
(tradução brasileira, p. 103).

Portanto, digo eu: se o homem bárbaro é muito inferior em número a qualquer outro animal [...] (tradução portuguesa, p. 82).

Leopardi, como se sabe, elaborou uma teoria do prazer (“*piacere*”). Em várias *operette*, o autor alterna os termos “*piacere*” e “*diletto*”. O que se nota é que “*diletto*” foi traduzido de forma variada, na tradução brasileira, com palavras como “deleite”, “distração”, “agradar” e assim por diante. Como Leopardi constrói a própria poética, nas *operette*, num jogo entre o vago/indefinido e uma densa argumentação filosófica, entremeada por imagens, sugestões, alusões, é importante valorizar certos termos-chave. Em um trecho do *Dialogo di Torquato Tasso e del suo genio familiare*, “*diletto*” foi traduzido com “prazer”:

GENIO. Che cosa è il vero? TASSO. Pilato non lo seppe meno di quello che lo so io. GENIO. Bene, io risponderò per te. Sappi che dal vero al sognato, non corre altra differenza, se non che questo può qualche volta essere molto più bello e più dolce, che quello non può mai. TASSO. Dunque tanto vale un diletto sognato, quanto un diletto vero? (Leopardi, p. 109).

GÊNIO O que é verdade? TASSO Pilatos não o soube mais do que eu. GÊNIO Bem, responderei por ti. Sabe que da verdade ao sonho não vai grande diferença senão que este, às vezes, é muito mais bonito e doce do que ela, que jamais o será. TASSO Então tanto vale um prazer sonhado quanto um real? (tradução brasileira, p. 114).

GÉNIO - O que é a realidade? TASSO - Não sou mais capaz de responder a isso do que foi Pilatos. GÉNIO - Está bem, eu responderei por ti. Fica sabendo que entre o verdadeiro e o sonhado não existe outra diferença senão que este pode às vezes ser muito mais belo e mais doce do que aquele alguma vez consegue ser. TASSO - Então, tanto vale um prazer sonhado como um prazer real? (tradução portuguesa, p. 96).

Ou como “deleite”:

E da poi che tutti i vostri dilette sono di materia simile ai ragnateli; tenuissima, radissima e trasparente; perciò come l'aria in questi, così la noia penetra in quelli da ogni parte, e li riempie. Veramente per la noia non credo si debba intendere altro che il desiderio puro della felicità; non soddisfatto dal piacere, e non offeso apertamente dal dispiacere. Il qual desiderio come dicevamo poco innanzi, non è mai soddisfatto; e il piacere propriamente non si trova (Leopardi, p. 112).

Mesmo porque todos os seus deleites são de matéria semelhante à teia: tenuíssima, ralíssima e transparente; por isso, como o ar nela, o tédio penetra naqueles e por toda parte os preenche. Na verdade, não creio que se deva entender o tédio como outra coisa que não o desejo puro de felicidade não satisfeito pelo prazer e não ofendido abertamente pelo desprazer. O desejo, como dizíamos há pouco, nunca é satisfeito; e o prazer propriamente não se acha (tradução brasileira, p. 117).

E, uma vez que todos os vossos prazeres são duma matéria semelhante às teias de aranha, muito fina, porosa e transparente, tal como nestas o ar penetra, também o tédio penetra naqueles por todos os lados, e os preenche. Penso, de facto, que por tédio não se deva entender outra coisa senão o desejo puro da felicidade, não satisfeito pelo prazer e não perceptivelmente ferido pelo desprazer. Desejo esse que, como há pouco dizíamos, nunca é satisfeito; e o prazer propriamente dito, não existe (tradução portuguesa, p. 99).

Em *Il Parini, ovvero della gloria*, “*diletto*”, na tradução brasileira, se transforma, ora em “agradar”, ora em “distração”, ora em “prazer”² (pp. 139-140). Nessa mesma *operetta*, mais uma frase foi truncada na tradução brasileira: assim, a conexão construída com o pronome relativo (“*i quali*”) do original foi transformada em um pronome demonstrativo sujeito (“aqueles”). Há também um neologismo que foi desconsiderado (“*soprannuotano*”):

Soli in questo naufragio continuo e comune non meno degli scritti nobili che de' plebei, soprannuotano i libri antichi; i quali per la fama già stabilita e corroborata dalla lunghezza dell'età, non solo si leggono ancora diligentemente, ma si rileggono e studiano (Leopardi, p. 136).

² No *Dialogo di Federico Ruysch e delle sue mummie*, “*diletto*” foi traduzido, na versão brasileira, como “satisfação” (p. 165).

Solitários sobrevivem os livros antigos nesse naufrágio contínuo e comum dos escritos nobres não menos que dos plebeus. Aqueles, devido à fama já estabelecida e corroborada pela longevidade, não só se leem ainda diligentemente mas se releem e se estudam (tradução brasileira, p. 141).

Neste naufrágio contínuo e generalizado, apenas se mantém à tona os livros antigos, tanto os nobres como os plebeus; os quais, graças à fama já estabelecida e reforçada pela imensidão do tempo, não só se lêem ainda com desvelo, como se relêem e estudam (tradução portuguesa, p. 127).

No seguinte trecho, “*frazioni*” foi transformado, pela tradutora brasileira, em “*facções*” (com base na edição de 1949, onde ainda aparece “*fazioni*”, substituída por “*frazioni*”, em 1979) e não em “*fracções*” conforme a solução encontrada na versão portuguesa:

Lascio le varie frazioni, o comunque si convenga chiamarle, in cui sono divisi oggi, come sempre furono, quelli che fanno professione di filosofare: ciascuna delle quali nega ordinariamente la debita lode e stima a quei delle altre; non solo per volontà, ma per avere l'intelletto occupato da altri principii (Leopardi, p. 141).

Desconsidero as várias *facções* ou como se convenha chamá-las em que estão hoje divididos os que têm por profissão a filosofia: cada uma das quais comumente nega o devido louvor e a estima às outras, não só voluntariamente mas por ter a cabeça ocupada com outros princípios (tradução brasileira, p. 147).

Não me vou debruçar sobre as várias *fracções*, ou seja como for que se lhes deva chamar, em que estão hoje divididos, como sempre estiveram, os que fazem do filosofar a sua profissão; cada uma das quais nega habitualmente o

louvor e o valor devidos aos das outras fracções; não apenas porque é essa a sua vontade, mas por terem o intelecto ocupado com outros princípios (tradução portuguesa, pp. 133-134).

Num trecho sucessivo, a frase construída sintaticamente com função comparativa (*come...così*) foi transformada em uma interrogativa, apesar de não existir no texto original o ponto interrogativo:

Dunque, come fanno quei poveri, che essendo per alcun accidente manchevoli o mal disposti di qualche loro membro, s'ingegnano di volgere questo loro infortunio al maggior profitto che possono, giovandosi di quello a muovere per mezzo della misericordia la liberalità degli uomini; così la mia sentenza è, che tu debba industriarti di ricavare a ogni modo da coteste tue qualità quel solo bene, quantunque piccolo e incerto, che sono atte a produrre (Leopardi, pp. 152-153).

Portanto, como farão aqueles infelizes que, por efeito de algum acidente, são desprovidos ou mal-dotados de algum membro e se esforçam por transformar esse infortúnio no maior proveito possível, aproveitando-se dele para mover a liberalidade dos homens por meio da misericórdia? Assim a minha afirmação é que debes empenhar-te em extrair todas as formas dessas tuas qualidades, o único bem ainda que pequeno e incerto que elas são capazes de produzir (tradução brasileira, p. 159).

Portanto, tal como fazem aqueles pobres que devido a qualquer acidente perdem ou ficam inutilizados de algum membro e arranjam maneira de tirar deste seu infortúnio todo o proveito que podem, servindo-se dele para, apelando à misericórdia, suscitar a generosidade dos homens, assim a minha opinião é que tu debes fazer o possível para obter de qualquer maneira, dessas tuas qualidades, o único bem,

embora pequeno e incerto, que elas são capazes de produzir (tradução portuguesa, p. 146).

“*Però*” possui uma ambiguidade como coesivo porque pode ser considerado como uma conjunção adversativa (“porém”, “mas”) segundo o uso do italiano contemporâneo ou pode ser considerado um latinismo com função de causa (“por isso”). No caso das duas traduções em português, as soluções encontradas oscilam entre uma e outra escolha, abolindo a plurissignificação do texto fonte, conforme o trecho abaixo citado do *Dialogo di Cristoforo Colombo e di Pietro Gutierrez*:

Però vengo scorrendo, che come questi pronostici mi hanno ingannato, con tutto che mi paressero quasi certi; così potrebbe essere che mi riuscisse anche vana la congettura principale, cioè dell'avere a trovar terra di là dall'Oceano (Leopardi, p. 187).

Porém venho dizendo que, como esses prognósticos me enganaram apesar de me terem parecido quase certos, assim poderia ser que conseguisse sucesso com a principal hipótese vã, ou seja, a de ter de encontrar terra do lado de lá do Oceano (tradução brasileira, pp. 192-193).

Por isso, ando a pensar que assim como esses prognósticos me enganaram, apesar de me parecerem quase certos, também se pode dar que se revele igualmente vã a suposição principal, isto é, que se há-de encontrar terra para lá do oceano (tradução portuguesa, p. 185).

No *Elogio degli uccelli*, “*diletto*” foi traduzido como “divertimento” e, em seguida, omitido na tradução brasileira; por outro lado, “*lena*” é palavra de origem arcaica (século XII), menos comum do que o termo escolhido na tradução portuguesa (“entusiasmo”):

Per ogni diletto e ogni contentezza che hanno, cantano; quanto è maggiore il diletto o la contentezza, tanto più lena e più studio pongono nel cantare (Leopardi, p. 193).

A cada divertimento e satisfação que experimentam, gorjeiam e, quanto maiores forem eles, tanto maior alento e empenho dedicam ao canto (tradução brasileira, pp. 198-199).

Por cada prazer e cada contentamento que têm, cantam; e quanto maior é o prazer ou o contentamento, tanto mais entusiasmo e empenho põem no canto (tradução portuguesa p. 191).

Em um trecho da *operetta* intitulada *Copernico*, a “*Ora prima*” (traduzida como “aurora” nas duas traduções) afirma: “*La diana è venuta fuori da un pezzo*”. Frase somente em aparência fácil de ser traduzida, visto que “*è venuta fuori*” e “*da un pezzo*” são usos idiomáticos. Na tradução brasileira, “*Diana*” perde seu caráter poético-mitológico, ao ser substituída por uma palavra genérica como “estrela” (“a estrela já despontou há tempo”); na versão portuguesa foi respeitada a referência mitológica (“*Vênus*”) e o vernáculo (“há bocado”).

Em outro trecho, na tradução brasileira, o significado da frase “*Se non sarai del giorno sarai della notte*” foi interpretado de forma equivocada, assim como “*andare a torno*”; “*pugno di fango*” perdeu, na tradução, seu uso idiomático; “*non lo arrivo a vedere*” soa arcaico em italiano; “*ho fermato di*”, de uso literário, não corresponde ao corriqueiro “decidi”, opção escolhida nas duas versões; “*proveggano*”, igualmente, é arcaico:

Se non sarai del giorno, sarai della notte; ovvero le Ore della notte faranno l'uffizio doppio, e tu e le tue compagne starete in ozio. Perchè, sai che è? io sono stanco di questo continuo andare attorno per fare lume a quattro animaluzzi, che vivono in su un pugno di fango, tanto piccino, che io,

che ho buona vista, non lo arrivo a vedere: e questa notte ho fermato di non volere altra fatica per questo; e che se gli uomini vogliono veder lume, che tengano i loro fuochi accesi, o provveggano in altro modo (Leopardi, p. 224).

Se não saíres de dia sairás de tarde, ou então as Horas da tarde farão dupla função e tu e tuas companheiras estarão de folga. Porque, sabes o que há? Estou cansado dessa contínua circulação para iluminar quatro seresinhos que vivem em cima de um lodo tão pequeno que eu, que tenho boa vista, não consigo ver, e esta madrugada decidi não me cansar por isso e, se os homens querem ver a luz, que mantenham o fogo aceso ou providenciem outros meios (tradução brasileira, pp. 228-229).

Se não fores do dia, serás da noite; ou melhor, as Horas da noite farão o serviço a dobrar, e tu e as tuas companheiras estareis no descanso. Porquê, queres saber? Estou farto deste contínuo andar à roda, para dar luz a meia dúzia de animaizinhos que vivem em cima dum punhado de lama, tão pequenino que eu, que tenho boa vista, não chego a vê-lo; e esta noite decidi que não havia de ter nem mais uma canseira por causa disso; e se os homens querem ver luz, que mantenham os seus fogos acesos, ou que se arranjem de outra maneira (tradução portuguesa, p. 224).

Outro exemplo de domesticação (Venuti, 1995) é a tradução de “*balia*” por “*mucama*”, palavra que provém do quimbundo e que possui fortes conotações sociais e históricas, que não existem no texto original. Nesse caso, a tradução portuguesa optou por uma equivalência mais pertinente (“*ama*”):

Che importa cotesto a me? che, sono io la balia del genere umano; o forse il cuoco, che gli abbia da stagionare e da apprestare i cibi? (Leopardi, p. 225).

E o que me importa? por acaso sou a mucama do gênero humano, ou talvez o cozinheiro que tem de sazonar frutos e preparar os alimentos? (tradução brasileira, p. 229).

Que me importa isso a mim? Pois porventura sou a ama do gênero humano, ou o cozinheiro, que tenha de lhe sazonar e preparar os alimentos? (tradução portuguesa, p. 225).

No início do *Dialogo de Plotino e Porfirio*, as tradutoras mantiveram a irregularidade do período, que inicia com um gerúndio e não concorda com o sujeito do verbo principal. Porém, é importante sinalizar algumas questões estilísticas. “*Levarmi la vita*” (“*levar*” usado de forma poética) é reduzido a uma forma mais explícita (“suicidar-me”) e com menos força poética na tradução brasileira. Nas duas traduções, a forma implícita (“*dettomi*”) foi transformada em explícita (“disse-me”). “*Venutomi innanzi*” é um sintagma de registro culto, literário, assim como “*sì fatto pensiero*”: ambos perderam seu efeito poético nas duas traduções:

Una volta essendo io Porfirio entrato in pensiero di levarmi di vita, Plotino se ne avvide: e venutomi innanzi improvvisamente, che io era in casa; e dettomi, non procedere sì fatto pensiero da discorso di mente sana, ma da qualche indisposizione malinconica; mi strinse che io mutassi paese. Porfirio nella Vita di Plotino. Il simile in quella di Porfirio scritta da Eunapio: il quale aggiunge che Plotino distese in un libro i ragionamenti avuti con Porfirio in quella occasione (Leopardi, p. 236).

Certa vez, tendo eu, Porfírio, começado a pensar em suicidar-me, Plotino chegou a saber e vindo de improviso à minha casa disse-me que tal ideia não procedia de uma reflexão de mente sã mas de alguma indisposição melancólica e me constrangeu a mudar de posição”. Porfírio, em *Vida de Plotino*. O mesmo se encontra na *Vida de Porfírio* escrita

por Eunápio, onde este acrescenta que Plotino desenvolveu em um livro as reflexões feitas com aquele, naquela ocasião (tradução brasileira, p. 240).

Uma vez, estando eu, Porfírio, dominado pelo pensamento de pôr fim à vida, Plotino apercebeu-se disso e, aparecendo-me inesperadamente, estava eu em casa, disse-me que tal pensamento não provinha do discernimento de uma mente sã, mas sim de alguma crise de melancolia; persuadiu-me a mudar de terra», Porfírio, em *Vida de Plotino*. A mesma coisa se encontra na *Vida de Porfírio*, escrita por Eunápio, o qual acrescenta que Plotino narrou num livro as conversas que teve com Porfírio naquela ocasião (tradução portuguesa, p. 236).

Em determinado ponto do diálogo, Porfírio usa o verbo “*disdire*”, utilizando-o de forma distinta em relação ao sentido contemporâneo de “desmarcar”: “*io non ti ho mai disdetto che*” possui uma sonoridade, marcada pela aliteração da dental, e uma ambiguidade, determinada pela insólita construção sintática, que desaparece nas traduções:

Io non ti ho mai disdetto cosa che tu mi domandassi, Plotino mio (Leopardi, p. 237).

Jamais neguei-te o que me tens perguntado, Plotino meu (tradução brasileira, p. 241).

Eu nunca te neguei nada que tu me pedisses, meu Plotino (tradução portuguesa, p. 237).

Na tradução portuguesa, ao contrário da brasileira, o pronome sujeito foi mantido (“Eu nunca te neguei nada que tu me pedisses, meu Plotino”).

Em determinado trecho do *Dialogo di Tristano e di un amico*, a tradução brasileira desfez por duas vezes seguidas a repetição (“*natura*”, “*transizioni*”), existente no original, que dá ênfase à argumentação:

La ragione è che la natura non va a salti, e che forzando la natura, non si fanno effetti che durino. Ovvero, per dir meglio, quelle tali transizioni precipitose sono transizioni apparenti, ma non reali (Leopardi, p. 262).

A razão é que a natureza não dá saltos e que, forçando-a, não se produzem efeitos duradouros. Ou seja, melhor dizendo, essas transições precipitadas são apenas aparentes mas não reais (tradução brasileira, p. 266).

A razão é que a natureza não anda aos saltos e que, se se forçar a natureza, não se produzem efeitos duradouros. Ou, melhor dizendo, aquelas tais transições apressadas são transições aparentes, e não reais (tradução portuguesa, p. 265).

Em outro ponto da mesma *operetta*, a construção “*tanta confidenza ho*”, com o verbo posposto, possui uma forte carga expressiva, não mantida nas duas traduções. Além disso, “*avere confidenza che*” é pouco comum na língua italiana standard:

Anzi se qualcuno mi parla di un avvenire lontano come di cosa che mi appartenga, non posso tenermi dal sorridere fra me stesso: tanta confidenza ho che la via che mi resta a compiere non sia lunga (Leopardi, p. 264).

Ou melhor, se alguém me fala de um futuro distante como coisa que me pertença não posso evitar o sorriso dentro de mim, espero com muita confiança que a vida que me resta cumprir não seja longa (tradução brasileira, p. 267).

Aliás, se alguém me fala de um futuro longínquo como de coisa que me pertence, não posso impedir-me de sorrir para mim mesmo, tanta certeza tenho que a vida que me falta viver não será longa (pp. 266-267).

Conclusão

A ideia de confrontar as traduções, mais do que pretender questionar determinadas escolhas, tem como objetivo pensar a tradução como uma forma de crítica. Segundo Torop, a tradução é uma forma de crítica implícita, pois há uma afinidade entre a atividade crítica e a tradutória: por um lado, os críticos são tradutores, no sentido de que seja a crítica que a tradução exercem uma função mediadora, com a diferença que a crítica é mais abstrata e, em linha de princípio, fragmentária, ou seja, na crítica, fala-se do texto, enquanto na tradução é o próprio texto a falar (Torop, 2017, p. 24). Após o confronto entre o texto original e as traduções em português de Portugal e do Brasil, nota-se uma dificuldade em se encontrar equivalências para a complexidade do período leopardiano, construído através de uma ampla rede de conectivos. Já em 1999, Andréia Guerini e Lorenza Daniele haviam indicado, a partir da análise da tradução em português do *Dialogo della Natura e di un Islandese*, certo processo de simplificação da sintaxe leopardiana, que, na tradução, segundo elas, perdia a sua densidade argumentativa e sua intensidade rítmica, criadas a partir do uso de conjunções e de uma pontuação abundante³. As traduções

³ “Un siffatto passo davvero molto lungo per noi moderni, sovrabbondante di punti e virgole che rendono effettivamente ardua la lettura delle Operette anche per il lettore italiano medio, è tuttavia, a nostro parere, così intrinseco al testo che il semplificarlo (pur opera meritoria quanto al renderlo accessibile ad un più vasto pubblico) implica in qualche modo una riduzione della sua intensità. Confrontando poi i due testi, quello portoghese e quello italiano, si notano nel primo alcune “omissioni”: il polisindeto, ossia l’enumerazione di congiunzioni ripetute, ad esempio, che Leopardi utilizza in funzione di rafforzamento e forse anche di ritmo, scompare nella traduzione” (Guerini & Daniele, 1999, p. 282).

expõem os obstáculos inerentes aos diferentes elementos da poética do autor: a presença de um léxico indefinito, vago, de difícil interpretação, próprio porque é ambíguo e preciso ao mesmo tempo. A ambiguidade é determinada, também, pela complexa estruturação rítmica do período, muito próxima da linguagem poética: a ampla variação das subordinadas, dos recursos retórico-estilísticos, dos diferentes registros e tonalidades, entre o antigo e o moderno, o culto e o popular, o argumentativo e o alusivo, irônico, paródico, satírico e assim por diante.

Referências

Contini, Gianfranco. *Letteratura italiana del Risorgimento*. 1º volume. Florença: Sansoni, 1986.

Damiani, Rolando & Rigoni, Mario Andrea. “Commento e note”. In: Leopardi, Giacomo. *Prose e poesie*. Organização de Rolando Damiani e Mario Andrea Rigoni. Ensaio de Cesare Galimberti. 2 volumes. Milão: I Meridiani, 2009.

De Robertis, Giuseppe. “Dalle note dello *Zibaldone* alla poesia dei *Canti*”. In: Leopardi, Giacomo. *Zibaldone di pensieri*. 2 volumes. Milão: Mondadori, 2012.

Eco, Umberto. *Dire quasi la stessa cosa: esperienze di traduzione*. Milão: Bompiani, 2013.

Guerini, Andréia & Daniele, Lorenza. “Il ‘Dialogo della Natura e un Islandese’ e la sua traduzione in portoghese”. *Cadernos de tradução*, 1(4), p. 277-288, 1999.

Leopardi, Giacomo. *Opúsculos morais*. Tradução e notas de Vilma De Katinsky Barreto de Souza. Apresentação de Carmelo Distante. São Paulo: Editora Huicitec, 1992.

Leopardi, Giacomo. *Pequenas Obras morais*. Tradução e introdução de Margarida Periquito. Lisboa: Relógio D'Água, 2003.

Leopardi, Giacomo. *Prose e poesie*. Organização de Rolando Damiani e Mario Andrea Rigoni. Ensaio de Cesare Galimberti. 2 volumes. Milão: I Meridiani, 2009.

Leopardi, Giacomo. *Operette morali*. Introdução de Giorgio Ficara. Posfácio de Andrea Zanzotto. Milão: Mondadori, 2013.

Mulinacci, Roberto. “Além da sebe. ‘O Infinito’ de Leopardi na tradução portuguesa”. *Cadernos de Tradução*, 1(23), p. 97-129, 2009. DOI: <https://doi.org/10.5007/2175-7968.2009v1n23p97>

Prete, Antonio. “Le *Operette morali*: un libro poetico, ovvero morale”. In: Leopardi, Giacomo. *Operette morali*. Milão: Feltrinelli, 1999.

Sapegno, Natalino. *Disegno storico della letteratura italiana*. Florença: La Nuova Italia, 1979.

Solmi, Sergio. “Il pensiero in movimento di Leopardi”. In: Leopardi, Giacomo. *Zibaldone di pensieri*. 2 volumes. Milão: Mondadori, 2012.

Torop, Peeter. *La traduzione totale: tipi di processo traduttivo nella cultura*. Milão: Hoepli, 2010.

Recebido em: 27/02/2023

Aprovado em: 05/11/2023

Publicado em dezembro de 2023

Raphael Salomão Khéde. Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil. E-mail: raphaelsalomao@hotmail.com. <https://orcid.org/0000-0003-3736-2526>.