

Questões de tradução de *Menzogna e sortilegio* de Elsa Morante

Luciana Cabral Doneda
lucabral.doneda@gmail.com

RESUMO: Este artigo traz questões sobre o processo de tradução do romance *Menzogna e sortilegio*, da italiana Elsa Morante, como exercício de aproximação de culturas, relações históricas, sociais e econômicas, além de abordar questões de gênero, em especial o papel da mulher e da reprodução social. No diálogo entre as práticas domesticadora, estrangeirizante e exotizante de tradução examinadas por Lawrence Venuti, do estudo da alteridade de Henri Meschonnic e o conceito de reversibilidade de Umberto Eco, analisei possibilidades de como traduzir em português o que foi escrito em italiano em uma perspectiva de tradução feminista. Dessa análise surgiram questionamentos e a possibilidade de organizar um léxico próprio da escritora, com termos e imagens que se repetem em suas obras.

Palavras-chave: literatura italiana; Elsa Morante; tradução.

Elsa Morante's *Menzogna e sortilegio* translation issues

ABSTRACT: This article raises issues about the translation process of the Italian writer Elsa Morante's novel *Menzogna e sortilegio* as an exercise to bring together cultural, historical, social and economic relations, in addition to addressing gender issues, especially the role of women and social reproduction. In the dialogue between the domesticating, foreignizing and exoticizing practices of translation examined by Lawrence Venuti, the Henri Meschonnic's alterity studies and Umberto Eco's reversibility concept, I analyzed possibilities of how to translate into Portuguese what was written in Italian, adopting a feminist translate practice. From this analysis arise Some questions and possibilities of organizing the writer's own lexicon, with recurrent terms and images in her works.

Keywords: Italian literature; Elsa Morante; translation.

Introdução

Mentira e sortilégio [*Menzogna e sortilegio*], publicado em 1948 e vencedor do prêmio de literatura italiano *Viareggio*, foi o primeiro romance escrito pela italiana Elsa Morante (1912-1985). Narrado em tom de fábula, com aspectos estilísticos populares e fantásticos, o livro oferece uma reflexão sobre o lugar da mulher na sociedade relacionando questões culturais, sociais, econômicas aos desafios da desintegração anímica, como defesa da alteridade e manipulação de sentimentos. A linguagem da narrativa é complexa, cheia de sombras, mas ilumina questões como as diferenças de classe, o individualismo que degenera em narcisismo, a maternidade, o patriarcalismo.

Essa combinação de fatores faz deste romance um clássico na literatura italiana do século XX, e a minha proposta de tradução para o português tem o objetivo de ampliar o conhecimento da produção literária de mulheres, assim como explorar questões políticas, sociais, históricas e culturais. Esta tradução é independente e não possui vínculo com editora para publicação.

Dois outros romances de Elsa Morante, posteriores a *Mentira e sortilégio*, já foram publicados no Brasil. O romance *A História*, publicado na Itália em 1974, foi traduzido para o português por Wilma Freitas Ronald de Carvalho e publicado em 1978 (Record) e em 1981 (Círculo do Livro). *A ilha de Arturo*, lançado na Itália em 1957, quando venceu o prêmio *Strega* de literatura, foi publicado no Brasil em 2003, traduzido por Loredana de Stauber Caprara (Berlendis e Vertecchia) e, em nova tradução, em 2019, de Roberta Barni (Carambaia).

Elsa Morante foi traduzida para mais de trinta línguas e está presente em todos os continentes. Ela escreveu quatro romances, 57 contos, duas antologias poéticas, nove ensaios, fez duas traduções, dois roteiros, duas trilhas sonoras e uma adaptação para a televisão.

Além da importância literária de Elsa, a tradução da sua obra tem também um elemento comercial, já que a autora é reconhecida como inspiração para o fenômeno literário italiano das últimas décadas: Elena Ferrante (um pseudônimo, a verdadeira identidade é desconhecida), que declarou em entrevistas que *Mentira e sortilégio* seria um livro “inalcançável”, usado como ponto de partida para suas criações (DE ROGATIS, 2019, p. 1). No livro *Frantumaglia* [*La Frantumaglia*], Elena Ferrante afirma que “ama muito os livros” de Elsa e muitas palavras usadas por ela nos seus romances estão “na sua cabeça” (FERRANTE, 2014, p. 15).

Nos romances de Elena Ferrante encontramos semelhanças temáticas com a obra de Elsa, como a questão da maternidade, trabalho feminino, relações familiares de poder, opressão, misoginia, direitos e exclusões. Podemos observar essas relações, por exemplo, nas análises realizadas por Michaela Boháčková em

As primeiras obras de Elsa Morante: entre sonho e narrativa (2017) e Susanna Causin em *Reescrever e reinventar a identidade feminina na narrativa italiana dos séculos XX e XXI - Elsa Morante e Elena Ferrante* (2018).

Outras escritoras italianas influenciadas por Elsa Morante são sua contemporânea Natalia Ginzburg, a primeira a ler o manuscrito do seu romance, Patrizia Cavalli, Donatella di Pietrantonio, Mariateresa di Lascia, Simona Vinci e Fabrizia Ramondino, entre outras.

Elsa escreveu o romance após o casamento com o já reconhecido escritor Alberto Moravia. Até então, vinda de uma situação financeira familiar precária, ela trabalhava como jornalista e redatora. O casamento lhe permite se dedicar somente à literatura. O que ela faz em *Mentira e sortilégio* é resgatar temáticas do passado que ainda refletiam nas condições das mulheres, como os casamentos por interesse econômico das personagens Cesira e Anna. É uma epopeia sobre o papel da mulher na reprodução e no cuidado, denunciando o narcisismo entre opressores e oprimidos, a incomunicabilidade entre eles, revelando sujeitos ressentidos e escravizados que degeneram em amores doentios e ódio.

O romance foi elaborado durante oito anos em quarenta cadernos com quatro mil páginas. Ítalo Calvino (1944) considerou a obra como uma tomada de consciência histórica, com questões sociais e econômicas de uma sociedade dividida em classes, mas sem ser um romance histórico porque predomina a narrativa de fábula.

Encontramos questões psicanalíticas em *Mentira e sortilégio*, como complexo de Édipo, traumas infantis, neuroses e doenças psíquicas hereditárias. Elsa trouxe questões sobre comportamentos que ainda não eram comuns no ambiente intelectual italiano. Elementos estruturais e narrativos do romance são permeados por conceitos freudianos que se desenvolvem nas personagens, como a tendência ao controle e a repetição de ações, o impulso de morte, a triangulação de desejo, a loucura, o narcisismo, a tendência ao masoquismo, entre outros.

Devido a estas características do romance, em que as protagonistas são mulheres que imaginam uma vida diferente daquela que vivem na realidade, a minha proposta de tradução segue o rumo de três vertentes teóricas, a de Lawrence Venuti, a de Umberto Eco e a de Henri Meschonnic. É com este olhar que fui observando de que forma as personagens femininas deslocam-se para um mundo de imaginação em que aparecem a corrosão das relações sociais, a hipocrisia, a mentira, a descoberta na maturidade e a necessidade de contar histórias fantásticas para si mesmas como forma de sobrevivência.

A tradução de uma língua para outra, além dos aspectos linguísticos, é também um método de apropriação cultural, como defende Lawrence Venuti, considerando que a tradução pode assumir papéis diversos, como ser *domesticadora*, *estrangeirizante* ou *exotizante*, dependendo do panorama cultural e

da proposta de tradução. Ele entende que toda tradução é inevitavelmente *domesticadora*, porque é sempre uma visão etnocêntrica do texto estrangeiro aos valores culturais da língua de chegada (VENUTI, 2021, p. 20), podendo o tradutor retirar a obra do seu tempo e linguagem para aproximá-la da realidade do público a quem se destina.

A tradução seria um "duplo processo de assimilação" que administra diferenças linguísticas e culturais e "descontextualiza o texto-fonte" da sua origem, considerando contextos "intra e intertextuais, interdiscursivos e intermediários, institucionais e sociais". Mas como, ao mesmo tempo, a "tradução recontextualiza o texto-fonte" e constrói outros "contextos na língua e cultura tradutoras", o resultado é um ato interpretativo, transformador, de apropriação. (VENUTI, 2021, p. 17)

Crítico da tradução excessivamente domesticadora, que é amplamente usada e cujo objetivo é a fluência e a transparência, Venuti explica que existe sempre uma hierarquia de valores e que o tradutor deve evitar o puro "narcisismo cultural" (VENUTI, 2021, p. 21). Venuti propõe que o estranhamento que uma tradução pode provocar, em um processo *estrangeirizante*, faz parte de uma proposta de respeito à alteridade. Venuti acredita que a tradução sempre envolve um nível de domesticação, mas não deveria ser uma assimilação, reduzindo o texto aos valores da língua de chegada.

No caso de *Mentira e sortilégio*, a problemática é como preservar uma tradução estrangeirizante evitando *exotizar* o mundo fantástico. O ineditismo do romance, como apontam diversos críticos literários, como Georg Lukács (2009), Cesare Garboli (1995) e Walter Pedullà (1995), está em diversos aspectos, como na ambiguidade de posicionamento entre o realismo e o modernismo. Entre os fatores inéditos está o uso de um discurso envelhecido, mergulhado em um mundo irreal, como um romance inglês dos séculos XVIII e XIX, mas que traz questionamentos sociais com a consciência do século XX.

O efeito provocado por esse recurso é, como indica Garboli (1994, p. XIII), chamar a atenção para os fatos sociais. É a partir dessa ambiguidade de escolha estilística e temática que Elsa oferece elementos também para a prática de uma tradução feminista. Venuti defende que estes elementos podem ser usados como estratégia política, criticando a visão "burguesa da ideologia patriarcal, o elo entre o poder masculino e o conceito individualista do sujeito livre e unificado" (VENUTI, 2021, p. 334).

Nos atuais estudos de tradução discute-se a sua função social como, por exemplo, a tradução feminista, pós-colonial e abordagens etnográficas, considerando que a tradução nunca é neutra, refletindo condições históricas e culturais (WOLF; SERPA, 2021, p. 347). A prática de tradução feminista considera

questões éticas, como apontam Chersterman (1997), e Pym (1997), considerando a função social do trabalho do tradutor e seu ativismo político.

As traduções feministas envolvem questões relacionadas à política, ideologia e sociologia na prática do tradutor (WOLF; SERPA, 2021, p. 362). Ou seja, a tradução vai além das questões linguísticas, desenvolvendo estratégias para lidar com relações hierárquicas, posicionamento e construção de espaços, zonas de fronteiras epistemológicas de ordem política, social, histórica e cultural. É uma abordagem não somente linguística, mas também *historicizante*, em que se revela mais que o contraste entre línguas.

A presença do elemento popular e questões sobre a mulher na sociedade são uma provocação intencional da autora, fato que pode ser confirmado em entrevistas de Elsa e nos artigos de Garboli, Pedullà e Lukács. É um percurso de aproximação de culturas, relacionando o social e econômico com questões de gênero, da reprodução, da maternidade, das relações familiares abusivas, ressaltando possíveis diferenças e dialogando com realidades convergentes, porque essa visão de uma outra sociedade, e sua cultura, não é um espelho, nem uma prisão, imagens muito utilizadas em *Mentira e sortilégio*, mas pode ser considerada uma outra possibilidade de expressão e compreensão.

Esta proposta de tradução segue dois pontos de referência para realizar uma prática tradutória feminista. Um deles é resgatar o imaginário sobre as condições de vida dos personagens e o quanto eles se comunicam com a realidade e a contemporaneidade, deixando em aberto a discussão sobre questões sociais e culturais, especialmente em relação ao feminino. O tradutor teria a obrigação moral de se deslocar da sua identidade para dar lugar à alteridade do outro presente no texto (COSTA; ALVAREZ, 2013, p. 567).

Outro ponto de referência é observar os desafios da tradução da linguagem, considerando as dificuldades que aparecem ao transpor para o português um italiano que, ainda na época da sua publicação, causou estranhamento e que hoje continua a ser fonte de reflexão, pelas escolhas de vocabulário e imagens criadas com as palavras.

Para Henri Meschonnic (2010), a tradução é uma ação crítica, de caráter ambíguo, que pode encobrir tanto a língua e a cultura original como a atividade do tradutor. Esta contradição de duplicidade e ambiguidade estaria na base do processo de tradução, podendo ressaltar diferenças que, ao mesmo tempo, podem aproximar ou afastar culturas e línguas. Na sua opinião, quanto mais se deseja apagar a distância entre as duas línguas, mais ela aparece. Da mesma forma que, ao tentar ser natural, maior é a possibilidade de se notar a diferença.

Usamos então também este aporte teórico procurando o que Meschonnic chamou de “poética da tradução”, que privilegia mais o fazer do que o resultado final. Crítico das noções de língua de partida e de chegada, da equivalência, da

fidelidade, da transparência, Meschonnic alerta que, ao procurar mais o significado e a precisão linguística, a tradução revela a distância entre as culturas, perdendo o ritmo da narrativa e a riqueza literária.

É por isso que Meschonnic vai afirmar que a boa tradução respeita o ritmo, mais do que o sentido das palavras, combinando ritmo, prosódia e semântica com a linguagem, a história, o respeito ao sujeito e a compreensão da sociedade. A sua é uma teoria do sujeito e do social, que reconhece que a identidade só acontece através da alteridade. É por isso que é preciso colocar literaturas em contato e não apenas línguas. (MESCHONNIC, 2010, p. 30)

O ritmo é entendido aqui como organização da subjetividade. E é por isso que cabe bem dentro da prática feminista de traduzir porque, neste caso, a tradução colabora para descobrir o outro e suas diferenças, assim como descobrir a si mesmo. A poética da tradução proposta por Meschonnic é, portanto, um exercício constante de alteridade em que só é possível acessar a si mesmo através do outro considerando mitos políticos, étnicos e culturais. Por isso a tradução é inseparável da transformação das relações interculturais e da sua lógica.

A teoria feminista de tradução propõe resgatar escritoras, valorizar referências femininas, dar espaço para a publicação e tradução de mulheres, usando estratégias como prefácios, posfácios ou notas que situem o leitor sobre a realidade do texto em relação às questões culturais e sociais presentes no texto. Nesta prática, o ato de traduzir ajuda a cultivar um sentido de identidade que respeita a alteridade. Usando esses instrumentos de análise percebe-se temas como o machismo, a misoginia, a opressão do poder econômico, os custos emocionais e materiais da maternidade. Está presente no romance, portanto, a principal questão do feminino levantado pelas teóricas da época, em que a opressão teria relação direta com a história e a cultura e seus efeitos práticos na vida cotidiana das mulheres. (DALLA COSTA, 2021, p. 23)

Entre interesse comercial e acadêmico, a tradução de uma autora como Elsa Morante revela diversos pontos relevantes, como identificar dificuldades que as mulheres encontravam na sua época e que ainda existem hoje. Uma defesa, através da estética, de não aceitar os sistemas opressivos, como faz Elena Ferrante nos seus livros ao expôr o dilema vivido pelas mulheres em uma escrita que se nutre desses questionamentos, como resistência à opressão da família de origem, marido e filhos, o peso da maternidade no desenvolvimento profissional, o direito ao estudo.

A literatura escrita por mulheres reflete muito a ausência de espaço nos regimes de poder e uma busca por uma identidade própria que historicamente foi normatizada e centralizada pela cultura oficial masculina. Por isso as narrativas escritas por mulheres são sempre um local de desafio e discussão de hegemonias discursivas, e isso aparece na forma de escrever, nos recursos

estilísticos ou gramaticais, na escolha dos argumentos e tipos de abordagem, que pode ser de continuidade ou de ruptura com estas hegemonias. (CABRAL, 2017, p. 37-38)

O uso de diálogos, frases inacabadas, formas interrogativas, pausas, reticências, presentes na narrativa de Elsa, são exemplos de um ritmo que identifica a sua obra, assim como os tempos verbais infinitivo e condicional, que funcionam como referência para a suspensão do tempo, ou o imperfeito, que descreve ações ou condições não completadas. O romance chega em um momento do panorama literário italiano em que ela rompe com o neorealismo predominante, privilegiando a estruturação dos personagens através de excessos, repetições e tons carregados em relação aos fatos narrados, instigando o leitor a criar imagens nítidas dos personagens. (CABRAL, 2017, p. 40)

A escolha de traduzir é assim um ato poético, no sentido dado por Meschonnic, que dê conta do ritmo da narrativa de uma mulher oprimida. É também uma decisão consciente de evitar a domesticação do texto, trazendo para o português uma história fantástica em linguagem rebuscada em um distante e remoto sul da Itália, cuidando para evitar o exotismo da loucura expressa pelas mulheres oprimidas, como propõe Venuti, respeitando a alteridade em uma prática estrangeirizante de traduzir.

Por fim, me apropriei também do conceito de reversibilidade de Umberto Eco, que é a fidelidade ao objetivo estético do texto. Para Eco, traduzir é uma prática de negociação, em que estão em jogo diversos fatores, sejam eles a tradução palavra a palavra e o respeito ao ritmo e sonoridade das frases, mas também os aspectos culturais, sociais e econômicos, como a escolha dos autores a serem traduzidos, a possibilidade mercadológica da publicação, entre outros. (ECO, 2007, p. 44)

A reversibilidade é entendida por Eco como a condição possível de dizer a mesma coisa em outra língua, talvez usando palavras semanticamente não equivalentes, mas que comuniquem a mesma sensação estética, quer dizer, a mesma emoção e até mesmo a mesma surpresa que o leitor encontra no original. Neste sentido, o tradutor assume um papel de “traidor”, podendo deformar a superfície do texto em busca do seu núcleo de expressão, o sentido que se deseja transferir ao outro, o significado mais profundo daquilo que foi escrito pelo autor. Eco defende a interpretação e a criação no trabalho de traduzir, que proponho aqui demonstrar, através de alguns trechos.

1. O romance

Essa grande história de amor cheia de mentiras e sortilégios acontece dentro de uma genealogia familiar ambientada em uma cidade fantástica, mas com características da capital da Sicília, Palermo, no início do século XX. Cesira

se casa por interesse, mas foi enganada e nutre uma paixão pelo sonho, por uma outra vida que não é a sua.

O que se nota no texto é uma espécie de "bovarismo" explícito, como uma grande leitora de *Madame Bovary*, de Gustave Flaubert, Elsa Morante escreve sobre o amor entre a prima pobre, Anna, e o primo rico, Edoardo, amigo de Francesco, o *Butterato*, o Bexiguento, marcado por cicatrizes de varíola, que casa com Anna. Tanto Cesira quanto sua filha Anna são mulheres que imaginam uma vida diferente daquela que vivem. Deslocam-se então para um mundo de fantasia em que aparecem a corrosão das relações sociais, questões como a hipocrisia, a mentira, a descoberta da realidade e a necessidade de contar histórias fantásticas para si mesmas como forma de sobrevivência. (GARBOLI in MORANTE, 1994, p. X)

A personagem Cesira, avó da narradora Elisa, aparece no início do romance como um indivíduo negativo e malvado, que logo morre. O romance é sobre três mulheres, Cesira, a filha Anna e a neta Elisa, dependentes do *Butterato*, o falso barão Francesco De Salvi. Elisa nos leva a descobrir qual bruxaria reuniu essas quatro pessoas em uma existência de desespero e mau humor. Tudo começa com a "professorinha de uma escola rural", Cesira, atuando em um vilarejo, mas cheia de ambições sociais, fantasias e sonhos românticos. Ela se deixa seduzir – ou seduz – um decadente e estranho aristocrata, Teodoro Massia de Corullo. Mas, ao chegar no dia do casamento, todos os sonhos de Cesira se esvaem diante da miséria material e da pequenez moral do marido. Desse casamento infeliz nasce uma filha, Anna, que vai adorar o pai e detestar a mãe.

Um dia, passeando pela rua principal da cidade, o pai dá de presente para Anna um buquê de ciclame e mostra um pequeno *reizinho* que passa em uma carruagem ao lado de Dona Concetta Cerentano, nascida Massia di Corullo, ou seja, irmã de Teodoro. O menino é o primo de Anna, Edoardo, louro e sorridente, com cachos que caem sobre os ombros. Essa aparição irá incendiar a imaginação da pequena Anna. Os anos passam e os primos se reencontram em uma brincadeira de jovens na neve, no meio da rua. Nasce um amor breve e doentio, com uma amarga perversidade, que pode ocorrer entre adolescentes como uma forma de autoconhecimento. Mas no meio do jogo Anna é bruscamente rejeitada, sem muitas explicações, pelo primo entediado. Nesse momento, um outro amor persegue Edoardo: é a amizade pelo jovem bastardo Francesco De Salvi, filho natural do administrador dos bens da família de Edoardo que caiu em desgraça.

Como nas fábulas, a crueldade do destino se mostra em antíteses. Na beleza e delicadeza dos lineamentos do primo louro de Anna mora um pequeno demônio, que é incapaz de criar e transforma e manipula quem está ao seu redor. Destrói um casal feliz e substitui por um outro maldito. Joga Francesco nos braços gélidos de Anna e compra Rosaria, que ama Francesco, com um anel encantado

e diabólico de duas pedras, um diamante e um rubi. Tudo isso para que o amigo aprenda que não se deve confiar nas mulheres. Completada essa maldição, Edoardo se afasta e será hóspede de diversos sanatórios na Europa para cuidar da sua frágil saúde. Ele não vai mais aparecer, apenas nos sonhos de Francesco, agora casado com Anna, que o aceitou porque, na miséria, tinha medo da fome. Do casamento dos dois, nasce Elisa.

A partir de então a história passa a ser narrada por Elisa. A menina tem 10 anos; é verão, Anna descobre que o primo Edoardo morreu, e a tia Concetta, mãe de Edoardo, vê na sobrinha uma forma de manter o filho em vida. De noite, aproveitando as viagens de trabalho do marido no trem postal, Anna escreve, em nome do primo, furiosas cartas de amor para si mesma. Francesco sente ciúmes. Anna está diferente, apaixonada, mas por quem? O marido pergunta, mas Anna não responde, é tomada por uma força, um fantasma, por Narciso. O seu amante é um espectro. Anna acaba confessando que tem um amante, mas não quem é. Uma noite se rende ao prazer com o marido, como uma sonâmbula. Mente e desejo estão distantes, mas o corpo está ávido. Depois do amor com o marido aparecem palavras ferozes, de uma crueldade incompreensível, de desprezo e escárnio pelo homem. Em seguida, acontece o acidente: o *Butterato* escorrega do trem em movimento e morre atropelado. Anna, diante da realização da mentira que a mantinha viva, adoece e morre depois de um instante de lucidez. O sortilégio acabou. (GARBOLI, 1994, p. XX)

2. Práticas de tradução

Nos romances de Elsa Morante encontramos uma poética que convida o leitor a imaginar e refletir sobre temas que a interessavam. A construção dos personagens é detalhada, com muitas informações e nuances sobre suas personalidades.

No processo de tradução percebe-se um léxico próprio da autora, como o uso constante de termos como *larvale*, *selvatico*, que remetem a traduções literais possíveis em língua portuguesa, porém nem sempre revelando imagens que o uso desses termos provoca na língua de partida. Quando nos referimos a um “léxico próprio” de Elsa Morante é porque os mesmos termos, especialmente adjetivos, são encontrados em outras obras suas, como *L’isola di Arturo*, *La Storia*, entre outras. Ao estudar a sua obra completa identificamos este léxico, podendo comparar com escolhas tradutórias de outros tradutores, por exemplo, e também para uma futura organização das obras completas da autora traduzidas no Brasil.

Como Elsa Morante é uma autora que procura sempre usar as palavras com a clara intenção de “convidar a ver” (CABRAL, 2017, p. 60), espera-se do tradutor um exercício de reconstrução não apenas do significado, mas da imagem

proposta. Este é o uso de uma figura de linguagem chamada “hipotipose”, que, como demonstra Umberto Eco, se utiliza de outras figuras de linguagem para se realizar. É um “fazer tocar com um dedo”, uma proximidade visual realizada a partir da escrita, convidando o leitor a colaborar com a criação a partir de descrições minuciosas e ricas, diálogos com veracidade e vivacidade que revelam muito sobre o caráter dos personagens, de acordo com a origem social, idade ou gênero.

Notei também paralelos sobre comportamento animal e humano, repetidos em descrições indiretas, como no olhar (*selvatico*), nos movimentos, mas também descrições diretas (*leonessa, tigre, coniglio, animale avvezzo ai climi barbarici*). E estes elementos fazem parte do que denominados aqui como um léxico próprio da autora e que no processo de tradução busca-se manter o ritmo e a poética criada, a partir de uma leitura estrangeirizante, de crítica feminista, como nas descrições muito animalizadas das personagens femininas, revelando um sentimento de opressão que permeia a narrativa.

Neste sentido, as soluções encontradas pelas tradutoras de *A ilha de Arturo* são importantes para a tradução de outras obras de Morante, como o romance anterior, *Menzogna e sortilegio*, porque notamos a presença desse mesmo léxico. Pode-se questionar aqui, no entanto, o interesse por uma padronização da tradução das narrativas de um mesmo autor.

A tradução realizada pelo mesmo tradutor de todas as obras de um autor pode fornecer com mais facilidade essa presença de um mesmo vocabulário presente em todas as traduções, o que representa coerência e humildade em relação ao original. Por outro lado, o confronto entre traduções e retraduições, através de análises contrastivas, amplia a riqueza estética que se encontra na linguagem e na estrutura narrativa. Venuti acredita que essas são práticas que podem mudar padrões de leitura ao perturbar valores, crenças e representações estabelecidas (VENUTI, 2021, p. 291).

As principais dificuldades encontradas ao tentar transpor para o português a escrita de Elsa Morante são as questões semântico-lexicais, ou seja, a tradução de palavras que não têm, em português, uma direta correspondência lexical, como *guaglione, malafemmina*. Outra dificuldade se refere à tradução de locuções especificamente ligadas ao contexto linguístico-cultural italiano. E, por fim, a dificuldade em traduzir a sua complexa sintaxe.

Manter as nuances do estilo de Elsa Morante, para não perder o efeito original e a coordenação temporal, pede que o tradutor percorra um caminho que exige conhecer o autor, sua obra e, também, o seu contexto histórico e geográfico. No conceito de reversibilidade de Eco uma das principais funções da tradução é a de produzir o mesmo efeito pretendido pelo original, mas através de perdas e compensações (ECO, 2007, p. 124).

Os desafios da tradução da língua italiana se concentram em lidar com falsos cognatos, expressões culturalmente estabelecidas, inversões na construção das frases, uso e omissão de pronomes, anacronismos, inversão de adjetivos e diferenças de uso de tempos verbais, como a necessidade de uso de verbos no infinitivo pessoal em português, considerando que essa construção verbal não existe na língua italiana. O infinitivo pessoal gera dificuldades porque em italiano corresponde a uma frase subordinada de modo finito e usa-se principalmente quando o infinitivo tem um sujeito explicitamente expresso ou implícito, mas diferente daquele da frase implícita; para dar ênfase ou criar formas retóricas.

A proximidade de sonoridade entre as duas línguas pode ser tanto uma facilidade quanto uma armadilha. O tradutor, ao buscar semelhanças semânticas, pode ser levado a escolher palavras que se aproximem da experiência fônica, se distanciando às vezes de uma escolha mais pertinente do ponto de vista semântico, o que faz parte da prática tradutória proposta por Meschonnic. Como podemos observar no exemplo abaixo:

Son già due mesi che la mia madre adottiva, la mia sola amica e protettrice, è morta. Quando, rimasta orfana dei miei genitori, fui da lei raccolta e adottata, entravo appena nella fanciullezza; da allora (più di quindici anni fa), avevamo sempre vissuto insieme. (MORANTE, 2010, p. 11)

28

Na minha tradução:

Já se passaram dois meses desde que minha mãe adotiva, a minha única amiga e protetora, morreu. Quando, ao ficar órfã dos meus pais, fui acolhida e adotada por ela, tinha acabado de entrar na adolescência; desde então (já são mais de quinze anos), sempre vivemos juntas.

Neste trecho encontramos a construção “avevamo sempre vissuto insieme” que, em português, pode ser traduzida como “vivemos sempre juntas” ou “sempre vivemos juntas”, dependendo aqui da contextualização necessária do relacionamento entre as duas personagens retratadas no texto. Elisa e Rosaria sempre viveram na mesma casa, juntas, mas elas estavam sempre juntas, unidas? Se sim, a melhor opção seria “vivemos sempre juntas”. Mas se elas apenas compartilhavam o mesmo teto a opção do tradutor poderia ser “sempre vivemos juntas”.

Aspectos tradutórios como este revelam a necessidade do tradutor investigar as relações entre os personagens tanto do ponto de vista material quanto psicológico. Consideramos, no entanto, se existe a possibilidade na língua de partida de alterar a posição do advérbio. Ou seja, se é possível construir a frase de outra maneira: “avevamo vissuto sempre insieme”. Se é possível, podemos concluir que existia uma intenção na escolha realizada pela autora. Observamos um outro trecho da obra:

Guardo la gracile, nervosa persona infagottata nel solito abito rossigno (non mi curo di portare il lutto), le nere trecce torreggianti sul suo capo in una foggia antiquata e negligente, il suo volto patito, dalla pelle alquanto scura, e gli occhi grandi e accesi, che paion sempre aspettare incanti e apparizioni. (MORANTE, 2010, p. 11)

Na minha tradução:

Olho para a pessoa frágil, nervosa, dentro do vestido avermelhado de sempre (não me importo em usar luto), as negras tranças se elevando sobre a cabeça em um estilo antiquado e negligente, o semblante sofrido, uma pele meio escura, e os olhos grandes e acesos, que parecem sempre esperar encantos e aparições.

29

Aqui neste trecho a tradução do adjetivo “rossigno” cria um estranhamento na transposição para o português. O significado de vermelho pálido dessa cor não encontra um semelhante e o uso de “avermelhado” para uma roupa não é uma descrição comum no português. Mas como em italiano um vestido “rossigno” também não é uma descrição muito usada, manter esse estranhamento parece ser uma solução mais adequada do que “um vestido vermelho claro”, que é uma outra solução possível. Mas consideramos também que Elisa é uma personagem que não é vaidosa e usa roupas velhas, em que esse “rossigno”, em italiano, pode dar uma ideia de desbotado. Então a solução “vermelho desbotado” também seria possível. No entanto, optei por deixar “avermelhado”, mantendo um adjetivo apenas como no original e não dois. Veremos agora um outro trecho:

Tuttavia, devo riconoscere che questa figura familiare, benché poco amabile, non ha un'apparenza scostumata o disonesta. Il fuoco dei suoi occhi, neri come quelli d'una mulatta, non ha nulla di mondano: esso ha talora la vivacità irrequieta che può ritrovarsi

negli occhi d'un ragazzo selvatico, e talora la mistica fermezza dei contemplanti. (MORANTE, 2010, p. 12)

Na minha tradução:

No entanto, tenho que reconhecer que essa figura familiar, apesar de pouco amável, não tem uma aparência largada ou desonesta. O fulgor dos seus olhos, pretos como os de uma mestiça mulata, não tem nada de mundano: às vezes eles têm a vivacidade irrequieta que pode ser encontrada nos olhos de um menino selvático, outras vezes a mística firmeza dos contemplativos.

Este trecho trouxe muitas questões para o processo de tradução do romance. A descrição que a personagem-narradora Elisa faz de si mesma e de outras mulheres é carregada de simbolismos, de referências até mesmo misóginas e julgamentos. Aqui encontrei um aspecto que a teoria pós-colonial tem colocado em discussão: o uso de termos racializados, que se referem a pessoas identificadas por sua etnia e que trazem elementos históricos e culturais e podem até mesmo ser eliminados quando é possível uma substituição.

Para Terry Eagleton, a teoria pós-colonial é mais do que um produto do multiculturalismo e da descolonização porque reflete uma valorização da dimensão da vida humana. Por isso, questões de cor de pele e identidade passam a fazer parte do debate, muitas vezes como uma reação extrema ao que foi hegemônico anteriormente, como o biologismo, humanismo ou economismo (EAGLETON, 2019, p. 359-360). Essa tomada de posição ativista com de termos racializados no processo de tradução é um dos desafios que abordo aqui.

É o caso do termo “mulatta”. A sua origem árabe designa um indivíduo mestiço, ou seja, filho de pais de etnias diferentes e que por isso seria inferiorizado socialmente. Em português temos o termo análogo, “mulata”. Em uma tradução literal e simples, bastaria substituir um termo por outro. Porém, o trecho traz descrições que revelam todo o aspecto preconceituoso que o termo carrega culturalmente. Vejamos: “benché poco amabile, non ha un'apparenza scostumata o disonesta” e “non ha nulla di mondano”. Ou seja, “apesar de pouco amável, não tem uma aparência largada ou desonesta” e “não tem nada de mundano”. Ao falar dos seus olhos, que apesar de serem negros como os de uma “mulatta”, a narradora parece se defender negando ter as características que seriam comuns a uma mulher mestiça (“mulata”): falta de amabilidade, aspecto largado, desonesta e mundana. Ou seja, as questões sintáticas e semânticas do trecho se entrelaçam com o sentido cultural que o termo “mulatta” traz em si, justificando desta forma um olhar crítico do tradutor.

Pode-se considerar o imaginário italiano: na época em que o livro foi escrito – nos anos 1940 –, a presença de negros ou mestiços no território italiano era raríssima, até mesmo quase inexistente. Portanto, o uso do termo pela autora corresponde ao imaginário italiano, que vê o diferente como “selvático” (outro termo que iremos abordar). No imaginário italiano masculino o uso do termo “mulatta” é positivo, se referindo a uma mulher sensual e selvagem, sexualizada. No imaginário italiano feminino o termo se refere a uma mulher perigosa e suja, também sexualizada.

Para pensarmos sobre o peso do uso do termo nos dias de hoje, como demonstra Igiaba Scego, italiana descendente de somalis, na Itália o racismo em relação a pessoas de pele escura “serpenteia torpemente onde menos se espera” (SCEGO, 2018, p. 14). Espérance Hakuzwimana Ripanti, italiana nascida em Ruanda, conta que ser uma mulher negra na Itália de hoje é “doloroso, pesado, cansativo, fora de lugar, perigoso” (RIPANTI, 2019, p. 11.) Estas referências culturais atuais confirmam o peso histórico do termo e sua análise em uma perspectiva de tradução feminista.

No Brasil, vasta bibliografia trata do termo, desde os clássicos Sérgio Buarque de Hollanda, Florestan Fernandes e Gilberto Freyre, que construíram no imaginário cultural brasileiro a ideia da mestiçagem como um fator positivo da formação nacional, assim como Lélia Gonzalez, Beatriz Nascimento e Abdias Nascimento, e estudos mais recentes como de Lilia Moritz Schwarcz, Laurentino Gomes, Djamila Ribeiro, Silvio Almeida, entre tantos outros.

A forma como foi construída a figura do mulato como identidade nacional brasileira, na opinião de Schwarcz, expressa um racismo mascarado por uma suposta universalidade das leis e direitos (SCHWARCZ, 2012, p. 67). A mestiçagem gerou uma proposta de cultura exótica para exportação em que especificamente o termo “mulata” aparece como marcador cultural ao lado de malandro, capoeira, samba (SCHWARCZ, 2012, p. 118).

Comparando com a realidade brasileira, onde a presença de “mulatas” e “mulatos” é comum, mas onde o termo carrega também significados muito semelhantes aos que encontramos em território italiano, é inevitável, a partir dos conceitos de racialização da teoria pós-colonial, discutir como enfrentar a continuidade do uso da palavra no processo contemporâneo de tradução. É um processo de tradução estrangeirizante, um fazer poético considerando o conceito de reversibilidade com aspectos também da teoria feminista. Evitar o uso e a reprodução do termo “mulata” é um exemplo de aplicação desta prática, considerando em diversas referências teóricas, como Gonzalez (2020, p. 59):

De um modo geral, a mulher negra é vista pelo restante da sociedade a partir de dois tipos de qualificação “profissional”:

doméstica e mulata. A profissão de “mulata” é uma das mais recentes criações do sistema hegemônico no sentido de um tipo especial de “mercado de trabalho”. Atualmente, o significante mulata não nos remete apenas ao significado tradicionalmente aceito (filha de mestiça de preto/a com branca/o), mas a um outro, mais moderno: “produto de exportação”. (...) Sem se aperceberem, elas são manipuladas, não só como objetos sexuais mas como provas concretas da “democracia racial” brasileira (...).

A “mulatta” que aparece no romance é justamente este produto de exportação sexualizado. Beatriz Nascimento contribui para esta reflexão ao abordar os mecanismos ideológicos que perpetuam a legitimação da exploração sexual na mulher de pele escura:

Com representações baseadas em esterótipos de que sua capacidade sexual sobrepuja a das demais mulheres, de que sua cor funciona como atrativo erótico, enfim, de que o fato de pertencer às classes pobres e a uma raça ‘primitiva’ a faz mais desreprimida sexualmente, facilita-se a tarefa do homem de exercer sua dominação livre de qualquer censura, pois a moral dominante não se preocupa em estabelecer regras para aqueles carentes de poder econômico. (NASCIMENTO, 2021, p. 61)

Kabengele Munanga, no prefácio ao livro *Quilombismo* (2019), de Abdias Nascimento, afirma:

Nos países de colonização e escravidão anglo-saxões, onde os homens emigravam com suas famílias, havia um certo equilíbrio entre o número de mulheres e de homens, enquanto na colonização e escravidão espanhola e portuguesa, onde os aventureiros e criminosos emigravam sem famílias, havia menos mulheres brancas europeias do que homens. Daí a necessidade desses em satisfazer seus impulsos sexuais não por relações sexuais normais, mas sim, frequentemente, pelo abuso e estupro das escravizadas negras e indígenas. É essa a origem do crescimento demográfico da população mestiça, pejorativamente chamada de “mulata”, e do decréscimo da população preta. (MUNANGA in NASCIMENTO, 2019, p. 19)

A minha primeira sugestão foi substituir o termo por “mestiça”, que tem o mesmo significado semântico sem a carga sexualizada. No entanto, em italiano existe o termo “meticcio”: “diz-se da pessoa que nasceu de pais, cuja cor de pele é diferente (“si dice di persona nata da genitori la cui pelle è di colore diverso”; DIZIONARIO GARZANTI, 1999, p. 767). Confrontemos com a definição do mesmo dicionário para “mulatto”: “filho de um genitor de pele branca com um de pele preta” (“figlio di un genitore di pelle bianca e di uno di pelle nera”; DIZIONARIO GARZANTI, 1999, p. 802). Mas na Itália o termo “meticcio” tem uma conotação apenas negativa, sem o “glamour” da sexualização de “mulatta”. Uma nota explicando a opção por outro termo poderia ser uma solução, mas o uso de notas não é indicado em traduções literárias. Foi assim que optei por usar os dois termos combinados, ou seja, “mestiça mulata”, o que provoca um estranhamento, mas me pareceu atender à necessidade de marcação do termo estimulando a reflexão.

No mesmo trecho, a narradora usa o termo “selvatico”, que corrobora a referência à “mulatta”, um indivíduo mais “selvático” do que uma italiana. Mas aqui entramos também na proposta de um “léxico” de Elsa Morante porque este é um termo usado exaustivamente pela autora, tanto em *Mentira e sortilégio* quanto em *A ilha de Arturo*. A intenção é sempre comparar seus personagens com o mundo animal, revelando pulsões e comportamentos desumanizados.

Existe em italiano “selvaggio”, “selvatico” e “selvatichezza”. “Selvaggio” se traduz por “selvagem”, mas também por “duro”, “agreste”, “cruel”, “desumano”, “grosseiro” ou “rude”. “Selvatico” seria um animal ou planta silvestre, mas também um indivíduo malcriado e descortês, rústico e rude, pessoa intratável ou pouco sociável. Não difere muito do significado dos termos semelhantes em português “selvagem” e “selvático” (cf. HOUAISS; VILLAR; FRANCO, 2015, p. 856). O que causa estranhamento, no entanto, é que o termo selvático não é muito usado em português e, na tradução, a opção por selvagem parece ser mais agradável para o leitor. No entanto, a autora poderia ter usado o termo “selvaggio” nas suas obras, mas optou por “selvatico” e “selvatichezza”, oferecendo uma proposta para o leitor italiano que é menos agressiva do que o uso de “selvaggio”, como podemos observar abaixo:

Veramente, sui primi tempi della nostra vita comune, ella aveva cercato di guarirmi della mia selvatichezza e modestia.
(MORANTE, 2010, p. 12-13)

Na minha tradução:

Na verdade, nos primeiros tempos da nossa vida em comum, ela tinha tentado me curar da minha selvaticueza e modéstia.

“Selvaggio”, em italiano, é o que vive e cresce na selva, é o que é estranho à civilização, pode ser entendido como cruel, descontrolado, sem regras. “Selvatico” se refere a uma planta ou animal que cresce livremente; quando usado para pessoas identifica alguém como não sendo um indivíduo nem dócil nem sociável. Apesar da semelhança existem nuances determinantes para o retrato psicológico dos personagens, solicitando ao tradutor resistir ao uso de selvagem para se aventurar no uso menos comum de selvático e até mesmo de selvaticueza.

“Selvatichezza” se refere a um comportamento arredio, pouco sociável, arisco. E em português a substituição por “selvageria” teria um peso mais forte. No dicionário analógico (AZEVEDO, 2020, p. 431-432), “selvaticueza” se refere a uma inabilidade, um despreparo. Tanto em italiano quanto em português esses termos não são habituais, porém constroem uma descrição adequada da personagem Elisa, que é arredia, arisca, despreparada para enfrentar as relações sociais. Proponho um outro trecho do romance:

In verità, la defunta proprietaria e arredatrice di questo alloggio non sembra darsi la pena di nascondere, ma ostentare, piuttosto, la propria vita svergognata, e proclamare per tutte queste sue stanze, con vanto e frastuono, d’essere stata quel che nei nostri paesi chiamano una *mala femmina*. (MORANTE, 2010, p. 12)

Na minha tradução:

Na verdade, a defunta, proprietária e decoradora dessa morada, não parece ter se dado ao trabalho de se esconder, mas ostentava, ao contrário, a própria vida desavergonhada, e proclamava por todos os seus aposentos, com vaidade e estrondo, ter sido o que chamamos nas nossas cidadezinhas de uma mulher de vida fácil.

O termo a ser traduzido a que me refiro aqui como uma questão a ser analisada é o “*mala femmina*”. É uma expressão dialetal (“*Malafemmina*”) de Nápoles, sul da Itália. A canção “*Malafemmena*”, de Antonio de Curtis, o Totò, aparece no filme “*Toto, Peppino e la...malafemmina*”, de 1956, e a expressão se populariza. A canção descreve uma mulher que seria pior que uma cobra, doce como açúcar, com um rosto de anjo, mas enganadora; o tipo de mulher que destrói um homem honesto (“*Femmene comme a te/ Non ce hanna sta pé*”).

n'ommo / Onesto comme a me/(...) Femmena/ Si ddoce comme 'o zucchero/ Però sta faccia d'angelo/ Te serve pe 'ngannà"). O dicionário napolitano define o termo como "uma mulher em quem não se pode confiar". O seu uso não misógino geralmente está relacionado a uma mulher que faz um homem sofrer porque tem um comportamento fora das regras estabelecidas pela sociedade patriarcal.

No processo de tradução surgiu a expressão "mulher de vida fácil" que, no entanto, não tem o mesmo peso semântico, assim como "mulher de má vida". Termos dialetais, como expressões idiomáticas, geralmente são um desafio para o tradutor porque nem sempre é possível encontrar um termo que corresponda literalmente ao expresso na língua de partida.

Outro termo que serve como exemplo dessa dificuldade é o uso de "casigliani", expressão do dialeto toscano que significa pessoas que dividem a mesma casa. Em italiano se usa "coinquilini", no sentido de ausência de vínculos familiares. "Casigliani" não é um termo usado na língua italiana padrão e tem um sentido de maior proximidade. Podemos perceber uma busca por palavras em desuso, às vezes antiquadas ou dialetais, como parte da estratégia de colocar a narrativa em um passado não identificado, fantástico e atemporal.

No trecho abaixo, a narradora diz ouvir vozes de quartos distante no seu prédio para, em seguida, prestar atenção em diálogos de "casigliani" invisíveis. "Vizinhos", que em italiano é "vicini" poderia semanticamente substituir "casigliani", assim como "moradores", que poderiam ser pessoas em outros espaços do prédio ou dentro do apartamento, da mesma forma como poderia traduzir como "habitantes". Como o termo se referia a fantasmas, escolhi "habitantes". Isso porque o uso da expressão dialetal gera desconforto, assim como "habitantes" poderia provocar no leitor brasileiro.

Mentre per tanti anni le cose presenti o prossime m'apparvero remote, e quasi spente, m'accade adesso, nel silenzio della mia camera, d'afferrare voci e rumori sonanti in qualche stanza lontana del palazzo, e fin d'ascoltare dialoghi di invisibili casigliani, o di gente in crocchio nella strada. (MORANTE, 2010, p. 26)

Na minha tradução:

Se por tantos anos as coisas presentes ou próximas me pareciam remotas, quase apagadas, agora, no silêncio do meu quarto, eu sinto vozes e rumores soando em algum cômodo distante do prédio, e escuto até mesmo diálogos de habitantes invisíveis ou de gente reunida pela rua.

A história aqui se passa no século XX, mas com elementos de ambientação que remetem ao século XVIII, o que pode criar essa constante variação de uso de termos que não pertencem à época na qual o livro foi escrito. Um dos casos se refere ao uso de “larvale”, literalmente “larval”, “em estado de larva”, mas também pode ser usado como “espectro”, o que corresponde melhor à ideia de uso do adjetivo. Este é um dos termos que podem ser identificados como um “léxico” da Elsa Morante.

Ma quelle larve si vendicarono della mia presunzione, e fecero, nel tempo stesso, le vendette della ragione e della realtà sulla stolidia Elisa. (MORANTE, 2010, p. 24)

Na minha tradução:

Mas aqueles espectros se vingaram da minha presunção e, ao mesmo tempo, usaram a vingança da razão e da realidade contra a ingênua Elisa.

Na tradução de *L'isola di Arturo*, as tradutoras Loredana de Stauber Caprara (MORANTE, 2003) e Roberta Barni (MORANTE, 2019) optaram por manter a tradução de “larvale” para “larval”, no sentido literal. Em *Mentira e sortilégio*, temos “Mas aquelas larvas se vingaram da minha presunção...”, que me pareceu inadequado. A narradora usa “larve” para se referir aos seus fantasmas. Também em italiano o uso de “larvale” é um pouco estranho; provoca no leitor um sentido de algo assustador, de medo, o que não acontece para um leitor brasileiro. Por isso minha opção por “espectros”, referindo diretamente aos fantasmas, que o uso de “larvale” se propõe metaforicamente, visto que é um termo polissêmico.

Mas vejamos a opção em *L'isola di Arturo*. Como podemos observar neste trecho, logo no início do romance, quando o narrador Arturo nos oferece uma descrição da sua mãe, morta no seu nascimento.

Di lei, in realtà, io ho sempre saputo poco, quasi niente: giacché essa è morta, all'età di nemmeno diciotto anni, nel momento stesso che io, suo primogenito, nascevo. E la sola immagine sua ch'io abbia mai conosciuta è stata un suo ritratto su cartolina. Figurina stinta, mediocre, e quasi larvale; ma adorazione fantastica di tutta la mia fanciullezza. (MORANTE, 2011, p. 11)

Tradução de Caprara:

Dela, na realidade, eu sempre soube pouco, quase nada: pois minha mãe morreu com dezoito anos incompletos, no momento em que eu, seu primogênito, nascia. A única imagem dela que conheci foi um retrato num cartão. Figurinha apagada, medíocre e quase larval; mas adoração fantástica de toda minha infância. (MORANTE, 2003, p. 27-28)

Tradução de Barni:

Dela, na realidade, eu sempre soube muito pouco, quase nada: ela morreu antes mesmo de completar 18 anos, no exato momento em que eu, seu primogênito, estava nascendo. E a única imagem dela que conheci foi um retrato num cartão. Figurinha desbotada, medíocre, quase larval; mas adoração fantástica de toda a minha meninice. (MORANTE, 2019, p. 9)

Também neste caso a opção por “espectral” no lugar de “larval” manteria o sentido dado pela autora ao descrever a mãe já morta na fotografia. Mas o uso de “larval” especificamente aqui não provoca tanto estranhamento, oferecendo uma metáfora em que se imagina a mulher desbotada, pequena, quase em estado de larva.

Quando esta descrição aparece em *Mentira e sortilégio*, a imagem que se forma é de algo que está escondido, nas sombras, espectral e não em estado inicial. Novamente aqui, neste trecho, podemos observar o uso do “larvale”:

Dopo essersi fatte credere la mia consolazione, la mia festa e il mio riscatto di contro all’inquietante realtà, le mie maschere m’imposero la negazione d’ogni realtà, in cambio del loro mondo larvale. (MORANTE, 2010, p. 25)

Na minha tradução:

Depois de me fazerem acreditar que eles eram a minha consolação, a minha festa e o meu resgate contra a realidade inquietante, os meus personagens me impuseram a negação total da realidade em troca do seu mundo espectral.

Mais uma vez substituir “larvale” por “larval”, no caso de *Mentira e sortilégio*, não atenderia à imagem criada. “A negação total da realidade em troca do seu mundo larval” não me parece corresponder à ideia desses fantasmas que

faziam companhia à Elisa – o “mondo larvale” em italiano indica aqui “espectro”, “assustador”. “Mundo larval” em português cria a imagem de uma existência em estado de larva.

Palavra graficamente semelhante, mas com significado bem diferente, é “larvati”, que é algo escondido, disfarçado, no sentido de enganar pelo seu aspecto. Optei pelo uso de “disfarçado”, já que “escondido” não daria o peso que o termo “larvati” provoca em italiano, podendo ser usado até em questões de saúde, como sintomas que mascaram uma doença.

La sorte dei miei genitori, dico, poteva servirmi d’ammonimento. Ma il loro esempio non poté nulla contro la nostra disposizione nativa. Il male velenoso della menzogna serpeggia per i rami della mia famiglia, sia paterna che materna. Esso vi apparirà sotto molti aspetti, evidenti o larvati, in diversi personaggi della presente storia, e voi non dovette addebitarlo a vizio della medesima, essendo questa appunto intesa a raccogliere le testimonianze veritiere della nostra antica follia. (MORANTE, 2010, p. 20-21)

Na minha tradução:

O fim dos meus pais, digo, poderia me servir de advertência. Mas o exemplo deles não pôde fazer nada contra o nosso próprio desígnio. O mal venenoso da mentira serpenteia pelas ramificações da minha família, tanto da paterna quanto da materna. Isso vai aparecer pra vocês em muitos aspectos, evidentes ou disfarçados, em diversos personagens desta história, e vocês não deveriam considerá-lo como um defeito, já que o seu real objetivo é juntar testemunhos verdadeiros das nossas loucuras antigas.

Algumas considerações finais

A partir destes exemplos se explica a proposta deste artigo, que é uma reflexão sobre a tradução do italiano para o português da narrativa de Elsa Morante. A universalidade da temática sobre a questão feminina oferece uma importante contribuição para o debate.

Um texto literário é um caminho de combinações diversas executadas pelo autor, que se deparou com muitas possibilidades de escolha. Mas isto não significa que o que foi eliminado não está presente de forma disfarçada, “larvata” talvez. É neste sentido que a tradução, e seus diversos processos de descoberta sobre como dizer a mesma coisa, é tema que deve ser valorizado.

O objetivo é mostrar de que forma os aportes teóricos podem ajudar na prática de tradução, levantando questões não apenas semânticas e sintáticas, mas também investigando questões culturais e sociais, oferecendo novas possibilidades de um fazer poético em que o tradutor seja também criador, um profissional que dá voz ao autor sem, no entanto, estar ali de forma “larvale”, ou seja, de forma espectral.

REFERÊNCIAS

AZEVEDO, Francisco Ferreira. **Dicionário analógico da língua portuguesa: ideias afins/thesaurus**. 3 ed. 3º reimpressão. Rio de Janeiro: Lexicon, 2020.

BOHÁCKOVÁ, Michaela. **Le prime opere di Elsa Morante: tra sogno e racconto**. Magisterská Diplomová Práce. Filozofická fakulta. Masarykova Univerzita, Brno, 2017.

CABRAL, Luciana. **Literatura e maternidade em Elsa Morante**. Rio de Janeiro: Multifoco, 2017.

CALVINO, Italo. **Un romanzo sul serio**. L'Unità, 1948. Disponível em: http://193.206.215.10/morante/periodici/mes_giornali/UNITA_TO00001.htm
1. Acesso em 24 nov. 2022.

CAUSIN, Susanna. **Riscrivere e reinventare l'identità femminile nella narrativa italiana del XX e XXI secolo – Elsa Morante e Elena Ferrante**. Tesi di laurea in Filologia e Letteratura Italiana. Università Ca' Foscari, Venezia, 2018.

CHESTERMAN, Andrew. Ethics of translation. In: SNELL-HORNBY, M.; JETTMAROVÁ, Z.; KAINDL, K. (eds.). **Translation as Intercultural Communication**. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, 1997. p. 147-157.

COSTA, Claudia de Lima; ALVAREZ, Sonia E. A circulação das teorias feministas e os desafios da tradução. **Revista Estudos Feministas**, v. 21, n. 2, 2013, p. 579-586.

DALLA COSTA, Maria. **Donne e sovversione sociale – Un metodo per il futuro**. Verona: Ombre corte, 2021.

DE ROGATIS, Tiziana. Realismo stregato e genealogia femminile in "Menzogna e sortilegio" di Elsa Morante. *Allegoria*, v. 80, 2019, p. 1-31.

DIZIONARIO GARZANTI DI ITALIANO. Milano: Garzanti, 1999.

EAGLETON, Terry. **Teoria da literatura**. Uma introdução. Tradução de Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 2019.

ECO, Umberto. **Quase a mesma coisa**. Rio de Janeiro: Record, 2007.

FERRANTE, Elena. **La frantumaglia**. Roma: Edizioni e/o, 2014.

GARBOLI, Cesare. **Il gioco segreto**: nove immagini di Elsa Morante. Milano: Adelphi Edizioni, 1995.

GARBOLI, Cesare. Introduzione. In MORANTE, E. **Menzogna e sortilegio**. Torino: Einaudi, 1994.

GONZALEZ, Lélia. **Por um feminismo afro-latino-americano**. Rio de Janeiro: Zahar, 2020.

40

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles; FRANCO, Francisco Manoel de Mello (diretores). **Pequeno dicionário Houaiss de Lexicografia**. Instituto Antônio Houaiss de Lexicografia. São Paulo: Moderna, 2015.

LUKÁCS, Georg. **A teoria do romance**: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica. Tradução, posfácio e notas de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2009.

MESCHONNIC, Henri. **Poética do traduzir**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

MORANTE, Elsa. **A ilha de Arturo**. Tradução de Roberta Barni. São Paulo: Carambaia, 2019.

MORANTE, Elsa. **L'isola di Arturo**. Torino: Einaudi, 2011.

MORANTE, Elsa. **Menzogna e sortilegio**. Torino: Einaudi, 2010.

MORANTE, Elsa. **A ilha de Arturo**. Tradução de Loredana de Stauber Caprara. São Paulo: Berlendis & Vertecchia Editores, 2003.

NASCIMENTO, Abdias. **O quilombismo**. Documentos de uma militância Pan-Africanista. São Paulo; Rio de Janeiro: Editora Perspectiva; Ipeafro, 2019.

NASCIMENTO, Beatriz. **Uma história feita por mãos negras**: Relações sociais, quilombos e movimentos. Rio de Janeiro: Zahar, 2021.

PEDULLÀ, Walter. **La narrativa italiana contemporanea (1940-1990)**. Roma: Newton Compton editori, 1995.

PYM, Anthony. **Pour une éthique du traducteur**. Ottawa: Presses de l'Université, 1997.

RIPANTI, Espérance Hakuzwimana. **E poi basta**. Manifesto di una donna nera italiana. Gallarate: People, 2019.

SCEGO, Igiaba. **Minha casa é onde estou**. Tradução de Francesca Cricelli. São Paulo: Editora Nós, 2018.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. **Nem preto nem branco, muito pelo contrário**. Cor e raça na sociabilidade brasileira. São Paulo: Claro Enigma, 2012.

VENUTI, Lawrence. **A invisibilidade do tradutor**. Uma história da tradução. São Paulo: Editora Unesp, 2021.

WOLF, Michaela; SERPA, Talita. Tradução “tornando-se social”? Desafios para a torre (de marfim) da Babel. **Cadernos de Tradução**, Florianópolis, v. 41, n. 1, p. 344-367, jan-abr, 2021.

Data de envio: 26/05/2022
Data de aprovação: 02/10/2022
Data de publicação: 27/12/2022