

LISTA DE TABELAS

TABELA 1 – Receção das obras de Vittorini em Portugal	84
TABELA 2 – Publicações da Coleção <i>Os Livros das Três Abelhas</i>	91
TABELA 3 – Publicações da Coleção <i>Livro de Bolso</i>	93
TABELA 4 – Publicações da Coleção <i>Miniatura</i>	95
TABELA 5 – Publicações da Coleção <i>Contemporânea</i>	97

INTRODUÇÃO

A presente dissertação tem como objetivo a análise das versões portuguesas do autor italiano neo-realista Elio Vittorini.

O trabalho inicia-se com a apresentação do conceito de normas de tradução, introduzido no âmbito dos Estudos Descritivos de Tradução por Gideon Toury e desenvolvido por outros teóricos da disciplina, como Andrew Chestermann. A digressão teórica sobre o conceito de normas baseia-se na conceção da tradução como atividade inserida num dado contexto sociocultural. Como sugere Toury, se considerarmos que numa determinada cultura e sociedade existem normas que regulam o seu funcionamento, sendo estas normas interpretadas enquanto restrições socioculturais específicas, e que a tradução é também uma atividade de ordem social e cultural, esta será igualmente sujeita a normas que explicitam as regularidades do processo tradutório, de tradutor para tradutor, de texto para texto. Com base no conhecimento de normas de tradução, foi possível identificar algumas regularidades tradutórias nas versões portuguesas do autor italiano, o que constituiu a razão de ser da presente dissertação.

No segundo capítulo, apresentam-se os contextos culturais, históricos e sociais de Itália e Portugal, sublinhando que ambos foram caracterizados, em termos históricos, por circunstâncias políticas, sociais e económicas de grande impacto sobre toda a Europa como o deflagar da Segunda Guerra Mundial, a crise económica dos anos 30 e a instauração de regimes ditatoriais; em

termos literários, pelo surgimento do Neo-Realismo, um movimento artístico com base no conceito de realismo e desenvolvido por escritores e ideólogos com fortes motivações político-culturais. Depois de percorrer rapidamente a evolução do Realismo, apresenta-se, portanto, um quadro geral sobre a corrente neo-realista, sendo que esta constitui a base para o surgimento da obra de Vittorini e a sua receção em Portugal. Por último, aponta-se para a existência de ligações literárias e políticas entre Portugal e Itália, dando prova do conhecimento da figura de Elio Vittorini por parte dos escritores portugueses de meados do século XX.

No terceiro capítulo, oferece-se uma breve apresentação da biografia e das obras de Elio Vittorini para evidenciar que a forte ligação entre o plano biográfico-histórico do autor e o plano criativo-compositivo constitui o ponto de partida e a chave de leitura de toda a sua produção artística.

O último capítulo é dedicado ao estudo microtextual de amostras representativas das traduções do autor. Num primeiro momento, analisa-se em detalhe a receção das obras do escritor em Portugal através da identificação dos tradutores e das editoras que se interessaram por elas. A seguir, apresenta-se um breve resumo da história da censura durante o Estado Novo, sendo que esta influenciou diretamente a publicação de algumas obras de Vittorini em Portugal. Por último, concentra-se a atenção, por um lado, em dois traços relevantes da escrita de Vittorini que são recorrentes na grande maioria das suas obras, nomeadamente as formas dialetais e / ou expressões coloquiais e as expressões que definem uma

linguagem ousada do ponto de vista sexual; por outro lado, o fenómeno da normalização, um mecanismo linguístico identificado no âmbito dos Universais de Tradução. Para cada fenómeno foram retirados exemplos de determinadas obras com o objetivo de analisar semelhanças e diferenças no que diz respeito às normas seguidas pelos tradutores, sublinhando a existência de regularidades tradutórias nas versões portuguesas do autor italiano.

ESTUDOS DESCRITIVOS DE TRADUÇÃO

E NORMAS INICIAIS

1.1 Primeiros passos dos Estudos Descritivos de Tradução

A partir da segunda metade do século XX tem vindo a desenvolver-se uma “nova” disciplina no âmbito académico que tem a designação de Estudos de Tradução. É importante sublinhar que se trata de uma disciplina recente, mas esta é uma especificação que tem de ser considerada com rigor: a prática da tradução existe há muito tempo e sempre desempenhou um papel importante para a comunicação entre os povos ao longo dos séculos, mas só ganhou o estatuto de disciplina académica nos últimos cinquenta anos.

A denominação Estudos de Tradução – em inglês, *Translation Studies* – tem a sua origem no documento *The Name and Nature of Translation Studies* do americano James S. Holmes, apresentado em 1972 ao Terceiro Congresso Internacional de Linguística Aplicada em Copenhaga e disponibilizado em grande escala dezasseis anos depois. Até aos dias de hoje é considerado “the founding statement for the field” (Gentzler 1993: 92).

Reconhece-se ao estudioso americano o mérito de ter separado os Estudos de Tradução de outras disciplinas (em primeiro lugar da Linguística), mostrando o potencial do desenvolvimento da mesma, e de ter-lhe atribuído as características das ciências empíricas.

Aquando da dita conferência, Holmes sublinhou a presença, na altura, de três impedimentos ao desenvolvimento dos Estudos de Tradução, isto é: a pertença de investigadores e de alunos da área em âmbitos diferentes e a ausência de canais de comunicação comuns; o problema da variedade de denominações possíveis; a falta de um consenso geral sobre os objectivos e a estrutura da disciplina.

Depois de ter salientado a importância da criação de pontes de comunicação entre os investigadores, Holmes sugeriu *Translation Studies* como adesignação mais apropriada que “would remove a fair amount of confusion and misunderstanding” (Holmes referido em Venuti 2000: 183), e apresentou um quadro introdutivo sobre o campo de ação do novo domínio de investigação. Deste quadro realça-se uma divisão inicial dos Estudos de Tradução entre a área dos Estudos de Tradução Puros [Pure Translation Studies] e a área dos Estudos de Tradução Aplicados [Applied Translation Studies], sendo a primeira destasulteriormente subdividida entre o ramo puramente teórico e o ramo descritivo. Na perspectiva de Holmes, cada um destes ramos representa o meio através do qualé possível alcançar os objetivos a que se propõe a disciplina dos Estudos de Tradução, respetivamente: o estabelecimento de princípios gerais para a explicação e a

previsão dos fenómenos de tradução (Teoria da Tradução)¹ e a descrição dos mesmos (Estudos Descritivos de Tradução)².

A Teoria da Tradução produz-se através de teorias gerais e parciais, ou seja, as que podem ser consideradas válidas para qualquer tipo de tradução e as que dependem dos parâmetros a ter em conta a cada caso, como por exemplo o tempo à disposição e o tipo de texto para traduzir, enquanto que os Estudos Descritivos de Tradução se diferenciam segundo o enfoque da investigação: o produto (faz-se uma análise de um par de traduções TP-TC³ ou uma análise comparativa de várias TC do mesmo TP); a função (examina-se a função que teve uma tradução no contexto sociocultural de chegada); o processo (tem a ver com o ato tradutório em si e com os processos mentais pelos quais passa o tradutor).

Embora Holmes tenha dado interesse prioritário à área dos Estudos Descritivos de Tradução mais do que à área da Teoria ou dos Estudos Aplicados, o teórico não queria sugerir a existência de uma ordem de importância entre os três ramos; muito pelo contrário, queria que fossem considerados como partes de um mesmo organismo em contínua interação entre si:

Translation theory, for instance, cannot do without the solid, specific data yielded by research in descriptive and applied translation studies, while on the other hand one cannot even begin to work in one of the other two fields without

¹Holmes propõe “Theoretical Translation Studies (ThTS)” ou “Translation Theory” como denominações possíveis.

²Holmes propõe “Descriptive Translation Studies (DTS)” ou “Translation Description(TD)” como denominações possíveis.

³Indica-se o significado das abreviações: TP = texto de partida; TC = texto de chegada.

having at least an intuitive theoretical hypothesis as one's starting point. In view of this dialectal relationship, it follows that, though the needs of a given moment may vary, attention to all three branches is required if the discipline is to grow and flourish (Holmes referido em Venuti 2000: 190)

Para além de um aprofundamento das análises de tradução, na parte conclusiva da sua intervenção, Holmes esperava também um progresso da pesquisa no que diz respeito aos Estudos de Tradução como disciplina autónoma, pois, na altura das suas reflexões, tratava-se de uma área com um potencial infinito onde pouco ainda tinha sido feito.

A partir da intervenção de Holmes no início dos anos setenta, as discussões sobre os assuntos por ele apresentados foram-se sucedendo com uma frequência sempre maior; entre estas, destaca-se a intervenção de Gideon Toury que ofereceu contributos importantes, de ordem teórica e metodológica, às ideias do estudioso americano.

Em *Descriptive Translation Studies – and Beyond* (1995), Toury refletiu profundamente sobre a divisão dos Estudos de Tradução sugerida por Holmes, elaborando uma representação das mesmas através de um “mapa geral” da disciplina. Em particular, centrou-se na área dos Estudos Descritivos de Tradução, imaginando um desenvolvimento de forma sistemática do ramo em questão:

What is missing is not isolated attempts reflecting excellent intuitions and supplying fine insights (which many existing studies certainly do), but a systematic branch proceeding from clear assumptions and armed with a methodology and research techniques made as explicit as possible and justified within translation studies itself. Only a branch of

this kind can ensure that the finding of individual studies will be intersubjectively testable and comparable, and the studies themselves replicable (Toury 1995: 3).

Segundo o autor, os fenómenos tradutórios podem ser explicados tendo em conta a posição e o papel que desempenham na cultura de chegada: um pensamento, este, que se baseia na Teoria dos Polissistemas.

1.2 A influência da Teoria dos Polissistemas para os Estudos de Tradução

A Teoria dos Polissistemas, que encontra os seus fundamentos no Formalismo Russo dos anos vinte com estudiosos como Roman Jakobson, Jurij Tynjanov e Pëtr Bogatyrev, foi elaborada pelo israelita Itamar Even-Zohar por volta dos anos setenta, tendo como ponto fulcral a ideia segundo a qual uma obra literária tem que ser considerada não de forma isolada, mas como parte constituinte de um sistema literário. Ou seja, a literatura é um sistema que interage com o contexto social, cultural e histórico no qual está inserida e que contribui, ao mesmo tempo, para a sua construção.

Nesta perspetiva, também as obras traduzidas constituem um sistema ou subsistema literário que, interagindo com o contexto de chegada, podem influenciá-lo de maneira mais ou menos incisiva. Even-Zohar explica que a literatura traduzida opera como um sistema através de duas formas: na forma pela qual a língua de chegada seleciona as obras que são para traduzir, e na forma pela qual as normas e as estratégias de tradução são influenciadas por outros co-sistemas (Munday 2001: 109).

Mas a influência que a literatura traduzida exerce depende, fundamentalmente, da posição por ela ocupada no polissistema, que pode ser primária ou secundária. Em *The Position of Translated Literature within the Literary Polysystem* (1978) Even-Zohar apresenta três circunstâncias em que a sua posição pode ser considerada primária: quando uma “nova” literatura está a formar-se e precisa aludir a literaturas mais “antigas” para ter modelos pré-estabelecidos como pontos de referência; quando uma literatura é “fraca” e precisa de importar modelos literários para colmatar as lacunas presentes; quando uma literatura se encontra num ponto crucial da própria história em que os modelos existentes já não satisfazem as necessidades e precisa, portanto, de modelos estrangeiros para continuar a evoluir. Nestes casos, a literatura traduzida constitui um sistema de plena relevância no polissistema. Pelo contrário, quando nenhuma destas três circunstâncias se verifica, significa que a literatura traduzida ocupa uma posição secundária, ou seja representa um sistema periférico dentro do polissistema (Munday 2001: 110).

Reflexões deste género implicam, em primeiro lugar, uma reavaliação do ato tradutório em si e, em segundo lugar, uma valorização da influência que o contexto de chegada exerce sobre o processo de elaboração de uma tradução. Neste sentido, percebe-se que o contributo de Evan-Zohar para o desenvolvimento dos Estudos de Tradução foi relevante.

1.3 Os desenvolvimentos teóricos de Toury: o conceito de normas de tradução

Gideon Toury, que estudou junto com Evan-Zohar em Tel Aviv, contribuiu para o desenvolvimento da Teoria dos Polissistemas refletindo sobre traduções de obras estrangeiras para a língua hebraica para depois passara focalizar a própria atenção sobre a elaboração de uma teoria geral da tradução.

Uma questão fundamental no trabalho de Toury tem a ver com a posição ocupada pela literatura traduzida no contexto da cultura de chegada, sendo que, na opinião dele, esta determina as estratégias de tradução adotadas pelo tradutor. Retomando a distinção entre os três aspectos do ato tradutório que constituem o objeto de análise dos Estudos Descritivos de Tradução – o produto, a função e o processo - e utilizando assim a mesma terminologia usada pelo teórico, é possível afirmar que é a função, em particular, que governa inevitavelmente as estratégias que operam durante o processo tradutório (Toury 1995: 13).

Segundo esta linha de pensamento, o tradutor deve ter em conta os parâmetros que caracterizam o contexto de chegada para que a obra traduzida não resulte alheia ao leitor. Neste sentido Toury define a tradução como um facto cultural: “translation have been regarded as facts of the culture which host them, with the concomitant assumption that whatever their function and identity, these are constituted within the same culture and reflect its own constellation” (Toury 1995: 24).

Tendo em conta a posição e a função das traduções numa determinada cultura de chegada e as estratégias adotadas durante o processo tradutório, será possível a identificação das regularidades que marcam as relações entre função, produto e processo.

A identificação destas regularidades de “comportamento tradutório” representa um dos pontos fulcrais do trabalho de Toury relativo às pesquisas teóricas no âmbito dos Estudos Descritivos de Tradução: o *beyond* de *Descriptive Translation Studies and beyond* está a indicar exatamente o propósito do autor ao identificar quais as tendências tradutórias, ou seja, ao formular leis a partir da análise dos processos de tradução seguidos pelo tradutor para depois reformulá-las torná-las válidas no âmbito dos Estudos de Tradução.

A digressão teórica sobre o conceito de normas baseia-se na conceção da tradução como atividade inserida num dado contexto sociocultural. Como explica Toury, as normas são os conceitos-chave para a compreensão dos aspetos sociais de eventos sendo que representam os fatores principais que asseguram o estabelecimento e a manutenção da ordem social (Toury 1995: 55). Portanto, se considerarmos que numa determinada cultura e sociedade existem normas que regulam o seu funcionamento, sendo estas normas interpretadas enquanto restrições socioculturais específicas, e que a tradução é também uma atividade de ordem social e cultural, esta será igualmente sujeita a normas que explicitam as regularidades do processo tradutório, de texto para texto e de tradutor para tradutor.

A nível estritamente teórico, o conceito de normas elaborado por Toury baseia-se nas reflexões antecedentes de Jiří Levý e de Anton Popovič, ambos autores que acompanharam o desenvolvimento da teoria estruturalista e contribuíram de maneira relevante para a evolução dos Estudos de Tradução. Levý apresentou o modelo generativo [generative model] através do qual caracterizava a tradução como um processo feito de decisões encadeadas umas nas outras: a vários níveis, o tradutor deve fazer uma escolha entre o conjunto de alternativas que há, tendo em conta que cada decisão terá um efeito sobre a decisão seguinte (Hermans 1999: 73).

Em 1970, fazendo referência ao trabalho de Levý e destacando que a tradução implica sempre um confronto entre dois sistemas de normas linguísticas e discursivas, umas que pertencem ao contexto da cultura de partida e as outras que pertencem ao contexto da cultura de chegada, o teórico eslovaco Anton Popovič afirmou que cada vez que o tradutor precisar de escolher uma das opções ao seu dispor, deve ter em conta as escolhas de tradução que já foram tomadas em passado. Sendo que estas decisões são tomadas regularmente e em várias tipologias textuais, criam-se “automaticamente” modelos de tradução que, por sua vez, afetam as expectativas dos leitores sobre as obras traduzidas. Desta forma, as normas são estabelecidas e constituem “part of the answer to the question why translators tend to make certain decisions rather than others” (Hermans 1999: 74).

Refletindo de igual forma sobre as razões que determinam a recorrência das mesmas escolhas feitas pelos tradutores, Toury menciona o papel desempenhado por fatores externos, ou seja, por fatores de ordem sociocultural. Fala-se, neste caso, de instruções para a realização [performance instructions] (Toury 1995: 55). Com isto Toury quer dizer que as normas operam a um nível intermédio entre a competência, representada pelo conjunto de opções que os tradutores têm à escolha, e a realização, que refere as opções de facto.

Analisando especificamente as reflexões de Toury no que diz respeito ao conceito de normas, constata-se que existem várias tipologias de normas que se apresentam ao tradutor em estádios diferentes do processo tradutório. Em primeiro lugar, há a norma inicial [initial norm]: trata-se de uma escolha básica que explicita a decisão do tradutor ao orientar o próprio trabalho na direção do texto de partida ou no sentido a cultura de chegada. No primeiro caso, é respeitado o sistema de normas ativo na cultura de origem e fala-se de adequação da tradução ao texto de partida; no segundo caso, é respeitado o sistema de normas da cultura a que se destina e fala-se de aceitabilidade do texto traduzido. Evidentemente que uma tradução nunca será totalmente adequada nem totalmente aceitável uma vez que haverá sempre partes de texto que obriguem a escolhas tradutórias que fogem do comportamento tradutório inicialmente escolhido.

A seguir à norma inicial existem as normas preliminares [preliminary norms] e as normas operacionais [operational norms]. As normas preliminares

têm a ver com dois tipos de considerações: de um lado há o conceito de política tradutória [translation policy] que reúne os fatores que determinam a escolha das tipologias de textos, ou de textos isolados, que uma determinada cultura / sociedade quer importar de culturas e realidades distantes; por outro, há o caráter direto ou indireto da tradução [directness of translation] que se refere à possibilidade de traduzir a partir de versões traduzidas do texto original. O outro grupo de normas referido é o das normas operacionais, as quais se dirigem ao processo tradutório em si mesmo. Também neste caso destacam-se dois subgrupos: o subgrupo das normas matriciais [matricial norms] que diz respeito à disposição do material linguístico, com possíveis omissões, deslocalizações de passagens ou até adições de passagens ou notas de rodapé; e o subgrupo das normas linguístico-textuais [textual-linguistic norms], que regulam a seleção do material linguístico para o texto de chegada, quais itens lexicais, frases e recursos estilísticos (Munday 2001: 114).

Da análise destes processos é possível deduzir normas que podem ser consideradas válidas também para outros trabalhos de tradução. Contudo, é importante sublinhar que devido ao facto do comportamento do tradutor não ser facilmente previsível, ou seja, sendo que as escolhas de tradução não se repetem de maneira sistemática de tradutor em tradutor, as normas elaboradas através da análise destes fatores representam noções com carácter variável, sujeitas a uma forma contínua de interrogação por parte de quem está interessado em utilizá-las de forma mais ou menos consciente.

Outra especificação necessária tem a ver com uma diferenciação de carácter operacional entre as normas operada por Toury. Tendo como ponto de referência o Modelo do Regresso Potencial [Return Potential Model] apresentado pelo sociólogo americano Jay Jackson em 1960, Toury sugere uma divisão tripartida das normas: há as normas básicas ou primárias, que são mais ou menos obrigadas a respeitar determinados comportamentos; as normas secundárias, ou também as chamadas tendências, comuns a uma grande parte do grupo de tradutores, mas que não são obrigatórias; por último, as normas que refletem um comportamento tolerável, ou seja, cuja utilização pode ser discutida mas não proibida (Toury 1995: 67).

1.4 Para além dos Estudos de Tradução

Se a formulação de normas representa o primeiro passo para o desenvolvimento dos Estudos Descritivos de Tradução, a formulação de leis universais de tradução constitui o passo seguinte.

Como acima mencionado, a intenção de Toury ao identificar modelos de comportamento tradutórios recorrentes e normativos é criar uma base para a previsão de leis de tradução que se possam tornar universais. A ideia que é possível identificar leis deste tipo é legitimada pelo facto dos Estudos de Tradução serem equiparáveis às ciências empíricas, uma vez que cada ciência é regulada por leis que descrevam os fenómenos que as caracterizam.

O teórico avança duas hipóteses de leis com carácter probabilístico que podem ser utilizadas na tradução: dum lado temos a lei da uniformização

crescente [law of growing standardization] que exprime a tendência da substituição de relações textuais típicas da língua do texto de partida por opções próprias da língua do texto de chegada - é este o caso de versões traduzidas onde não haverá muita variação a nível estilístico, pois recorrerão a modelos da cultura de chegada - ; por outro lado, existe a lei da interferência [law of interference] que Toury define de forma seguinte: “in translation, phenomena pertaining to the make up of the source text tend to be transferred to the target text, wheter they manifest themselves in the form of negative transfer (i.e., deviations form normal, codified practises of the target system), or in the form of positive transfer (i.e., greater likelihood of selecting features which do exist and are used in any case)” (Toury 1995: 275). A tal proposito, Toury fala também de tolerância da interferência [tolerance of interference], afirmando que esta depende de fatores socioculturais e do prestígio dos sistemas literários: “there is a greater tolerance when translating from a prestigious language or culture, especially if the target language or culture is *minor*” (Toury 1995: 278).

Como explica Toury (Toury 1995: 265), trata-se de leis que são apenas concebíveis no momento em que são especificadas as condições da sua emergência. Isto significa que será necessário terem conta as regularidades dos comportamentos tradutórios que são obtidas através do constante, e sempre mais variado, aumento de estudos de tradução, assim como da consequente inserção destes últimos em *corpora* bem definidos.

This, in fact, is the main justification for my insistence on the vital role of descriptive-explanatory inquiries into translation

in the evolution of the discipline, and on the pivotal position of DTS as a distinct branch (Toury 1995: 265).

Neste sentido Toury justifica o próprio trabalho de desenvolvimento teórico na área dos Estudos Descritivos de Tradução, sublinhando que a previsão de comportamentos tradutórios é o resultado de uma atividade em contínua evolução, pois as condições que constituem as bases das leis de tradução são cada vez mais diferentes. Toury afirma que um trabalho deste género é, portanto, infinito: “On the one hand, there will always be something further to account for, so that future studies will become more and more focused, more and more targeted; on the other hand, the theory of translation can always be further refined” (Toury 1995: 267).

1.5 Críticas ao trabalho de Toury

Como assinalado por Genzler, é possível avaliar de forma positiva quatro aspetos do trabalho conduzido por Toury para o desenvolvimento da teoria da tradução: “(1) the abandonment of one-to-one notions of correspondence as well as the possibility of literary / linguistic equivalence (unless by accident); (2) the involvement of literary tendencies within the target cultural system in the production of any translated text; (3) the destabilization of the notion of an original message with a fixed identity; (4) the integration of both the original text and the translated text in the semiotic web of intersecting cultural systems” (Genzler 1993: 133-4).

Contudo, as afirmações do professor de Tel Aviv não estão isentas de críticas como as avançadas por Theo Hermans - um dos protagonistas do desenvolvimento teórico dos Estudos Descritivos de Tradução - inicialmente em 1995 com a obra *The Manipulation of Literature: Studies in Literary Translation* e, quatro anos depois, com *Translation in Systems*. Neste último trabalho o teórico sublinha, como já tinha feito no passado, a problemática inerente aos conceitos de adequação e aceitabilidade que Toury apresenta juntamente com o conceito de norma inicial⁴, e propõe, por um lado, uma substituição do par “adequação” contra “aceitabilidade” com “orientado para o texto de partida” [source-oriented] contra “orientado para o texto de chegada” [target-oriented] e, por outro, uma forma diferente de considerar a norma inicial. Isto é, segundo a perspectiva do teórico, se considerarmos que a tradução é uma atividade sociocultural, assim como o conceito de normas sugere, uma opção melhor seria a de não pensar na norma inicial como o resultado de uma escolha obrigatória entre dois polos bem definidos, mas sim

⁴ Em 1980 com *In Search of a Theory of Translation*, Toury tinha sugerido um modelo tradutório baseado na noção de *tertium comparationis*. Com esta expressão faz-se referência a uma invariante da comparação entre duas entidades que permite a realização da mesma. Em termos de tradução, segundo Toury, o *tertium comparationis* - que ele denomina Tradução Adequada [Adequate Translation] - seria uma projeção “neutra” das relações textuais presentes no texto de partida ou, usando uma definição mais técnica e que ele mesmo retoma do trabalho de Even-Zohar, é um método de tradução “que reproduz na língua de destino as relações textuais do texto de partida sem nenhuma violação do sistema linguístico [básico]” (Even-Zohar citado em Toury 1995:56). Hermans avalia de maneira bastante positiva a decisão de Toury de abandonar, com a continuação das suas próprias pesquisas, o modelo da Tradução Adequada. Em primeiro lugar, porque a escolha das partes do texto original para analisar requer um determinado momento interpretativo que é desconhecido e, em segundo lugar, porque a transcrição das relações textuais do texto de partida para o texto da Tradução Adequada não pode ser feita sem uma operação de tradução e uma de interpretação por parte do investigador, que obviamente não será neutra como teoricamente deveria ser. Isto determina a instabilidade intrínseca da invariante da comparação e, por conseguinte, a baixa fiabilidade do modelo tradutório em si (Hermans 1999: 57).

como a consequência de uma série de considerações baseadas em vários fatores, entre os quais figura, por exemplo, a forma como é interpretado o texto de partida, a possibilidade de existirem textos semelhantes já traduzidos e o tipo de público a que se destina a tradução (Hermans 1999: 77).

1.6 As normas segundo Chesterman

Da análise das pesquisas de Andrew Chesterman é evidente que o autor se insere perfeitamente na mesma linha de pensamento de Toury no que diz respeito a determinados fatores, especialmente quanto respeita à conceção da tradução como um produto específico da cultura da língua de chegada. Como o teórico israelita, Chesterman de facto afirma que, no momento em que uma tradução é reconhecida como tal apenas dentro do contexto da cultura de chegada e não no contexto da cultura de partida, as normas que regulam o processo tradutório pertencem primariamente ao contexto de chegada, embora se lembre de especificar que pode ser sempre necessário ter em conta fatores externos tais como os pedidos explícitos em matéria de normas feitos por quem comissiona a tradução e as opiniões pessoais dos tradutores sobre a validade de determinadas normas.

Chesterman partilha também com Toury a abordagem descritiva na discussão sobre normas ou até sobre as leis normativas [normative laws] no mundo da tradução: a apresentação das normas identificadas não presuppõe a vontade de impor o uso delas, embora o próprio Chesterman especifique que

qualquer norma, seja por definição “exert a prescriptive pressure” (Chesterman 1997: 68).

O que difere de maneira mais relevante nos trabalhos dos dois teóricos aqui em análise é a tipologia e a organização das normas indetificadas. Chesterman faz uma primeira classificação de normas especificando o seu caráter social, ético ou técnico. Fala-se de normas sociais quando são reconhecidas intersubjetivamente: os indivíduos têm um conhecimento individual das normas, mas estas só são reconhecidas quando são respeitadas pelo grupo (Chesterman 1997: 54). Não é por acaso que, ao desenvolver o conceito de normas sociais, Chesterman faz referência à definição de norma dada por Bartsch na qual as normas representam “the social reality of correctness norms” (Bartsch citado em Chesterman 1997: *ibid.*). Estas ocupam um lugar intermédio entre as leis (no sentido judiciário) e as convenções: enquanto as primeiras têm caráter absoluto, as segundas exprimem regras de comportamento arbitrárias, mas aceite por grupos.

Em segundo lugar, encontram-se normas éticas cujos parâmetros de identificação são representados por quatro valores: claridade, veracidade, fiabilidade e compreensão. A objeção que parece natural colocar a uma classificação do género tem a ver com o facto destes valores serem pertinentes ao âmbito da interação comunicativa entre pessoas, e que não são adaptáveis às traduções. Mesmo assim, Chesterman propõe a aplicabilidade destes parâmetros à categoria principal das normas por ele indetificadas, ou seja, a categoria das normas de ordem técnica.

As normas técnicas são subdivididas entre dois grandes grupos: o das normas do produto [product norms] e as normas do processo [process norms]. As primeiras, também denominadas de normas da expectativa [expectancy norms], refletem “the expectations of readers of a translation (of a certain type) concerning what a translation (of this type) should be like” (Chesterman 1997: 64). O que determina a natureza destas expectativas é a tradição de recepção de traduções no contexto da cultura de chegada e fatores de ordem ideológica, económica e política. Em última análise, pode-se afirmar que estas são as normas que constituem a ideia dominante de tradução. Se o texto traduzido for assim considerado pelo público da cultura de chegada ao qual se destina, significa que o tradutor terá respeitado os parâmetros que permitem aos leitores desta cultura considerá-lo fluente.

Chesterman sublinha duas questões importantes ligadas ao conceito das normas da expectativa: a existência delas implica, por um lado, uma avaliação por parte dos leitores dado que todos eles têm uma noção geral do que é uma tradução e, por outro, uma validação por parte de uma autoridade reconhecida, tanto pode ser um professor ou um crítico literário que, encorajando os tradutores a respeitar uma determinada norma, esteja a fortalecer a sua validade.

O outro grupo das normas técnicas é constituído pelas normas profissionais [professional norms] que “regulate the translation process itself” (Chesterman 1997: 67). Também denominadas de normas de produção [production norms], estas estão subordinadas às normas da expectativa mas

são extrapoladas a partir do trabalho de tradutores creditados, considerados os principais responsáveis pelo estabelecimento de normas tradutórias. Chesterman distingue, em particular, três subgrupos de normas profissionais: a norma da responsabilidade [accountability norm] que é de ordem ética, uma vez que exprime a lealdade por parte do tradutor em relação ao escritor original, a quem comissiona a tradução, a si mesmo e aos possíveis clientes / leitores; de seguida, existe a norma da comunicação [communication norm] que é de carácter social, no sentido que a tradução deve ser elaborada de forma a permitir a comunicação entre as partes envolvidas da maneira mais adequada; por último, por ordem sequencial e não de importância, pois esta é de facto a norma que pode ser considerada a mais apropriada no âmbito da tradução, é a norma da relação [relation norm] que exige que “an appropriate relation of relevant similarity is established and maintained between the source text and the target text” (Chesterman 1997: 69) e que, por isso, pode ser chamada de ordem linguística. A similaridade relevante de que se fala pode ser de ordem formal, como pode ser visto em contratos legais, ou de ordem estilística, como em textos literários ou ainda a nível semântico, como em artigos científicos e assim sucessivamente.

Do ponto de vista comparativo é possível constatar que o quadro de normas identificado por Chesterman resulta inovativo no momento em que introduz, no campo da análise, outras perspetivas para além da perspetiva do tradutor. Contudo, é incontestável que, do ponto de vista técnico, este conjunto de normas não leva a considerações finais mais exaustivas de que as

considerações que é possível formular através da análise de traduções feita seguindo o quadro de normas identificado por Toury. A tal propósito, sublinha-se que duas das normas profissionais de Chesterman têm a ver com o âmbito da comunicação em geral, portanto não diretamente aplicável ao campo da tradução, enquanto que a terceira apresenta mais uma vez a questão sobre o que é uma tradução. Basicamente, o conjunto dos dois grandes grupos das normas do processo e das normas do produto refletem aproximadamente o campo previamente explorado por Toury.

Por último, saliente-se a questão que diz respeito às leis de tradução. Como acima mencionado, o estudo de normas, sugere Toury, constitui o estágio intermédio de um programa muito mais amplo que tem como objetivo final a formulação de leis que ajudem a explicar determinadas escolhas de tradução e a explicitar, de forma probabilística, comportamentos tradutórios.

Por uma questão de exaustividade, aponta-se a seguir as considerações de Chesterman em matéria de leis de tradução. O estudioso avançou de facto três hipóteses de leis: a lei da interferência [law of interference] que corresponde à segunda lei de Toury, segundo a qual também tradutores profissionais deixam vestígios do texto original no uso de determinadas estruturas linguísticas próprias da língua de chegada; de seguida temos a lei da explicitação [law of explicitation] que afirma que os tradutores tendem a explicitar as informações do texto original; por último existe a lei do

nivelamento estilístico [law of stylistic flattening] que corresponde à primeira lei de Toury (Chesterman citado em Hermans 1999: 94).

1.7 O conceito de norma

Independentemente da tipologia de identificação de normas que se tenha escolhido, o que é importante apurar é o carácter não assertivo das normas, no sentido geral do conceito e não limitado à área da tradução. Falar de normas não é falar de regras ou de leis. Não é possível dizer se uma norma é certa ou falsa porque não é uma asserção; as normas expressam apenas o que é provável que aconteça ou o que deveria acontecer.

O conceito de norma desenvolve-se a partir da noção de convenção. As convenções representam regularidades no comportamento que, estabelecidas inicialmente de forma arbitrária, são num momento aceites como soluções para problemas recorrentes de ordem social (Fokkema citado por Hermans 1999: 81). Uma definição do género poderia também ser válida para o conceito de norma: na verdade, os dois termos são muitas vezes utilizados da mesma forma. No entanto, não se trata exatamente da mesma coisa. Poder-se-ia dizer que as convenções constituem o primeiro nível e as normas o segundo. Isto significa que “if a convention has served its purpose sufficiently well for long enough, the expectations, on all sides, that a certain course of action will be adopted in a certain type of situation may grow

beyond a mere preference and acquire a binding character” (Hermans 1999: *ibid.*).

As normas, portanto, partilham com as convenções o facto de serem baseadas em conhecimentos e expectativas comuns dos componentes de uma comunidade, mas a diferença é que as normas têm um carácter diretivo, dado que não representam apenas o tipo de comportamento que cada indivíduo de um grupo social espera que o outro respeite, mas indicam o comportamento que cada um deles deveria respeitar. Por esta razão os dois conceitos de norma e convenção não são permutáveis, por muito que sejam próximas a nível de significado.

Assim como o conceito de convenção constitui a base para a definição de norma, da mesma maneira o conceito de norma constitui a base para a definição de regra. A regra não representa nada mais do que uma norma apoiada por sanções. Como explica Hermans:

As the prescriptive force of norms increases from the permissive to the mandatory, they move away from conventions in relying less on mutual expectations and internalized acceptance, and more on codified rules in the form of explicit obligations and prohibitions (Hermans 1999: 82).

Tanto as regras como as normas respondem a mecanismos de carácter social e psicológico, regulando assim o comportamento dos indivíduos no âmbito da interação humana. Os mesmos mecanismos são perfeitamente aplicáveis também à linguagem. Convenções, normas e regras são conceitos e

ferramentas que de forma mais ou menos implícita ou explícita regularizam o sistema da escrita.

Assim como o conhecimento destas ferramentas pode ser partilhado pela maioria ou pela totalidade dos indivíduos de uma determinada comunidade, também no âmbito tradutório o conhecimento das convenções / normas / regras do mesmo pode ser partilhado por todos os que lhe pertencem de forma mais ou menos enraizada.

O problema deste conhecimento ser comum ou não à maioria dos tradutores está ligado ao grau de assertividade das normas que, passo a passo, se vão estabelecendo e perpetuando; o mesmo vale para as convenções, enquanto que no caso das regras a questão difere ligeiramente. Isto é, enquanto por um lado existem normas que, com o passar do tempo, podem adquirir sempre mais estabilidade até chegar à forma institucionalizada, por outro lado existem as que são mais maleáveis e, portanto, mais susceptíveis de re-interpretações e novas formulações. No primeiro caso será muito provável que a norma se transforme em regra, acabando assim por ser conhecida da maioria dos que operam no mundo da tradução.

Este último aspeto permite perceber que a história da tradução numa dada cultura é caracterizada pela sucessão de normas em conflito, pois a sua formulação depende de necessidades de tipo social, cultural e político num determinado momento histórico.

Retomando, portanto, o que é mencionado acima, as normas não podem ser consideradas verdadeiras ou falsas, podem apenas ser consideradas em termos de adequação aos parâmetros em vigor numa dada altura e contexto: “correctness in translation is relative – linguistically, socially, politically, ideologically” (Hermans 1999: 85).

No que diz respeito à identificação das normas de tradução, deve-se ter em conta que estas podem ser recuperadas a partir de uma grande variedade de fontes. Em primeiro lugar dever-se-á olhar obviamente para os textos traduzidos, sobretudo os que foram traduzidos várias vezes pelo mesmo tradutor ou por tradutores diferentes, de forma a que seja possível identificar as diferenças que os caracterizam para assim chegar à formulação de uma norma; de seguida, existem os paratextos, como por exemplo prefácios e notas de rodapé, que representam uma outra tipologia de fonte importante porque são documentos que contêm afirmações e comentários por parte de tradutores ou editores, ou até leitores, entre outros, que podem influenciar o percurso de uma norma. Por fim, pode ter-se em consideração a crítica de traduções, assim como outros tipo de juízos sobre obras de tradução que também constituem material útil para a delineação de normas de tradução.

1.8 Considerações finais

Como demonstrado anteriormente e ao contrário do que se poderia pensar, o conceito de normas de tradução não entra em conflito com a visão dos estudos de tradução segundo a perspectiva descritiva. A disciplina dos Estudos de Tradução caracteriza-se por ser o espelho de reflexões sobre tudo o que pode ser objeto de estudo de tradução, e por ter como objetivo a previsão de comportamentos tradutórios que possam ser úteis para trabalhos futuros na área.

Neste sentido, o conceito de normas ajuda a considerar a tradução como uma prática social e, juntamente com os conceitos de convenções e regras que também governam a atividade tradutória, contribuem ao mesmo tempo para definir o que é a tradução.

Pelo facto das normas não sofrerem sanção, ou seja, sendo que a existência das mesmas não implica que os tradutores devam respeitá-las sem a possibilidade de escolhas alternativas, a identificação de normas de tradução representa um passo importante para a evolução dos Estudos de Tradução como disciplina em si, e para o desenvolvimento do estudo da receção de um autor, por exemplo, assim como do conjunto de várias obras traduzidas que pertencem a um determinado momento histórico de uma dada cultura / sociedade.

Reflexões deste tipo ajudam a perceber o interesse da tradução como um fenómeno cultural e histórico. É preciso ter em conta estes aspetos na análise de um ou mais trabalhos de tradução, do mesmo autor assim como de

autores diferentes, para não reduzir esta atividade a uma simples pesquisa de correspondências de formas entre línguas diferentes.

Cultures, communities and groups construe their sense of self in relation to others and by regulating the channels of contact with the outside world. In other words, the normative apparatus which governs the selection, production and reception of translations, together with the way translation is conceptualized at certain moments, provides us with an index of self-definition (Hermans 1999: 95).

Continua Hermans: “It would be only a mild exaggeration to claim that translations tell us more about those who translate and their clients than about the corresponding source texts” (Hermans 1999: *ibid.*).

O NEO-REALISMO COMO CONTEXTO E TEXTO

Cultures, communities and groups construe their sense of self in relation to others and by regulating the channels of contact with the outside world. In other words, the normative apparatus which governs the selection, production and reception of translations, together with the way translation is conceptualized at certain moments, provides us with an index of self-definition (Hermans 1999:95).

As obras que pertencem ao movimento do Neo-Realismo na Europa apresentam uma heterogeneidade de temas tratados e bases teóricas controversas. Por isso, para compreender os tratos distintivos e os objetivos que levam os escritores neo-realistas à escrita, considera-se oportuno analisar em primeira instância a evolução do conceito de realismo aprofundada por vários críticos europeus ao longo do século XX, sendo que as reflexões teóricas sobre este conceito constituem as bases para o surgimento e a caracterização da nova corrente artística.

2.1 Bases teóricas do Neo-Realismo

Em 1921, o linguista russo Roman Jakobson publicou o ensaio *On Realism in Art* onde apresentava a evolução das teorias literárias sobre o realismo e afirmava que a arte realista tem como objetivo o alcance do grau maior de verosimilhança na reprodução da realidade. O teórico adiciona que

há, contudo, uma ambiguidade constitutiva em qualquer definição de realismo tendo em conta o papel desenvolvido pela percepção do sujeito quer na produção quer na receção da obra realista. A partir do conceito aristotélico de verosimilhança, passando pelas teóricas estéticas classicistas e românticas, igualmente baseadas nos princípios da verosimilhança e da objetividade, Jakobson explica que a reprodução do real na literatura moderna de Flaubert em diante é realizada através da introdução de traços anteriormente considerados desnecessários e irrelevantes nos processos narrativos.

Em meados do século XX, vinte e cinco anos depois do ensaio de Jakobson, o filólogo e crítico literário Erich Auerbach, outro autor fundamental para um estudo sobre o realismo e a sua evolução, publicou *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur* (1946) onde afirmava que as obras realistas são as que conduzem uma análise da vida do dia a dia e que focalizam a atenção sobre a condição das classes sociais e as relações entre elas, reportando para a página escrita pessoas e acontecimentos da história contemporânea.

Nas décadas de 30 e 40, ou seja no período entre a publicação das duas obras acima mencionadas, ocorreu um grande debate entre os intelectuais de esquerda de vários países da Europa que apontava para uma nova definição de realismo e abrangia várias outras questões importantes como a questão do papel político da arte. O debate, que tinha como base o movimento artístico chamado *Neue Sachlichkeit* (Nova Objetividade) surgido na Alemanha em princípios dos anos 20, durante a República de Weimar,

como reação ao Expressionismo, foi-se desenvolvendo através do contributo e da participação de vários autores como Lukács, Bachtin, Adorno, Sartre e Barthes, entre outros.

Fundamentalmente, foi a contraposição de ideias entre o crítico húngaro Georg Lukács e o dramaturgo alemão Bertolt Brecht, ambos interessados no estudo da arte moderna segundo perspectivas marxistas independentes, que deu começo à controvérsia referida. Esta teve lugar em Moscovo através da revista *Das Wort*, um forum para os intelectuais alemães anti-nazis no exílio, onde em 1934 apareceu um artigo de Lukács acusando o movimento expressionista de alimentar o irracionalismo distintivo da lógica nazista. Entre 1933 e 1939, em resposta ao ataque de Lukács à estética modernista, Brecht escreveu uma série de ensaios (publicados só em 1966) em que criticava os cânones literários tradicionais defendidos pelo crítico húngaro e justificava a experimentação literária, preparando as bases para uma receção marxista do modernismo do século XX (Lunn 1982: 77).

Segundo a perspectiva de Lukács, o realismo era um método de representação literária que retratava a vida dos indivíduos inseridos nas dinâmicas históricas da sociedade a que pertenciam. O enfoque dos escritores era o processo de transformação dos personagens determinado pelos acontecimentos históricos. Diferentemente dos realistas, os naturalistas relatavam empiricamente as realidades das personagens sem mostrar esta ligação com os eventos contemporâneos no momento da escrita, os quais portanto serviam apenas como *background*.

Em 1932 as críticas de Lukács dirigiam-se para as peças teatrais do dramaturgo Bertolt Brecht porque consideradas exemplos de tentativas discutíveis de literatura proletária modernista – “an extreme example of «Proletcult» rejection of the bourgeois literary past” (Lunn 1982: 85) – e atacava-as explicitamente por não oferecerem as bases para um realismo socialista de verdade:

Lukács’s theory of realism rested on a correlation of cultural health with the historical rise of social classes. If there is to be a meaningful ‘proletarian culture’, Lukács argued, it must build upon the literary forms created in the optimistic and humanistic period of bourgeois ideology, and not those resulting from the spreading bourgeois disbelief in any rational and progressive meaning of history. The cultural life of the age of bourgeois ascent – developed by Goethe and Balzac, for example – gave voice to progressive and humanist perspectives appropriate to a popular-front battle against fascism; modernist literary forms since naturalism mirror and are tied to the irrationalist subjectivism or mechanical positivism of ‘bourgeois decay’. As such, they can only feed, rather than can be used against, fascist ideology (Lunn 1982: 83-4).

Em 1938-39 Brecht respondeu defendendo a necessidade de formas de experimentação artística em todos os movimentos socialistas. Acusava Lukács de avançar um modelo de realismo demasiado restritivo e, pelo contrário, defendia a ideia de que o realismo em literatura não tem a ver com a forma estética utilizada mas sim com a ligação existente com a realidade representada.

Para Brecht a verdadeira revolução não parte da escrita reacionária, baseada no realismo mais forçado, mas da revolução da linguagem que não

procura uma reprodução da história na página escrita, pois a arte não deve conter a história ou a sociedade, mas que se esforça em fornecer o material de partida para sujeitos sociais concretos que detêm o verdadeiro poder transformador.

É importante conhecer as razões de ser do debate entre os dois críticos literários mencionados porque a diferença de perspectivas por eles apresentada foi fonte de discussão, tanto em Portugal quanto em Itália, entre os escritores do Neo-Realismo; os intelectuais do novo movimento literário dividiram-se com base na preferência para as ideias avançadas por Lukács ou para as defendidas por Brecht. Nos dois países, contudo, a maioria dos protagonistas da corrente neo-realista abraçou a perspectiva do teórico húngaro, e só uma pequena parte defendeu, de facto, a liberdade criativa de que falava Brecht. As obras de Vittorini mostram uma clara aproximação do autor às ideias do alemão: o seu estilo difere do estilo adotado pelos escritores neo-realistas da sua altura, pois o realismo dos acontecimentos e das ações das personagens não sempre resulta evidente. Esta marca distintiva da escrita do autor italiano constitui a razão da crítica de Mário Dionísio à obra vittoriniana que será discutida no final deste capítulo.

2.2 O Neo-Realismo na Europa

O período compreendido entre os meados dos anos 30 e finais dos anos 50 deste século foi um tempo cultural atravessado por fortes tensões

literárias e ideológicas que caracterizaram tanto o contexto europeu como o contexto americano. Tais tensões surgiram a partir de circunstâncias históricas, políticas, sociais e económicas bem particulares que apresentavam como base comum o deflagar da Segunda Guerra Mundial, a crise económica dos anos 30, os movimentos paralelos do nazismo e do fascismo respectivamente na Alemanha e na Itália, a consolidação do Estado Novo em Portugal e a vitória do franquismo na Guerra Civil de Espanha.

A nível literário esta concomitância de fatores levou ao surgimento de escritores e ideólogos com fortes motivações político-culturais que, quer na Itália quer em Portugal, deram vida ao movimento, assim chamado, do *Neo-Realismo*.

A literatura neo-realista foi uma literatura bastante controversa (por um lado por não se prestar a uma fácil catalogação e por outro lado pela sua preferência por obras fundamentalmente críticas das realidades históricas contemporâneas no momento da escrita); a própria designação *Neo-Realismo* não foi isenta de discussões: o termo de facto retoma automaticamente o realismo oitocentista, mas é uma ligação que os principais autores do movimento sempre recusaram, uma vez que a natureza do realismo desse século não contava com os fundamentos ideológicos que, ao contrário, constituíam o pilar do Neo-Realismo novecentista. Por esta razão várias outras designações foram pensadas, como, por exemplo, realismo sociológico, realismo humanista ou novo humanismo; a referência mais óbvia é, sem dúvida, o realismo socialista - movimento artístico e cultural que, nascido na

União Soviética nos meados dos anos 30, servia como instrumento de propaganda para o partido comunista – mas o caráter totalitário e repressivo dos regimes fascistas vigentes nos países aqui em exame tornava o uso da designação totalmente improvável, embora fosse clara a ligação entre os dois movimentos.

No contexto das reflexões teóricas do Neo-Realismo uma posição central é assumida pela questão do compromisso literário - *engagement se* falarmos em termos sartrianos - por parte dos escritores. O realismo do novo século de facto traz consigo a peculiaridade de ser um realismo construtivo, um instrumento de ação para denunciar a condição precária do homem, a partir da análise das relações entre os indivíduos e a sociedade.

Neste aspeto manifesta-se a distância, quer a nível de teorização quer a nível de representação artística, entre o realismo oitocentista e o “novo” realismo. Esta distância está perfeitamente enunciada e resumida nas palavras de um crítico português, Rodrigo Soares, que, nos finais dos anos 40, quando o Neo-Realismo já tinha alcançado a sua máxima expressão, comenta de maneira seguinte:

Para o Realismo e o Naturalismo a arte devia dar as características naturais das coisas e das pessoas. Para o Neo-Realismo, a arte deve dar da realidade uma visão social, quer dizer, uma visão em que as características “naturais” das coisas sejam explicadas pela história, pela vida social, pela prática, pelas lutas de interesses, etc (Soares citado em Reis 1983: 40)

Esta afirmação baseia-se na percepção do homem como um indivíduo concreto determinado pelas vinculações socioeconômicas do seu tempo e permite identificar três características fundamentais que definem aproximadamente a produção literária neo-realista: a preferência pelos temas contemporâneos do escritor; o interesse por uma representação de tipo dinâmico que mostre na escrita o processo de transformação pelo qual passa o indivíduo no decorrer da própria vida no seio da sociedade; o recurso a princípios de materialismo dialético para explicar o desenvolvimento dessa transformação (Reis 1983: 40-41).

Os conceitos de materialismo dialético e, por consequência, de marxismo, sendo o primeiro a base filosófica do segundo, constituíram as ideias de referência para a grande parte dos artistas que desenvolveram os temas mais tratados pela corrente neo-realista, como o tema das lutas de classe, da afirmação do movimento operário e da vida cotidiana dos camponeses. Segundo a doutrina do materialismo dialético qualquer entidade está sujeita a um processo de auto-transformação porque constituída por forças em oposição entre si; a aplicação deste conceito à história das sociedades leva ao materialismo histórico pelo qual a história humana, que se realiza através do desenvolvimento das relações de produção e de distribuição, é o resultado de uma sucessão de lutas de classe.

Portanto, esta é a visão do mundo que, focalizada fundamentalmente na crítica e denúncia de regimes totalitários e na oposição entre classes sociais, constitui a base ideológica do Neo-Realismo, daí a seguinte afirmação:

O Neo-Realismo não procura só dar a realidade das coisas, mas também transformá-la. Por isso, faz realçar o heroísmo de luta daqueles que são os meios da sua transformação. Este heroísmo não é o heroísmo individualista do homem isolado, mas o heroísmo dum grupo de que os seus maiores valores são apenas uma afirmação mais clara [...]. Portanto, o Neo-Realismo pretende ser, quer o conteúdo, quer na forma, a síntese de todas os anteriores movimentos, integrada de novos elementos criadores - uma concepção dialética da natureza e da história, uma hierarquia de valores humanos (Jornal Globo citado em Reis 1983: 41).

Note-se aqui a referência ao coletivo, um aspeto relevante da produção artística do Neo-Realismo. De facto, como já foi explicado, os temas de que se ocupam os propagadores da corrente literária em exame são inerentes a problemas que tocam vastos grupos humanos, mais especificamente, o grande grupo da classe operária na luta pela afirmação dos próprios valores.

Tendo em conta a tipologia dos temas tratados é possível chegar a mais uma consideração importante no que diz respeito ao programa do movimento neo-realista: a obra literária é apresentada como “veículo de manifestação da vida” (Reis 1983: 176) numa perspetiva pela qual o primeiro interesse do escritor é retratar a realidade que o rodeia, cuidando de manter sempre uma visão global e crítica dos acontecimentos históricos e das consequências de ordem social, económico e cultural que estes provocavam.

No que diz respeito à modalidade de representação, esta escolha de objetivo da escrita abriu duas opções possíveis para os artistas: por um lado, “a de se fazer do discurso literário um espaço de manifestação explícita da

ideologia, enquanto componente importante da vida que se pretendia documentar, por meio de um processo de relacionamento que os teóricos mais esclarecidos encaminharam para o campo da verosimilhança; por outro lado, a [opção] que, reconhecendo e respeitando a dimensão estética da literatura, leva a desvanecer a missão meramente utilitária que a referida manifestação explícita pressupõe, e a subordinar a representação da ideologia (agora mediatemente documental) à ambiguidade própria da linguagem literária” (Reis 1983: 176).

2.3 O Neo-Realismo na Itália

Na Itália assim como na Europa em geral, os anos que se seguiram à Segunda Guerra Mundial, foram anos marcados, por um lado, por uma grave instabilidade social, económica e política; por outro lado, por um notável revigoreamento da produção artística segundo várias modalidades de expressão. As personagens artísticas do momento criaram obras e filmes destinados a satisfazer a necessidade de compreender os problemas da nação.

Esta condição geral do País despertou, como é fácil de compreender, sentimentos de insatisfação e de revolta na população que foram recolhidos pelo escritores da altura e transportados para a página escrita: estes sentiam a profunda necessidade e quase um sentido de obrigação em representar as testemunhas ficcionais da guerra recente, assim como as calamidades que

esta tinha provocado para denunciar os males da sociedade. As obras que, pouco a pouco, foram aparecendo, constituíram o material da produção neo-realista.

Sublinhe-se que na Itália do pós-guerra foi particularmente intenso o debate sobre a função política e ideológica da arte em linha com a controvérsia europeia acima mencionada, assim como foi bem ponderada a pesquisa de novas formas de expressão literária. Discussões sobre estes conceitos tiveram lugar nos mais importantes jornais e revistas da altura, enquanto que o Neo-Realismo concretizava-se através de obras cinematográficas e textos escritos por autores não-profissionais que pertenciam a estratos sociais baixos. Este último caso representa um aspeto distintivo do Neo-Realismo italiano pois assumiram relevância vários subgéneros literários como diários, crónicas, memórias e similares. Trata-se de uma inovação que é possível identificar também no nível linguístico-expressivo. Mesmo os autores neo-realistas que escreviam através de uma linguagem literária, como por exemplo Vittorini, Moravia, Pratolini e Rossellini, começaram a introduzir nos seus trabalhos variantes regionais da língua italiana, assim como dialetos, com o objetivo de restaurar a função referencial da linguagem narrativa (Re 1990: 13).

A particularidade distintiva das obras neo-realistas era a co-presença de níveis estilísticos diferentes e também de formas discursivas de vários tipos, uma característica bem evidente no romance *Uomini e no* de Elio Vittorini, que representa um dos romances mais exemplares no panorama neo-realista.

O Neo-Realismo italiano, assim como o Neo-Realismo em geral e como acima mencionado, não pode ser considerado um movimento bem definido, mas sim como um encontro de personalidades artísticas diferentes que tinham aspirações comuns:

Il «neorealismo» non fu una scuola [...] Fu un insieme di voci, in gran parte periferiche, una molteplice scoperta delle diverse Italie, anche – o specialmente – delle Italie fino allora più inedite per la letteratura (Calvino 1964: *prefácio*)⁵.

Escreve assim uma grande personagem do panorama literário italiano, Italo Calvino - hoje em dia considerado um dos maiores autores do século XIX pela inteligência subtil e irónica que marca as suas obras pós-modernas e que começou a carreira de escritor exatamente nos anos da reconstrução pós-guerra e do surgimento do movimento neo-realista – no prefácio à sua primeira obra ficcional *Il Sentiero dei Nidi di Ragno* (1964).

Com este romance Calvino participou na controvérsia cultural europeia que, como já foi dito, abrangia os conceitos de *littérature engagée* (literatura comprometida), de realismo e naturalismo e, mais em geral, a questão da necessidade de uma nova cultura de oposição aos sistemas totalitários. No que diz respeito, em particular, à questão do *engagement* do escritor, um conceito-chave do movimento, Calvino destacou-se do grupo heterogéneo dos neo-realistas ao afirmar que a literatura não devia ser vista como um instrumento de propaganda política mas, segundo uma perspectiva

⁵ “O «neorealismo» não foi uma escola [...] Foi um conjunto de vozes, a maioria delas periféricas, uma múltipla descoberta das várias Itálias, também – ou em particular – das Itálias até essa altura mais inéditas para a literatura”. Tradução minha.

mais ampla, como uma espécie de modelo de comportamento humano, pois através do relato de histórias de guerra e de miséria (histórias marcadas por uma crítica implícita aos tristes acontecimentos da altura) apresentava-se um novo sistema de valores que deviam servir de inspiração para a nação.

Apesar do Neo-Realismo ter sido um movimento não bem definido, é contudo possível e útil distinguir duas fases: a primeira fase vai de 1943 a 1948, ou seja do surgimento da Resistência ao colapso da coligação antifascista e a afirmação da Democracia Cristã; a segunda fase começa com a instauração da Guerra Fria e a difusão da política cultural defendida pelas forças comunistas e acaba nos meados dos anos 50 com a saída dos intelectuais de esquerda do Partido Comunista Italiano (PCI) (Re 1990: 14).

Recuperando a citação de Calvino, em que fazia-se referência à multiplicidade de “Itálias” identificáveis nos anos do pós-guerra, volta-se a sublinhar que o objetivo do movimento era substituir a produção literária narrativa existente com material novo cujas fontes temáticas fossem as pessoas e os acontecimentos históricos recentes e contemporâneos; basicamente tratava-se de quadros de vida de operários, camponeses, resistentes e cidadãos pobres que lutavam pela sobrevivência. Continua Calvino no prefácio acima mencionado:

[...] le storie che si raccontavano erano materiale grezzo: la carica esplosiva di libertà che animava il giovane scrittore non era tanto nella sua volontà di documentare o informare, quanto in quella di *esprimere* (sic). Esprimere che cosa? Noi stessi, il sapore aspro della vita che avevamo appreso allora allora [...]. Personaggi, paesaggi, spari, didascalie politiche, voci gergali, parolacce, lirismi, armi ed amplessi non erano

che colori della tavolozza, note del pentagramma, sapevamo fin troppo bene che quello che contava era la musica e non il libretto [...] ⁶. (Calvino 1964: *prefácio*)

O Neo-Realismo não tinha limitações formais, temáticas ou estruturais; note-se mais uma vez que o interesse primário dos autores era a denúncia do fascismo e a apresentação, em chave crítica, do estado de decadência em que se encontrava a sociedade italiana. As obras neo-realistas deviam exprimir a repulsa dos escritores quer pela deficiência do sistema de valores da cultura fascista quer pela sua retórica exagerada e enganosa; ao mesmo tempo a crítica era acompanhada pela promoção da ideia de uma nova sociedade, melhorada e reformada, e tudo isso através de uma linguagem simples e direta, independente dos padrões tradicionais de estética literária.

Esta contraposição de sistemas de valores e de metodologias de representação constitui o reflexo da viragem cultural que se registou na Itália nos anos 30 e que determinou a evolução da crise das ideologias humanísticas e do papel tradicional dos intelectuais como mediadores entre as classes sociais em nome da civilização e do progresso. Trata-se de uma revolta implícita contra as ideologias oficiais do regime e da afirmação de um novo realismo para representar a profunda transformação que a Itália estava a viver a nível social, político e económico. A natureza e a definição do novo papel dos

⁶ [...] as histórias contadas eram matéria-prima: a carga explosiva de liberdade que animava o jovem escritor não estava tanto na vontade de documentar ou informar quanto na vontade de expressar (sic). Expressar o que? Nós mesmos, o sabor amargo da vida que tinham acabado de apreender. [...] Personagens, paisagens, tiros, legendas políticas, calão, palavrões, lirismo, armas e amplexos eram cores da paleta, notas do pentagrama, sabíamos muito bem que o que era importante era a música e não o folheto [...]. Tradução minha.

escritores, contudo, não era fácil de alcançar durante a primeira fase do movimento, sendo que, nesta altura, a cultura estava completamente dominada pelo regime fascista. O regime forçava os intelectuais a escolher entre a renúncia a qualquer possibilidade de afirmação literária e a instrumentalização total a favor da política do fascismo. Quem se recusava a apoiar o sistema mas não queria renunciar ao próprio direito de comunicação, só podia ocupar um espaço subalterno da cultura (Luperini 1980: 4). Foi exatamente este o espaço ocupado pelos primeiros neo-realistas como Vittorini e Pratolini, entre outros.

Só com o colapso da ditadura fascista e os anos do pós-guerra que se seguiram, vários intelectuais começaram a tomar iniciativas para reivindicar uma autonomia própria no âmbito ideológico e político-cultural. À ideologia fascista estes autores contrapuseram a ideologia da reconstrução, que constitui a ligação entre as várias revistas de cultura que foram surgindo, a partir de revistas marxistas como *Società*, passando pelas revistas do Partido da Ação (o partido do socialismo liberal italiano), como *Il Ponte*, *La Nuova Europa* e *Belfagor*, até chegar à mais importantes de todas, ou seja *Il Politecnico*, dirigido por Elio Vittorini. Sublinhe-se que as revistas do Neo-Realismo italiano - analogamente ao caso português como será adiante explicado - nasceram como reação às anteriores revistas e movimentos que adotavam formas de arte de tipo subjetivo (as décadas de 20 e 30 na Itália foram marcadas pelo hermetismo e o simbolismo lírico, ambos movimentos artísticos de carácter elitista; o Neo-Realismo representa exatamente o

contrário, pois focaliza a atenção no destino de grandes grupos de pessoas, dirigindo as próprias obras para o grande público, ou melhor, para o benefício do coletivo, e tudo isso através de uma linguagem simples e direta).

Todas estas revistas surgiam com o objetivo de afirmar uma nova moral através da renovação da sociedade italiana e da cultura nacional. O empenho dos intelectuais tinha que ser sentido por todos sem distinção de ordem política, para que fossem garantidos os valores universais da cultura: os católicos e os idealistas foram convidados a colaborar pela parte comunista que tinha assumido o poder depois do fim da Segunda Guerra Mundial (Luperini 1980: 6). Contudo, o convite não era privo de segundas intenções, pois o PCI queria uma atividade literária direcionada para uma propaganda positiva da nova era do estado italiano. Vittorini, depois de ter tomado consciência disso, tentou reivindicar uma autonomia ideológica separada da política do PCI, e por isso a sua revista foi obrigada a fechar em 1947.

Importa aqui sublinhar a influência do PCI sobre o Neo-Realismo: como já se deve ter intuído, o novo poder político italiano desempenhou um papel importante no debate entre autores e críticos sobre os conceitos de literatura e de ação cultural, influenciando o seu desenvolvimento: durante a primeira fase mostrou uma maior abertura e flexibilidade enquanto que na segunda fase começou a exercer a sua autoridade, ditando novos parâmetros para os escritores neo-realistas, quer de forma mais explícita, através de declarações claras de censura, quer de forma implícita através da comissão de trabalhos previamente aprovados. Em particular, foi bastante relevante a intervenção

de Palmiro Togliatti, o leader do PCI: o político italiano viveu em Moscovo de forma mais ou menos contínua entre 1934 e 1943, ou seja os anos nos quais Lukács, que também vivia na capital russa, era considerado a voz mais prestigiada da crítica literária marxista, e quando, regressado à Itália, assumiu o poder, empenhou-se em propagandar as ideias do crítico húngaro, mostrando assim a própria posição no debate europeu sobre as citadas questões do papel da arte no século XX. Não é apenas um caso, portanto, se as obras de vários escritores italianos da altura – com algumas exceções como Vittorini, Calvino e Visconti – mostram uma determinada proximidade as ideias literárias de Lukács, acima resumidas.

2.4 O Neo-Realismo em Portugal

O surgimento do Neo-Realismo em Portugal está profundamente ligado à evolução da nova corrente literária no resto da Europa e nas Américas. Em Portugal, no primeiro quarto do século, a prosa de ficção (que será a forma típica de expressão artística escolhida pelos artistas neo-realistas) encontrava-se numa fase quase paralisada. Movimentos importantes e renovadores como o da *Renascença Portuguesa* e de *Orpheu* tinham privilegiado outros géneros literários; a revista *Presença* foi responsável pela aproximação da realidade portuguesa às tendências literárias da época em questão. Os objetivos do grupo presencista, todavia, foram ultrapassados pelos artistas das décadas de 30 e 40, influenciados, por uma lado, por autores da América do Norte e do Brasil, em particular por

Jorge Amado, José Lins do Rego e Graciliano Ramos, que estavam interessados nos problemas socioeconómicos da sociedade e, por outro lado, pelas obras literárias do panorama europeu, entre as quais se destacavam as obras de escritores russos, propagandistas dos princípios do realismo socialista.

Influenciadas pelo ar moderno e revolucionário que se respirava no continente europeu, várias personalidades começaram a marcar a própria presença no âmbito literário português, a partir de Alves Redol, cuja obra *Gaibéus* de 1940 simboliza o aparecimento oficial do movimento neo-realista em Portugal. Junto e a partir dele, outros autores como Soeiro Pereira Gomes, Mário Dionísio, Carlos de Oliveira, Manuel Campos Lima e Fernando Namora, foram constituindo a geração dos neo-realistas. Se as formas de expressão diferiam bastante de um artista para o outro (a maioria deles eram ficcionistas, alguns poetas e muitos críticos), a nova interpretação da função do escritor e da literatura na sociedade que se ia divulgando a nível europeu era partilhada por todos eles e ao mesmo tempo constituía a razão do confronto entre neo-realistas e presencistas, estando estes últimos voltados para uma literatura individualista e psicologista, bem longe da análise e documentação crítica dos acontecimentos históricos e sociais experienciados pelo homem concreto que, pelo contrário, representava o interesse da nova geração de intelectuais.

Explica Prado Coelho que segundo o programa desta geração “mal preparada”, constituída por “jovens propagandistas para quem a literatura

era um pretexto” e “escritores cujo grito de modernismo se via súbito limitado a um eco de aspirações contraditórias”:

Era preciso estudar as contradições da organização social nas suas fontes históricas, seccionar os problemas analisando as condições de vida do camponês e do operário e a sua projecção emocional, denunciar os dramas do progresso industrial na sua marcha inexorável, ressuscitar o regionalismo alargando o seu alcance, para além da mera descrição de costumes, a um significado universal. (*Dicionário de Literatura*, Prado Coelho: 176).

Analogamente ao caso italiano, também em Portugal a atividade crítica e doutrinária dos escritores e ideólogos do Neo-Realismo desenrolou-se em vários jornais e revistas em oposição ao regime totalitário do país, neste caso o salazarismo, entre as quais *Seara Nova*, *O Diabo*, *Sol Nascente* e *Vértice*.

Outra analogia com o movimento neo-realista italiano diz respeito a uma diferença de atitudes entre os escritores: por um lado havia “obras e escritores neo-realistas de clara feição militante e ideologicamente muito activos”, por outro lado “obras e escritores neo-realistas em que a fidelidade ao marxismo não anula a insistente preocupação com a qualidade estética dos textos” (Machado 1996: 531). Esta diferença interna ao movimento, que é possível identificar quer em Itália quer em Portugal, entre quem privilegiava o plano ideológico, subordinando a questão da forma ao conteúdo, e quem, ao contrário, não aceitava que a concepção militante e comprometida da literatura obscurecesse a importância da estética do texto é um aspeto distintivo do Neo-Realismo que serviu de justificação para muitos criticarem o

movimento em geral, acusando-o de ser baseado em obras de discutível valor porque direcionadas apenas para uma atividade documental que nem se podia chamar de literatura.

A acusações deste tipo responderam vários defensores do movimento, entre os quais se destaca Mário Dionísio, um dos teóricos portugueses mais reconhecidos do Neo-Realismo que sublinhava a importância do aspeto estético na produção artística. Junto com quem criticava o programa e as obras neo-realistas, Dionísio recusava os trabalhos que se pretendiam exclusivamente vinculados ao real por uma relação de cunho documental e apontava para a superação das limitações da reportagem pela via da valorização técnico-literária da obra (Reis 1983: 47). Dionísio reagia contra quem considerava que as obras neo-realistas servissem apenas para exibir os “dogmas” e as “receitas” da filosofia marxista. Para estes críticos do Neo-Realismo, logo que o escritor se afastasse deste objetivo, afastava-se também do Neo-realismo (Torres 1977: 12). Como afirma o teórico, a verdade é que, nos princípios do movimento em Portugal, quase todo o interesse dos primeiros escritores neo-realistas ia para o conteúdo uma vez que a necessidade era denunciar as situações de desvantagem social e económica da grande maioria da população; contudo não se pode afirmar que houvesse uma separação pre-estabelecida entre forma e conteúdo.

Consideremos a epígrafe ao romance *Gaibéus* (1939):

Este romance não pretende ficar na literatura como obra de arte. Quer ser, antes de tudo, um documento humano fixado

no Ribatejo. Depois disso, será o que os outros entenderem.
(*Gaibéus* 1979: epígrafe)

Da leitura destas poucas linhas, percebe-se claramente por que muitos se sentiram no direito de avançarem críticas ao programa neo-realista, justificando-as com base em parâmetros de juízos de caráter literário. Dionísio, mais ou menos em linha com estas acusações, também criticava uma arte que se podia chamar de panfletária, porque não podia ser admissível considerar uma obra como obra literária se caracterizada apenas por traços de tipo documental; opinião partilhada por outro grande analista de ficção, João Pedro de Andrade, que criticava dois aspetos negativos da conceção neo-realista: “«o rudimentarismo» psicológico dos capitalistas e trabalhadores como classe e como homens, que desagua em «rigidez» e «crueldade», de um lado, e em «humildade revolta latente», do outro; e a linguagem-panfleto, que não pode dar a «complexidade que há mesmo nos conflitos de ordem económica entre patrões e empregados»” (*apud* Rodrigues 2002: 3).

Apresentando as palavras de Alexandre Pinheiro Torres, a questão era que “se alguém tão eminente como Alves Redol inaugurava o novo Movimento com um livro como *Gaibéus* onde se estatui, preto no branco, « que não pretende ficar na literatura como obra de arte» [...] alguém devia acordar os escritores assim «polémicos» para a realidade insofismável de que, para uma obra pertencer à Literatura, precisaria de *nela* haver a *procura* dum forma que possuísse significado por si própria” (Torres 1977: 17).

A “batalha pelo conteúdo”(Redol) da primeira fase do Neo-Realismo, que se pode identificar de 1939 a 1950, não se pode separar, para muitas outras figuras do movimento, de uma “batalha pela forma”. Com esta afirmação defendia-se o movimento na controvérsia entre neo-realistas e precencistas acima mencionada: havia uma diferença relevante entre as duas gerações de intelectuais portugueses, ou seja a completa indiferença por parte dos esponentes da revista *Presença* (também chamada de intelectuais do segundo Modernismo, sendo que a Geração de 70 representou o primeiro Modernismo em Portugal) a qualquer ideologia. A geração de 1927, ano em que surgiu a revista, basicamente continuava, pode-se dizer, o humanismo “ideologicamente «purificado» da geração de 70” (Torres 1977: 24), mostrando esta indiferença perante a realidade sociopolítica da nação (sublinha-se que a revista nasceu apenas um ano depois da instauração da ditadura fasista em Portugal). O interesse para os representantes da revista era a esfera do psicológico e do intimismo, analogamente ao caso italiano do movimento das primeiras décadas do século XX acima referido.

A caracterização ideológica das obras começou apenas com os neo-realistas, os novos intelectuais dos meados do século XX, interessados nos problemas da pátria e com formação marxista-leninista. É oportuno salientar que em 1921 foi criado o Partido Comunista Português e que em 1930 apareceu a primeira biografia de Marx, inclusive de uma curta antologia com um excerto do Manifesto Comunista. Em Abril do mesmo ano foi fundada no Porto a revista *Pensamento*, subtitulada Órgão do Instituto de Cultura

Socialista que até 1934 conseguiu publicar com liberdade, denunciando os males da Itália Fascista e definindo de terrorista a política de Hitler, até a censura do regime ditatorial começar a exercitar o seu poder sobre o inteiro território nacional.

Resumindo, é importante tomar consciência de que a partir dos anos 40 a grande maioria dos autores preocupava-se realmente com os recentes acontecimentos que estavam a alterar de maneira radical a imagem de Portugal (fenómeno em linha com as mudanças que também a Europa em geral estava vivendo) e, mostrando uma grande diferença com os jornais e as revistas culturais do segundo Modernismo, tornava-se protagonistas de uma nova forma de literatura, a literatura neo-realista.

2.5 Ligações diretas entre Portugal e Itália

Considerada a proximidade das realidades políticas de Portugal e Itália durante as décadas do regime fascista, não surpreende que tenha havido ligações culturais e literárias entre os dois países. António Ferro, que foi secretário do SPN (Secretariado da Propaganda Nacional) e que sugeriu a Salazar a criação de um organismo que fizesse propaganda aos feitos do regime, dando assim origem à chamada Política do Espírito (nome que teve em Portugal a política de fomento cultural subordinada aos fins políticos do regime), publicou em Dezembro de 1932 no *Diário de Notícias* uma série de entrevistas com o ditador, reunidas em livro em 1933 (*Salazar, o Homem e a*

Obra). Este livro foi publicado em Itália no ano seguinte por intercessão de Mussolini (Bettini 2007: 90).

Como demonstram as pesquisas de Clelia Bettini resumidas em *La Genesi di O Delfim de José Cardoso Pires* (2007), a partir de 1939 o diálogo cultural entre os dois Estados ocorreu, num primeiro momento, através da revista *Estudos Italianos em Portugal*, editada pelo Instituto di Cultura Italiana em Portugal e respeitadora das diretivas da cultura oficial fascista da altura. Alguns anos depois, em 1942, o diretor da seção de Coimbra do Instituto publicou um artigo⁷ sobre a literatura italiana contemporânea onde falava não só de autores conhecidos como Pirandello e D'Annunzio, que apoiavam o governo italiano de Mussolini, mas também de autores que tinham ideias políticas bem diferentes dos primeiros, como Saba, Ungaretti e Montale. O artigo surgiu na revista *Vértice*, uma revista literária próxima dos círculos anti-fascistas portugueses. Depois da captura de Mussolini em 1943, vários órgãos portugueses começaram a seguir atentamente a luta pela libertação em Itália e em França, como *O Globo*, um periódico próximo do movimento neo-realista, e algumas revistas como *O Mundo Literário* e a mencionada *Vértice*.

A Itália representava, pelos intelectuais portugueses próximos da oposição, um modelo para seguir: “A Itália que soube através da Resistência derrubar o regime de Mussolini, ganhar a liberdade e ir no caminho da democracia, assume em Portugal valor paradigmático e representa sem

⁷ “Introdução à Cultura Italiana”, in *Vértice*, nº1, Maio de 1942, pp. 52-55.

dúvida uma esperança para todos os que auspiciam a queda do regime de Salazar” (Bettini 2007: 102, tradução minha).

Continuando com a reconstrução dos contatos entre Portugal e Itália, sublinha-se a presença no número⁸ da revista *Vértice* de agosto de 1947 da tradução de uma entrevista a Elio Vittorini publicada em *Le Nouvelles Litteraires* onde o escritor era definido “o primeiro dos romancistas italianos de hoje, combatente da Resistência” (*Vértice*, nº49: 314). No número seguinte⁹, surgiu uma recensão de Mário Dionísio sobre o romance *Uomini e No*, o que representa um dado de grande importância se considerarmos que Dionísio foi uma das figuras mais conhecidas da literatura portuguesa e que desenvolveu um papel fundamental no âmbito do movimento neo-realista. Todavia, se, por um lado, o intelectual português julgou positivamente o facto de a obra ter aberto o caminho à literatura italiana censurada pelo regime fascista até essa altura, por outro, acusou o autor italiano de ter falhado na construção de uma dimensão narrativa dos acontecimentos que se pudesse definir como verdadeiramente realista.

A seguir à crítica de Dionísio a Vittorini, por uma década não se falou mais do escritor italiano em Portugal, pois só a partir de 1960 é que as obras dele começaram a ser publicadas¹⁰. Apenas um ano antes, José Cardoso Pires tinha publicado uma entrevista ao autor italiano que ele mesmo tinha realizado. O escritor português tinha conhecido Vittorini em 1958 em Milão,

⁸ *Vértice*, nº 49, Agosto de 1947, pp.314-16

⁹ *Vértice*, nº50, Setembro de 1947, pp. 333-40

¹⁰ Consultar tabela sobre a recepção das obras de Vittorini em Portugal no terceiro capítulo da presente dissertação, p.81.

na altura em que estava a estagiar na revista semanal *Epoca*. Durante o verão do mesmo ano, aproveitando estar de férias em St. Raphael, Pires ia visitar Vittorini que era hospede do casal francês Dyonis Mascolo e Marguerite Duras a Plage de Salins. Destes encontros resultaram a entrevista acima mencionada *Conversando com o Homem a Propósito de Outros* (clara a referência ao romance de Vittorini) e o ensaio *Conversações com o Homem a propósito dos Outros* publicado em 1977 no livro *E agora, José?*¹¹. Na nota do editor presente na segunda edição publicada em 1999, lê-se que o “livro contém um conjunto de textos essenciais para a compreensão da obra e do trabalho de José Cardoso Pires, das suas relações com outros escritores, com o seu país” (Cardoso Pires 1999: nota do editor). No capítulo dedicado a Vittorini, o autor italiano é definido como “um homem que toda a vida foi artífice da palavra feliz” que “considerava a criação literária como uma transmissão espontânea e individualizada da experiência colectiva e nunca uma transmissão assente em denominadores programados da colectividade, que é aquela que compete à discricção política” (Cardoso Pires 1999: 61-62), sublinhando, desta maneira, a importância que Vittorini sempre deu à autonomia da arte e à distinção entre “engajamento natural do artista” e “engajamento que se lhe pedia ou que lhe era imposto” (Cardoso Pires 1999: 62).

Julga-se o ensaio de Cardoso Pires sobre os seus encontros com Vittorini muito interessante por duas razões: por um lado, por oferecer uma descrição do autor italiano não só como artista mas também como homem;

¹¹ Consultar a tese de doutoramento de Bettini, Clelia (2007) *La Genesi di O Delfim de José Cardoso Pires: Faulkner, Vittorini e il Neo-Realismo* para conhecer nos detalhes quais as ligações literárias entre José Cardoso Pires e Elio Vittorini.

por outro, por apresentar uma definição da escrita vittoriniana bem conseguida através de poucas linhas, que são aqui relatadas para que seja mais fácil compreender as considerações presentes nos próximos capítulos sobre a poética de Vittorini:

O seu escrever nascia duma semântica singular baseada na distanciação e no fabuloso. Nas palavras, também; mas as palavras não o encantavam senão «pelo atrito permanente que criavam com os outros sinais de comunicação» (Italo Calvino). A rara vocação alegórica de que era dotado fazia-se por linhas de modernidade que atravessavam o resíduo arcaico e o barroco até transfigurarem o real em símbolo latente e projectarem a tragédia em fábula quotidiana.

E no entanto, coisa estranha, havia nele, no falar e no escrever, uma obsessão quase jornalística do facto. Os diálogos antiplatónicos das Conversações, d'OS Homens e os Outros ou do romance inacabado História de Um Pai Que Atravessou a Sicília a pé na Companhia do Filho são os exempla ad litteram dessa capacidade de contar ao correr de uma insinuação de lenda e epopeia, miraculosamente poetizada pela mais estrita objectividade do facto e da palavra. Através das repetições (que vêm, acho eu, da extremada construção hemingwiana) e do gosto de introduzir subitamente o vocábulo mais burocrático num contexto de dramática simplicidade, a prosa ganha um fascínio de discurso popular, «retórico». (*E agora*, José 1999: 64-65)

AS OBRAS DE VITTORINI E AS SUAS TRADUÇÕES

PORTUGUESAS

Há uma questão de vida ou morte na lida da nossa profissão.
Trata-se de não deixar que a verdade apareça morta.
(Prefácio a *O Cravo Vermelho*: 11)

Para compreender as razões que levam Vittorini a escrever, a metodologia por ele utilizada na construção do enredo e na elaboração do estilo e as mensagens mais ou menos evidentes que decorrem das histórias contadas e dos finais das obras, é oportuno uma prévia análise da biografia do escritor, para assim ter os instrumentos necessários a identificar a forte ligação entre o plano biográfico-histórico do autor e o plano creativo-compositivo, ligação esta que constitui o ponto de partida de toda a sua produção artística.

3.1 Breve apresentação biográfica¹²

Elio Vittorini nasce em Sicília em 1908, primogénito de quatro irmãos. Desde jovem, mostra um espírito rebelde. Foge de casa bem quatro vezes, participa nas protestas dos estudantes contra a reforma do ensino e abandona os estudos de contabilidade, contestando a vontade do pai.

Envia as suas primeiras narrativas para o escritor italiano Curzio Malaparte, com que tinha começado uma correspondência em 1925. Depois de ter casado com Rosa Quasimodo, irmão do prémio Nobel Salvatore

¹²Para mais informações ver biografia detalhada de Vittorini em Anexo II.

Quasimodo, muda-se para o norte da Itália onde começam as colaborações com vários diários como, por exemplo, *Il Mattino*, *Il Resto del Carlino* e *La Stampa*, e com algumas revistas entre as quais *Il Lavoro fascista* e *L'Italia letteraria*.

Em 1929 regressa a Siracusa, onde colabora com a revista *Solaria*, para se mudar já no ano a seguir para Florença e começar a trabalhar como revisor no diário *La Nazione*. Nesta altura é iniciado à aprendizagem do inglês obrigado à ajuda de um tipógrafo do diário.

Em 1931 publica o seu primeiro romance *Piccola Borghesia* [*Pequenos Burgueses*] e dois anos depois aparece o primeiro episódio de *Il Garofano Rosso* [*O Cravo Vermelho*] na revista *Solaria*. A versão em volume desta obra será proibida pela censura fascista e publicada só em 1948 na Mondadori.

Em 1936 começa a escrever *Erica e i suoi Fratelli* [*Erica e os seus Irmãos*], que abandona antes de o acabar por causa do deflagar da Guerra Civil de Espanha que atrai todo o seu interesse. Passa à escrita da sua obra mais conseguida, *Conversazione in Sicilia* [*Gente da Sicília*] que é publicada em episódios na revista *Letteratura* em 1938.

No mesmo ano, muda-se para Milão para trabalhar pela editora Bompiani. Com esta editora, publica a antologia *Americana*, em parte mutilada pela censura fascista, e vários romances entre os quais *Uomini e No* [*Os Homens e os Outros*] em 1945, *Il Sempione Strizza l'Occhio al Frejus* [*Consideram-se Mortos e Morrem*] em 1947, *Le Donne di Messina* [*As*

Mulheres de Messina] em 1949 e uma segunda edição em 1964, a versão ilustrada de *Conversazione in Sicilia* em 1953, e *Erica e i suoi Fratelli e La Garibaldina* [*Garibaldina*] em 1956.

Durante os anos da Segunda Guerra Mundial, começa a colaboração com o fronte antifascista e com o Partido Comunista clandestino e participa na Resistência dedicando-se à atividade da imprensa clandestina.

Em 1945 realiza um dos seus objetivos mais importantes, ou seja a publicação do primeiro número de *Il Politecnico*, semanário de cultura contemporânea que programava desde 1942. No ano a seguir candidata-se pelo PCI (Partido Comunista Italiano), mas, ao mesmo tempo, começa uma polémica contra ele acusando-o de influenciar os intelectuais segundo as perspectivas do partido.

Em 1952 publica na Mondadori *Sardegna como un' infanza* [*Sardenha como uma infância*] e, no ano a seguir, uma segunda edição de *Piccola Borghesia*.

E 1960 colabora com Italo Calvino na direção da revista *Il Menabó* e em 1960 apresenta-se como candidato radical pelo PSI (Partido Socialista Italiano) para as eleições administrativas de novembro e é eleito assessor da Câmara Municipal de Milão, mas renuncia logo para voltar à sua atividade de escritor.

Depois de ter casado uma segunda vez com uma sua fiel companheira desde os anos da Resistência, morre na sua casa em Milão em 1966.

3.2 Breve apresentação das obras

A leitura atenta da biografia de Elio Vittorini permite evidenciar a existência de uma relação muito forte entre os acontecimentos históricos e a produção artística do escritor, o que, como já foi dito, constitui uma das características principais do Neo-Realismo em geral. Em *Le Due Tensioni* [*As Duas Tensões*] (um livro que reúne as reflexões teóricas do autor sobre a literatura e publicado após a sua morte) Vittorini observa que, se por um lado, uma experiência histórico-social influencia o escritor, por outro, a escrita oferece uma outra perspectiva para ver e entender as coisas que acontecem. Desde do início, Vittorini pensa na literatura como um instrumento para a procura da verdade e pensa na política como instrumento inovador para a definição da sociedade. Este pensamento leva-o a considerar a dialética entre literatura e política (também entre cultura e política) como um fator inseparável da figura do intelectual e explica porque ele, em linha com os neo-realistas, sempre sentiu a importância da função social do intelectual, a qual se realiza nas obras através da mensagem ideológica (Luperini 1980: 63).

Este binómio determina a oscilação do escritor entre dois tipos de escolhas estilísticas: por um lado temos o recurso ao elemento simbólico e ao lirismo, e o desenvolvimento da história no plano do mito e, por outro, o recurso ao elemento ideológico, ao realismo e à apresentação dos factos dentro do contexto histórico.

Trata-se de uma oscilação que leva à escrita de romances diferentes uns dos outros, como será possível perceber através da seguinte análise das obras, apresentadas segundo a ordem cronológica das suas publicações.

3.2.1 *Piccola Borghesia*

Diferentemente das outras obras de Vittorini, *Piccola Borghesia* não é um romance, mas uma coletânea de contos. Poucos meses antes da publicação em volume, alguns dos contos foram publicados em revista; com a passagem para a edição de 1931 o escritor conduziu uma intensa reelaboração dos mesmos quer a nível estilístico, quer a nível temático.

Pequenos Burgueses foi incluída na coleção dos *Livros das Três Abelhas* e publicada na Europa-América em 1962. Não foi possível descobrir se a tradutora Maria Manuela Gonçalves teve como texto de partida a edição de 1931 ou a edição Mondadori publicada em 1953, por falta de um exemplar da primeira edição que permita analisar a questão. De qualquer forma, que as diferenças entre as duas edições são de carácter quase exclusivamente gráfico, como a eliminação da forma maiúscula de algumas palavras do plural em *-ie* (por exemplo, a palavra *goccie* utilizada na edição de 1931 torna-se *gocce* na segunda, sendo a primeira forma já entrada em desuso nos anos 50). Isto significa que a versão portuguesa seria basicamente a mesma, independentemente do texto de partida.

É interessante, do ponto de vista da tradução, que na edição portuguesa apareçam apenas sete dos oito contos da obra original. O último

conto da coletânea, *Coniugi a Letto* [*Côniuges na cama*], é totalmente omitido. Pode-se deduzir que a razão seja relacionada com o caráter atrevido do conto, pois há várias partes que remetem para o ato sexual de maneira bastante evidente.

3.2.2 *Conversazione in Sicilia*

Trata-se de uma obra com um forte valor enigmático; a preferência já não vaipara a história e a ideologia, mas sim para a pura criação artística que mostra as referências aos dados históricos através do elemento simbólico. O protagonista é um homem que regressa às terras da sua infância, na Sicília, onde começa uma espécie de viagem à procura de si mesmo e, mais em geral, dos valores humanos. Através de conversas marcadas pelo uso da alegoria, Vittorini critica e denuncia o fascismo da altura, deixando claro que o novo poder político controla a sociedade italiana e que está a espalhar-se na Europa toda. O resultado deste poder é tristeza, desespero, violência exercida quer a nível físico, quer psicológico, sobre os cidadãos.

O romance foi publicado primeiro em episódios (houve cinco episódios desde abril de 1938 até abril do ano seguinte na revista *Letteratura*) e a seguir, em 1941, em volume. Foi impresso duas vezes no mesmo ano e mais duas vezes no ano a seguir, sempre na mesma editora, Bompiani. O título, escolhido pelo autor tendo em conta o perigo da censura fascista, representa de forma clara o conteúdo e o estilo da obra: à primeira leitura pode não ser evidente o caráter profundamente revolucionário do romance pois não há nenhuma crítica explícita ao governo e à Itália da altura, mas tudo é filtrado

através da falsa simplicidade dos diálogos e dos acontecimentos. Só depois da quarta edição em 1942, o livro foi suprimido, mas continuou a ser impresso clandestinamente até à Liberação e foi publicado em alemão e em francês respetivamente na Suíça e em França.

Rosalia Braancamp foi responsável pela tradução do romance para português em meados do século XX; *Gente da Sicília* foi publicado em 1960 pela casa editora Livros do Brasil, dezenove anos depois da publicação da obra em Itália.

3.2.3 *Uomini e No*

Uomini e No, um dos romances mais conhecidos do autor, denuncia o fascismo e sublinha o valor moral da Resistência. A mensagem ideológica, contudo, não é muito clara, pois é representada na última página pelas palavras de um operário que, depois de se ter juntado ao grupo dos resistentes, não consegue matar um soldado alemão e apenas comenta que irá aprender a fazê-lo no futuro. Paralelamente aos acontecimentos políticos, é desenvolvida a história de amor de Enne 2, o comandante dos resistentes e intelectual burguês que vive uma relação impossível com uma mulher casada. A recusa da mulher em deixar o marido levará Enne 2 a preferir a morte numa luta contra os fascistas a uma vida sem ela.

Vittorini escreveu o romance durante os anos 1944-45, quando foi obrigado a deixar Milão para fugir à polícia nazi. O romance foi publicado pela primeira vez dois dias antes da Libertação de Itália da ditadura em abril de

1945. A obra teve um sucesso tão grande que saiu uma segunda edição logo no mesmo ano. Em 1949 foi publicada uma terceira edição que diferia das anteriores por não ter o prefácio que nessas aparecia e por apresentar um número reduzido de capítulos. Na Itália saíram no total cinco edições com a editora Bompiani e três com a Mondadori. As variações de ordem estrutural entre uma versão e outra dizem respeito, principalmente, aos capítulos que Vittorini escreveu em itálico, ou quais diferem dos outros por serem um momento de reflexão do autor que se insere na narração, interrompendo-a e comentando-a. Este mecanismo contribui para a diferenciação temática e estilística que representa a característica fundamental da obra, junto com a coexistência das vozes dos numerosos diálogos apresentados de forma realística.

O romance, traduzido por Elena Ricci Pinto e J. Walter Pinto, foi publicado em Portugal na coleção *Os Livros das Três Abelhas*, primeiro na Gleba (segundo o ano do Depósito Legal, a obra deve ter sido publicada em 1953 em Portugal), em 1962 e em 1972 na Európa-América. Todas estão baseadas na edição italiana de 1949, o que significa que faltam os capítulos em itálico (Vittorini tinha eliminado quase totalmente esta parte do romance deixando, sem nenhum tipo de distinção tipográfica, apenas quatro dos vinte e três capítulos em itálico da primeira versão; só com as edições que se seguiram, o escritor reintegrou mais capítulos, distinguindo-os dos outros através do itálico).

Um aspeto interessante do ponto de vista da tradução de *Os Homens e os Outros* diz respeito à nota deixada pelos tradutores no começo do livro com que justificam as escolhas de tradução. Depois de terem lembrado ao leitor que o romance de Vittorini já era conhecido em Portugal através da versão francesa *Les Hommes et les Autres* (Genève - 1945), os dois tradutores explicam, através de uma expressão particular, que decidiram “fazer obra fiel a amaciar as dificuldades da obra”, em linha com a versão francesa. Lê-se na nota: “Aquele a quem possam chocar as construções não usuais, a estranha mistura dum estilo quase ascético com um florescer de poesia a cada passo, a ousadia ora seca ora a tocar o barroco, creia que se procurou tanto quanto possível dar a equivalência verdadeira do original, sem preocupação de (tradutor, traidor) escrever castiçamente. Boa tradução seria neste caso – pensou-se – o dar ao leitor português a sensação que UOMINI E NO [sic] dá ao italiano. Os tradutores apagaram-se intencionalmente”(*Os Homens e os Outros* 1953: nota dos tradutores).

No estudo de um trabalho de tradução é sempre fundamental ter em conta afirmações deste tipo, pois representam uma declaração clara de método de trabalho que justifica as escolhas dos tradutores. Outro fator importante a ter em consideração para a análise de *Os Homens e os Outros* é o facto de a versão portuguesa não corresponder à versão italiana à nossa disposição, ou seja à obra publicada pela editora Mondadori. Como acima explicado, a diferença entre elas diz respeito à falta dos capítulos em itálico na

terceira edição italiana, o que resulta num comprimento diferente das duas versões.

3.2.4 *Il Sempione Strizza l'Occhio al Frejus*

Il Sempione Strizza l'Occhio al Frejus, publicado em 1947 em Itália, retrata a pobreza da classe operária que vive na periferia de Milão, através da história de uma família de dois pais, três filhos e o avô, onde só um dos três irmãos tem trabalho. O romance desenvolve-se em volta do problema elementar da fome e dos sentimentos contraditórios: os sentimentos de amor e gratidão, que a família sentiria se tivesse condições de vida normais, transformam-se em sentimentos de raiva e despeito (*Vittorini, Scrittura e Utopia* 2011: 70-71). Fala-se de “un popolo sdegnosamente stoico che si contenta del proprio sdegno”¹³ e que nem pensa na possibilidade de lutar e tomar o poder, porque está convencido de que já não há coisa mais importante do que a própria dignidade (*Le Due Tensioni* 1967: 68).

Este tema está bem explicitado no título escolhido pelo tradutor José Terra para a versão portuguesa, *Consideram-se Mortos e Morrem*, publicada pela editora Portugália durante os anos 60¹⁴.

3.2.5 *Il Garofano Rosso*

¹³“um povo estoico e indignado, que se contenta com a sua própria indignação” (Tradução minha).

¹⁴Não foi possível recuperar o ano do Depósito Legal, pois este dado não aparece na versão portuguesa da obra presente na Biblioteca Nacional de Portugal em Lisboa nem na Porbase.

Il Garofano Rosso (publicado inicialmente em episódios na revista *Solaria* entre 1933 e 1934 e depois censurado pelo poder fascista) representa a primeira tentativa do escritor de inserir os eventos narrados dentro de um contexto histórico bem determinado, ou seja os meses do assassinio de Matteotti (político socialista e antifascista italiano morto pela polícia política da altura) em pleno regime mussoliniano. O romance conta as experiências do jovem Alessio Mainardi, um burguês filho de proprietários: por um lado, é narrada a vida sentimental do protagonista que está apaixonando de forma platónica por Giovanna, uma sua colega de escola (o cravo vermelho torna-se o símbolo deste amor) e se sente atraído por Zobeida, uma mulher de vida fácil que vive num bordel onde ele é iniciado à vida sexual; por outro lado, são narradas as suas primeiras experiências fascistas como organizador político em âmbito escolar.

A obra passou por várias alterações e correções, já a partir do primeiro episódio aparecido na revista *Solaria* em 1933. Em confronto com as outras obras, *Il Garofano Rosso* encontrou mais dificuldades em ser divulgada (até com *Conversazione in Sicilia* que, na verdade, era muito mais perigosa sob o ponto de vista político) por causa da censura fascista que proibiu a publicação de alguns episódios e exigiu a supressão de várias passagens. Vittorini foi obrigado a reescrever algumas partes da obra já durante o governo de Mussolini na esperança de ver a primeira edição em volume, mas mesmo assim, esta apareceu apenas em 1948. Nesta altura, o autor até considerou oportuno adicionar um prefácio para explicar o *iter* da obra e para justificar a

sua edição tardia. O romance foi traduzido para português por Sousa Victorino e publicado em 1961 (segundo o ano do Depósito Legal) pela editora Livros do Brasil, treze anos depois da versão italiana.

3.2.6 *Erica e i Suoi Fratelli*

Apesar do esforço de Vittorini, *Il Garofano Rosso* não é uma obra bem sucedida sob o ponto de vista ideológico, ao contrário de *Erica e i Suoi Fratelli*, que escreveu em 1936 e que representa o exemplo mais claro do pensamento ideológico de escritor. Pela primeira vez, as problemáticas ligadas às hierarquias das classes sociais são bem representadas através da história de uma família de camponeses que se vai desfazendo, primeiro com a partida do pai à procura de trabalho como operário e depois com a partida da mãe que vai socorrer o marido doente; Erica, a filha mais velha, fica na casa paterna a cuidar dos irmãos mais novos e, depois de ter acabado o pouco dinheiro deixado pela mãe, decide tornar-se prostituta para poder continuar a tomar conta deles. Mesmo assim, Erica consegue preservar a sua alegria de viver pois percebe que todo o tipo de trabalho consiste na venda de si mesmo e, por isso, ser prostituta é apenas um trabalho como muitos outros.

O romance, na verdade, não foi acabado por causa do deflagar da Guerra de Espanha e da desilusão de Vittorini pelo facto da Itália fascista ter apoiado a reação franquista. O manuscrito, que o escritor julgava perdido com o incêndio de guerra que destruiu a sua casa em Milão em 1943, foi encontrado pelo filho Giusto em 1953 e publicado, primeiro em revista, em 1954 e depois em volume em 1956, juntamente com *La Garibaldina*. Vittorini

decidiu não alterar o desenvolvimento do enredo, embora a esperança na possibilidade de uma vida respeitável para as classes mais pobres da sociedade presente na primeira versão da obra já não pertencesse à visão do mundo do escritor depois dos acontecimentos históricos dos anos 40 e 50 na Itália e na Europa.

A versão portuguesa, traduzida por José António Machado, foi publicada na Portugália Editora em 1962. Tendo em conta o estilo realístico e às vezes seco de Vittorini, não surpreende que algumas frases mais explícitas na versão original sejam omitidas na versão portuguesa.

3.2.7 *La Garibaldina*

Do ponto de vista do enredo, o romance é parecido com *Conversazione in Sicilia*, pois narra o regresso a sua casa em Sicília do protagonista, enquanto que o estilo das conversas e os traços das personagens que formam o *background* da história são diferentes: as falas são muito realísticas e marcadas por uma linguagem ordinária e direta e as pessoas são arrogantes e egoístas. Basicamente, a obra concentra-se em volta de duas figuras singulares: um jovem soldado, simples e um pouco ingénuo, que regressa à sua aldeia siciliana e uma baronesa que conheceu Garibaldi quando era jovem e que se tornou, com o passar dos anos, uma velha senhora esquisita e alheia à sociedade e à história.

Vittorini escreveu *La Garibaldina* a partir de dezembro de 1949 até maio do ano seguinte, como lê-se no posfácio ao romance, e foi publicado em

revista entre o inverno e a primavera de 1950. Seis anos depois, foi publicado em volume junto com *Erica e i suoi Fratelli*.

Em Portugal o romance foi traduzido por José Camacho e publicado pela editora Portugália em 1962 (ano do Depósito Legal).

3.2.8 *Le Donne di Messina*

O desânimo de Vittorini perante as suas ideias de uma Sicília revigorada é bem visível em *Le Donne di Messina*, onde a esperança no sucesso de uma sociedade natural e pura morre em frente da afirmação, nos anos do pós-guerra, de uma nova Itália burguesa e capitalista.

O romance desenvolve-se segundo duas linhas de narração: a primeira diz respeito à implantação de uma comunidade de pessoas numa aldeia semi-dstruída a poucos quilómetros de Bolonha uns dias depois da Libertação da Itália do fascismo (entre estas pessoas há também algumas mulheres de Messina que contribuem para a reconstrução das casas, carregando tijolos e que ficam na aldeia, mesmo quando uma grande parte da comunidade as abandonam); a segunda segue a história de tio Agrippa, um homem de idade que percorre a Itália em comboio à procura da sua filha.

O romance foi publicado duas vezes em Itália, uma primeira vez em 1949 e uma segunda em 1964. Neste caso, todavia, não é possível falar de duas edições da mesma obra, mas sim de duas versões diferentes, considerando as variantes significativas seja a nível temático seja a nível estrutural, entre uma publicação e outra. No presente trabalho, escolheu-se a

segunda versão em ordem cronológica, não só porque representa uma visão mais completa do autor sobre a relação cultura-sociedade (lembre-se que Vittorini re-elaborou três vezes o romance, em 1952, em 1957 e por último em 1963) mas também porque foi esta a edição de referência para a versão portuguesa publicada em 1966 pela editora Portugália e traduzida por Nunes Martinho.

Do ponto de vista formal e estilístico, *Le Donne di Messina* é mais uma prova da capacidade do escritor em apresentar na mesma obra uma pluralidade de vozes diferentes que se sobrepõem umas às outras através de discursos diretos e indiretos. O interesse do ponto de vista da tradução concentra-se exatamente sobre este último aspeto: as escolhas do tradutor para a reprodução em língua portuguesa da mistura de registos característicos da realidade italiana de meados do século XX e, portanto, da configuração fortemente realística da obra.

3.3 Traços principais da poética vittoriniana

Desta breve apresentação das obras de Vittorini, é possível constatar a ligação entre o mundo da história e o mundo da escrita, que às vezes é mais visível e outras mais latente. Outras vezes ainda, é Vittorini que explicita a influência dos acontecimentos históricos na evolução de uma determinada obra, como mostram as palavras do autor no prefácio a *Il Garofano Rosso* onde explica que, entre os anos 35 e 36, as notícias sobre a guerra de Espanha

ocupavam toda a sua atenção e faziam-lhe perceber que ele tinha que escrever para manifestar o que se tinha tornado depois destes acontecimentos e para dizer exatamente o que precisava dizer (Corti 2005: 432).

Deduz-se destas notas a importância e a complexidade do binómio política-cultura, fundamental quer no panorama da obra vittoriniana quer no panorama mais amplo do Neo-Realismo. Em particular, foi em 1945 que Vittorini redefiniu o seu conceito de cultura em consequência da nova realidade política italiana, marcada pela queda do fascismo no fim da guerra, e da sua atividade no partido comunista. As reflexões do autor levaram-no a pensar na cultura como um instrumento útil para a procurada verdade e a considerá-la uma atividade separada, no sentido de complementar, da política, criticando o hábito da cultura marxista desse período da história italiana em submeter a cultura a fins políticos. *Uomini e No, Il Sempione Strizza l'Occhio al Frejus* e *Le Donne di Messina* constituem os resultados da reflexão teóricas destes anos.

Em 1956, ano do XX Congresso do PCUS e das notícias sobre a invasão da Hungria pelo Exército Vermelho, Vittorini regressou à vida pública e, depois de quatro-cinco anos dedicados principalmente à escrita de *La Garibaldina* e de *Le Città del Mondo*, experimentou um novo ponto de viragem, quer a nível existencial, quer a nível da reflexão teórica: o escritor candidatou-se pelo PSI e chegou à conclusão de que o contexto sócio-económico da nação tornava

improvável o sucesso de uma Sicília fundada na produção agrícola e perdia confiança no poder da cultura.

O último período do pensamento vittoriniano é o que vai do começo da década de 1960 até à morte do escritor. Estes anos são marcados principalmente pelas reflexões teóricas expostas em *Le Due Tensioni* e por várias intervenções do autor em algumas revistas da época. Trata-se de um Vittorini interessado, por um lado, no processo de autocrítica do seu passado literário e, por outro lado, na definição de uma nova forma de espírito criativo racional (distante, portanto, do estilo lírico dos primeiros anos de atividade).

Da leitura das obras de Vittorini, é possível identificar três constantes do processo da escrita do autor: a reelaboração de temáticas e / ou personagens de uma obra para obra; a continuação de obras previamente interrompidas; a reformulação quase total de um romance (como é o caso de *Le Donne di Messina*). Deduz-se que Vittorini é um escritor com uma relação desassossegada com as suas obras, porque sente quase sempre a necessidade de rescrevê-las de acordo com as bases artísticas do momento (Corti 2005: XLIX).

Também é possível identificar algumas constantes temáticas da produção artística do autor. A este respeito, sublinhe-se em particular o tema da viagem, praticamente presente na quase totalidade das suas obras mas com pontos de chegada sempre diferentes: Vittorini conta-nos histórias de viagens para a descoberta do próprio ser (*Il Garofano Rosso*), viagens dentro da história (*Le Donne di Messina*), para a descoberta da Verdade

(*Conversazione in Sicilia*), viagens que levam à morte (*Il Sempione Strizza l'Occhio al Frejus*) e viagens marcadas pela utopia (*Le Città del Mondo*). Outros temas de uma certa relevância são: o tema da cidade, presente, por exemplo, em *Le Città del Mondo*, como o título em si já anuncia, e em vários artigos publicados na revista por ele dirigida *Il Politecnico*; o tema da Sicília que, por um lado, simboliza o passado sobre o qual construir a utopia de um futuro renovador e, por outro, a eterna verdade da terra, e portanto a infância e a história da humanidade (Corti 2005: LVII).

Assim como é possível a identificação de temáticas recorrentes, também se torna admissível o reconhecimento de constantes ao nível linguístico, onde é bem visível a criatividade do escritor. Sublinha corretamente Maria Corti na prefação acima mencionada: “l’originalità dell’operazione vittoriniana a questo livello sta principalmente nell’aver mutato la funzione del dialogo, trasferendolo dal piano discorsivo o dell’azione, dove di consueto alligna, a quello della liricità” (Corti 2005: LVIX). O diálogo vittoriniano herda muito do género literário do lirismo, a partir do tom rítmico, acentuado por estruturas anafóricas e pelo uso incisivo da pontuação, passando pela preferência por frases coordenadas que concentram a atenção nas palavras-chave. Nas obras vittorinianas, este processo leva a duas consequências: a predominância de monólogos e a concentração da atenção nos substantivos, carregados de significado (Corti 2005 : *ivi*).

Aponte-se, por último, para o uso frequente de arcaísmos e dialetismos, como é o caso de algumas formas do gerúndio e do participio e a

posição do verbo no fim da frase, ou seja processos que aproximam o estilo vittoriniano da tradição clássica. O mesmo também se realiza a nível fonético e morfológico por causa do uso de palavras mais arcaicas em desuso no século XX, como *maraviglie*, *istorie* e *gocchie*, entre outras.

VITTORINI EM PORTUGAL

4.1 Tradução das obras de Vittorini em Portugal

Oferecer-se em primeiro lugar um quadro geral com os dados mais relevantes sobre a divulgação das obras de Vittorini em Portugal.

Título original	Ano de Publ. em It	Título em pt	Ano de Publ. em Pt	Tradutor	Editora	Coleção
<i>Piccola Borghesia</i>	1931	<i>Pequenos Burgueses</i>	[imp. 1962]	Maria Manuela Gonçalves	Europa América	Os Livros das Três Abelhas
<i>Conversazione in Sicilia</i>	1941	<i>Gente da Sicília</i>	[D.L. 1960]	Rosália Braancamp	Livros do Brasil	Miniatura
<i>Uomini e No</i>	1945	<i>Os Homens e os Outros</i>	[D.L. 1953]	Elena Ricci Pinto e Walter Pinto	Gleba	Os Livros das Três Abelhas
<i>Il Sempione Strizza l'Occhio al Frejus</i>	1947	<i>Consideram-se Mortos e Morrem</i>	[19--]	José Terra	Portugália	Livro de Bolso
<i>Il Garofano Rosso</i>	1948	<i>O Cravo Vermelho</i>	[D.L. 1961]	Sousa Victorino	Livros do Brasil	Miniatura
<i>La Garibaldina</i>	1956	<i>Garibaldina</i>	[D.L. 1962]	José Camacho	Portugália	Livro de Bolso
<i>Erica e i Suoi Fratelli</i>	1956	<i>Erica e os Seus Irmãos</i>	[D.L. 1962]	José António Machado	Portugália	Livro de Bolso
<i>Le Donne di Messina</i>	1964	<i>As Mulheres de Messina</i>	[imp. 1966]	Nunes Martinho	Portugália	Contemporânea

Tabela 1.Receção das obras de Vittorini em Portugal

De uma primeira análise dos dados da tabela, resulta que:

- cada obra foi traduzida por um tradutor, o que significa que não houve um tradutor especializado das obras do Vittorini em Portugal;

- nenhuma das obras apresenta a data de publicação e por esta razão indica-se o ano do Depósito Legal dos livros na Biblioteca Nacional de Portugal, exceto nos casos dos romances *Pequenos Burgueses* e *As Mulheres de Messina*, onde aparece a data de impressão; *Consideram-se Mortos e Morrem* é o único que nem apresenta o carimbo do Depósito Legal;

- embora não seja possível identificar com certeza o ano de publicação em Portugal de todas as obras, constata-se que a maioria delas foi publicada durante a década de 60, enquanto que os originais cobrem um período de tempo de mais do que trinta anos, sendo a primeira obra publicada em 1931 e a última em 1964;

- apenas uma obra, *Os Homens e os Outros*, foi publicada uma segunda vez, em 1962 (sempre como número 9 da coleção *Livros das Três Abelhas*), e uma terceira vez em 1972 (como número 35 da coleção *Livro de Bolso* da Europa-América), o que talvez se possa explicar com o facto de a obra ter sido publicada mais de que uma vez já em Itália, dado o sucesso do romance desde a primeira publicação;

- reputa-se significativo que metade das obras de Vittorini traduzidas para português tenham sido publicadas na editora Portugália, uma das mais prestigiadas em Portugal no começo da segunda metade do século XX e interessada na divulgação da literatura mundial contemporânea;

- todas as editoras que se interessaram pela tradução das obras de Vittorini deixaram indicado o título original da obra na versão portuguesa.

4.1.1 A Censura

Como acima mencionado, na tabela relativa à publicação das obras de Vittorini em Portugal aparece um dado extremamente interessante: o romance *Consideram-se Mortos e Morrem* não apresenta o carimbo que certifica o ano do Depósito Legal da obra na Biblioteca Nacional de Portugal. Deduziu-se, portanto, que o livro não foi depositado por causa da intervenção da censura que proibiu a sua circulação¹⁵. O título, de facto, é presente nos Relatórios da Censura elaborados pela Comissão de Censura ao Livro, com os seguintes dados:

-Data (distribuído para leitura): 60.07.15

-NºRel.: 6621 Procº252

-Tít.: *Consideram-se Mortos e Morrem*

-Aut.: Elio Vittorini

-Trad.: José Terra

-Edit.: Portugália

-Prov.: Presidência do Conselho

-Cen.: JS Chaves

-Esp.: P¹⁶

A nota deixada pelo censor JS Chaves (provavelmente um oficial militar, como eram a quase totalidade dos membros da Comissão) informa que o livro devia ser censurado porque: “trata-se de um livro neo-realista italiano, cuja acção se passa num meio de proletários, quasi todos

¹⁵ É importante especificar que os livros não eram sujeitos a censura prévia, ou seja só chegavam à Comissão depois da publicação, com a colaboração principal da polícia política PIDE/DGS.

¹⁶ P = proibido

desempregados por causa da crise. Pela índole anti-social e pela imoralidade reveladas (...).¹⁷

O exemplo da censura de *Consideram-se Mortos e Morrem* é usado pela Professora Teresa Seruya no ensaio *Translation during the Estado Novo* (2010) para dar prova do facto que muitas obras neo-realistas italianas eram proibidas porque ligadas ao Realismo, que, nos anos 60, continuava a ser um rótulo estigmatizante, ainda associado à imoralidade (Seruya 2010: 136).

Outro dado importante que contribui para a definição do quadro geral sobre a receção das obras de Vittorini em Portugal é representado pela presença nos relatórios da censura de *Les Hommes et les Autres* (a versão francesa do romance *Uomini e No*): a obra foi inicialmente censurada em 1949 (R4220/1949). A este respeito, considere-se que as questões políticas tratadas nas obras neo-realistas (não só italianas, como é óbvio) encontravam a desaprovação dos censores, que deviam denunciar tudo o que contrariava os valores do Estado Novo. *O Atalho dos Ninhos de Aranha* - obra de Italo Calvino, mencionada no segundo capítulo – foi também proibida em 1960, pelas razões apresentadas pelo censor JS Chaves (o mesmo de *Consideram-se Mortos e Morrem*): “História detalhada da rebeldia dos comunistas populares italianos contra o estado organizado, no fim da Segunda Guerra Mundial. Um conjunto dos piores catastrados e uma prostituta são as figuras principais do livro” (R6631/1960).

¹⁷ Relatório da Censura R6621/1960 onde a primeira série de números indica o número do relatório e a segunda o ano em que foi distribuído para a leitura.

Nos relatórios não aparecem outras referências a Elio Vittorini, mas, quando consideramos este dado, é necessário ter em conta que a documentação sobre o trabalho da Comissão de Censura conservada no Instituto dos Arquivos Nacionais na Torre do Tombo (IANTT) em Lisboa não é completa. Há, de facto, uma percentagem de relatórios que faltam, embora não seja uma percentagem muito alta: trata-se de 22.4% de 10,011 relatórios escritos entre 1934 e 1974¹⁸.

4.1.2 Os tradutores

No que diz respeito aos tradutores, considera-se importante especificar que não foi possível encontrar informações sobre a vida e a carreira profissional deles, exceto no caso do professor e poeta José Terra. Na lista a seguir, apresentam-se os nomes dos tradutores assim como aparecem na tabela 1, junto com os títulos de outras obras italianas por eles traduzidas:

Maria Manuela Gonçalves (? - ?): tradutora de:

-*Pequenos Burgueses* de Vittorini (Europa-América);

-*Sangue e Prisão* de Curzio Malaparte (Livros do Brasil).

Rosália Braancamp (? - ?): tradutora de vários autores italianos do século XX por editoras diferentes, a partir do fim da década de 50; autora de livros de poesia; tradutora de:

-*Gente da Sicíliade* Vittorini (Livros do Brasil);

¹⁸ Dados recolhidos em: Seruya, Teresa (2010). "Translation in Portugal during the *Estado Novo* regime" in *Translation Under Fascism*, org. por Christopher Rundle e Kate Sturge, Palgrave Macmillan, Reino Unido, pp.117-144

- *O Homen da Montanha* de Dino Buzzati (Europa-América);
- *O Gavião* de Gianna Manzini (Europa-América);
- *Noites de Festas* de Cesare Pavese (Minerva);
- *A Mascarada* de Alberto Moravia (Livros do Brasil);
- *Não Destruas o Coração* de Angela Padellaro (Minerva);
- *Guerra no Contrabando* de Elio Bartolini (Minerva).

Elena Ricci Pinto e Walter Pinto (? - ?): não foram encontradas informações sobre estes tradutores. Juntos, traduziram:

- *Uomini e No* di Vittorini (Gleba).

José Terra (N. Prazelo, Arcos de Valdeiez, 1928 -): verdadeiro nome: José Fernandes da Silva. Licenciado e mestre em Filologia Clássica pela Universidade de Lisboa. Professor catedrático de Literatura e Civilização Portuguesa na Universidade de Paris – Sorbonne. Foi co-fundador e co-editor das revistas literárias *Árvore* e *Cassiopeia*, publicadas em Lisboa entre 1951 e 1955. Figura como poeta em diversas antologias e coletâneas. Em 1955 foi galardoado com o prémio “Teixeira de Pascoaes” pelo seu trabalho poético *Canto Submerso*.

Foi tradutor para português de obras de Albert Camus, François Mauriac, Paul Arrighi e George Stewart entre outros, e de vários autores italianos, como indicado a seguir:

- *Consideram-se Mortos e Morrem* de Vittorini (Portugália);
- *Vigia do Mundo* de Giovanni Papini (Livros do Brasil);
- *O Bairro* de Vasco Pratolini (Livros do Brasil);

- *As Raparigas de Sanfrediano* de Vasco Pratolini (Livros do Brasil);
- *História da Literatura Italiana* de Paul Arrighi (Europa-América)

Nunes Martinho (? - ?): tradutor de outros autores italianos da mesma altura. Tradutor de:

- *As Mulheres de Messina* de Elio Vittorini (Portugália);
- *As Mulheres e Outros Contos com um Diário Siciliano* de Ercole Patti (Ulisseia);
- *O Conhecimento da Dor* de Emilio Gadda (Ulisseia);
- *Papa João XXIII* de Ernesto Balducci (Portugália).

José António Machado (? - ?): tradutor de outros autores italianos do século XX; tradutor principalmente de obras francesas e inglesas; tradutor de:

- *Érica e os Seus Irmãos* de Elio Vittorini (Portugália);
- *A Ciociara* de Alberto Moravia (Portugália);
- *Confissão* de Alba de Céspedes (Minerva).

Sousa Victorino (? - ?): tradutor de autores franceses, russos, americanos, entre outros, de fama internacional; tradutor de algumas obras italianas do século XX; tradutor de:

- *O Cravo Vermelho* de Elio Vittorini (Livros do Brasil);
- *O Conformista* de Alberto Moravia (Livros do Brasil);
- *Eu na Rússia e na China* de Curzio Malaparte (Livros do Brasil).

4.1.3 As coleções

Considerando que possa constituir um dado útil para contextualizar as obras de Vittorini no mercado literário em Portugal, apresentam-se a seguir as coleções onde foram incluídos os livros do escritor, apresentando um número indicativo das obras publicadas por cada coleção para que seja possível ter uma ideia geral sobre o fio condutor que as editoras seguiram para a escolha das obras.

Para facilitar a identificação dos títulos das obras de Vittorini em cada coleção, lembra-se que: *Pequenos Burgueses* e *Os Homens e os Outros* foram publicadas na coleção *Os Livros das Três Abelhas* da editora Gleba (que se tornou a Europa-América a seguir); *Gente da Sicília* e *O Cravo Vermelho* na coleção *Miniatura* da editora Livros do Brasil; *Erica e os Seus Irmãos*, *Consideram-se Mortos e Morrem* e *Garibaldina* na coleção *Livro de Bolso* da editora Portugália e *As Mulheres de Messina* na coleção *Contemporânea*, também da Portugália.

OBRA TRADUZIDA	AUTOR	TÍTULO ORIG.	ANO DE PUBLICAÇÃO NO PAÍS DE ORIGEM	ANO DE PUBLICAÇÃO EM PT¹⁹	NACIONALIDADE
-----------------------	--------------	---------------------	--	---	----------------------

¹⁹ Os anos de publicação em Portugal das obras presentes nas tabelas sobre as coleções foram reitirados diretamente do catálogo online da Porbase.

1.A <i>um Deus Desconhecido</i>	John Steinbeck	<i>To an unknown God</i>	1933	1952	EUA
3. <i>Histórias de Amor</i>	José Cardoso Pires	-	-	1952	PT
9. <i>Os Homens e os Outros</i>	Elio Vittorini	<i>Uomini e no</i>	1945	[D.L.1953]	IT
11.A <i>Casa de Bernarda Alba</i>	Frederico García Lorca	<i>La Casa de Bernarda Alba</i>	1936	1957	ES
15. <i>Fanga</i>	Alves Redol	-	-	1958	PT
17. <i>Uma Vida</i>	Guy de Maupassant	<i>Une vie</i>	1833	1959	FR
25. <i>O Gavião</i>	Gianna Manzini	<i>Incontro col falco</i>	1929	1959	IT
32. <i>O Verdadeiro Silvestre</i>	Mario Soldati	<i>Il vero Silvestri</i>	1957	1960	IT
34. <i>O Mundo não Perdoa</i>	William Faulkner	<i>Intruder in the dust</i>	1948	1960	EUA
35. <i>O Homen da Montanha</i>	Dino Buzzati	<i>Barnabò delle montagne</i>	1933	1960	IT
41.A <i>Raposa e as Camélias</i>	Ignazio Silone	<i>La volpe e le camélie</i>	1960	1961	IT
42. <i>Engrenagem</i>	Soeira Pereira Gomes	-	-	1951	PT

46. <i>Pequenos Burgueses</i>	Elio Vittorini	<i>Piccola borghesia</i>	1931	1962	IT
-------------------------------	----------------	--------------------------	------	------	----

Tabela 2 Publicações da Coleção *Os Livros das Três Abelhas*

A coleção *Os Livros das Três Abelhas*, pensada pela editora Gleba, e a seguir, Europa-América, representa um dos primeiros exemplos modernos da aposta do mercado editorial no formato dos livros de bolso em Portugal. Foi organizada pelos fundadores da editora, Victor Palla e José Cardoso Pires. Com base nos temas tratados nas obras mencionadas, o fio condutor da coleção pode ter sido a luta contra os sistemas ditatoriais, a denúncia de situações de pobreza e a reivindicação da dignidade do homem e de valores morais e éticos; isto explica-se também com as ideias políticas do fundador da coleção, José Cardoso Pires.

OBRA TRADUZIDA	AUTOR	TÍTULO ORIG.	ANO DE PUBLICAÇÃO NO PAÍS DE ORIGEM	ANO DE PUBLICAÇÃO EM PT	NACIONALIDADE
1. <i>O Homem e o Rio (2ª ed.)</i>	William Faulkner	<i>The Old Man</i>	1939	1963	EUA
3. <i>O Atalho dos Ninhos das Aranhas</i>	Italo Calvino	<i>Il Sentiero dei Nidi di Ragno</i>	1947	[19--]	IT
7. <i>Consideram-se Mortos e Morrem</i>	Elio Vittorini	<i>Il Sempione Strizza l'Occhio al Frejus</i>	1947	[19--]	IT

11. <i>Suã</i>	Antunes da Siva	-	-	1960	PT
13. <i>Fogo Grande</i>	Cesare Pavese e Bianca Garufi	<i>Grande Fuoco</i>	1959	[19--]	IT
15. <i>As Mães</i>	Giuseppe Marotta	<i>Le Madri</i>	1952	[19--]	IT
17. <i>O Visconde Cortado ao Meio</i>	Italo Calvino	<i>Il Visconte Dimezzato</i>	1952	[D.L.1961]	IT
19-20. <i>Palmeiras Bravas</i>	William Faulkner	<i>The Wild Palms</i>	1939	1972	EUA
23. <i>O Diabo Sobre as Colinas</i>	Cesare Pavese	<i>Il Diavolo sulle Colline</i>	1949	[D.L. 1962]	IT
25. <i>Garibaldina</i>	Elio Vittorini	<i>La Garibaldina</i>	1956	[D.L. 1962]	IT
28. <i>A Feira</i>	John Updilke	<i>The Poorhouse Fair</i>	1959	[19--]	EUA
34. <i>Erica e os Seus Irmãos</i>	Elio Vittorini	<i>Erica e i suoi Fratelli</i>	1956	[D.L. 1962]	IT
38. <i>O Barão</i>	Branquinho da Fonseca	-	-	1969	PT

Tabela 3 Publicações da Coleção *Livro de Bolso*

OBRA TRADUZIDA	AUTOR	TÍTULO ORIG.	ANO DE PUBLICAÇÃO NO PAÍS DE ORIGEM	ANO DE PUBLICAÇÃO EM PT	NACIONALIDADE
1.O Eleito	Thomas Mann	<i>Der Erwählte</i>	1951	[D.L. 1959]	GER
8.Aparição	Virgílio Ferreira	-	-	1959	PT
9.Uma Fenda na Muralha	Alves Redol	-	-	1959	PT
11.O Grande Gatsby	F. Scott Fitzgerald	<i>The Great Gatsby</i>	1925	1959	EUA
16.Vidas Secas	Graciliano Ramos	-	1938	[D.L. 1959]	BR
19.Cristo Parou em Eboli	Carlo Levi	<i>Cristo si è fermato ad Eboli</i>	1945	1964	IT
56.Os Ratoneiros	William Faulkner	<i>The Reivers</i>	1962	1964	EUA
59.Semana Negra	Enrico Emanuelli	<i>Settimana nera</i>	1961	1964	IT
64.O Clandestino	Mario Tobino	<i>Il Clandestino</i>	1962	1964	IT
65.Mar Santo(3ª ed.)	Branquinho da Fonseca	-	-	1964	PT

70. <i>Uma Vida Violenta</i>	Pier Paolo Pasolini	<i>Una Vita Violenta</i>	1959	1965	IT
73. <i>Dias Lamacentos</i>	Urbano Tavares Rodrigues	-	-	1966	PT
92. <i>As Mulheres de Messina</i>	Elio Vittorini	<i>Le Donne di Messina</i>	1964	1966	IT

Tabela 4 Publicações da Coleção *Contemporânea*

As coleções *Livro de Bolso* e *Contemporânea*, ambas da editora Portugália, também nasceram com o objetivo de publicar obras importantes de literatura estrangeira e portuguesa – principalmente modernas mas não só – numa edição de bolso, prática mas sobretudo económica. Num pequeno panfleto publicado junto com a nona obra de *Contemporânea*, os fundadores apresentam a coleção com a seguinte introdução: “Que escrevem os maiores escritores contemporâneos de todo o mundo? Quais as correntes e tendências do romance do nosso dias? Que escritores jovens se estão a revelar de forma notável em qualquer país estrangeiro? As respostas a todas estas poderá o leitor português encontrá-las na Colecção *Contemporânea*, onde já surgiram romances de alguns dos vultos literários mais significativos da nossa época, como Thomas Mann, Caldwell, Graham Greene, Michel del Castillo e de escritores portugueses da categoria de Virgílio Ferreira e Alves Redol. Era evidente a necessidade duma colecção deste género, que fornecesse ao leitor português um panorama perfeitamente actualizado da literatura portuguesa e estrangeira.”

OBRA TRADUZIDA	AUTOR	TÍTULO ORIG.	ANO DE PUBLICAÇÃO NO PAÍS DE ORIGEM	ANO DE PUBLICAÇÃO EM PT	NACIONALIDADE
83.A <i>Casa do Canal</i>	Georges Simenon	<i>La Maison du Canal</i>	1933	1957	BE
91.Um <i>Homem no Jardim Zoológico</i>	Garnett David	<i>A Man in the Zoo</i>	1924	[D.L. 1958]	RU
95.O <i>Demónio da Rectidão</i>	François Mauriac	<i>La Pharisienne</i>	1941	[D.L. 1958]	FR
96.Antes <i>do Amanhecer</i>	Somerset Maugham	<i>The Hour Before the Dawn</i>	1942	[D.L. 1959]	RU
97.O <i>Averso e o Direito</i>	Albert Camus	<i>L'Envers et l'Endroit; Discours de Suède</i>	1937	[D.L. 1959]	FR
100. <i>Calígula</i>	Albert Camus	<i>Calígula; Le Malentendu</i>	1938	[D.L. 1959]	FR
101.A <i>Capital do Mundo e Outras Histórias</i>	Ernest Hemingway	<i>The Capital of the World</i>	1936	[D.L. 1959]	EUA
103.Ao <i>Começo do Dia</i>	Truman Capote	<i>Breakfast at Tiffany's</i>	1958	[D.L. 1959]	EUA
106. <i>Vento no Olival</i>	Fortunato Seminara	<i>Il Vento nell'Oliveto</i>	1951	[D.L. 1959]	IT

108. <i>Um Tiro nas Trevas</i>	David Garnett	<i>A Shot in the Dark</i>	1958	[D.L. 1960]	RU
110. <i>A Mascarada</i>	Alberto Moravia	<i>La Mascherata</i>	1941	[D.L. 1960]	IT
112. <i>Gente da Sicília</i>	Elio Vittorini	<i>Conversazione in Sicilia</i>	1942	[D.L. 1960]	IT
115. <i>Ofício de Vagabundo</i>	Vasco Pratolini	<i>Mestiere da Vagabondo</i>	1947	[D.L. 1960]	IT

Tabela 5 Publicações da Coleção *Miniatura*

Livros do Brasil, outra editora conhecida em Portugal nos meados do século passado, também criou a sua coletânea, *Miniatura*: quer a literatura portuguesa quer a estrangeira era amplamente representada através da publicação de 170 exemplares, sempre no formato de livro de bolso.

Da observação das obras incluídas nas várias coleções, aqui representadas através de alguns títulos mais exemplificativos, sublinha-se que:

- a grande maioria das obras são contemporâneas, de autores conhecidos estrangeiros e portugueses;
- há uma grande variedade de tradutores;
- no que diz respeito à nacionalidade dos escritores, encontram-se escritores de todo o mundo, embora a maioria (tendo em conta também os

títulos que não foram indicados nas tabelas) fossem: portugueses, americanos, britânicos, franceses, russos e alemães.

- uma grande maioria dos escritores era conhecida a nível mundial (alguns dos nomes presentes receberam o Prémio Nobel de Literatura);

- no que diz respeito à presença de autores italianos, além de Elio Vittorini, regista-se a presença de Dino Buzzati, Mario Soldati, Ignazio Silone, Gianna Manzini, Italo Calvino, Cesare Pavese, Carlo Levi, Enrico Emanuelli, Mario Tobino, Pier Paolo Pasolini, Alberto Moravia e Fortunato Seminara. Trata-se de autores contemporâneos que, de uma forma ou outra, entraram em contato com o Neo-Realismo, influenciando de forma ativa o desenvolvimento desta corrente literária ou apenas subindo a influência dela²⁰.

4.2 Análise dos fenómenos tradutórios

Da apresentação do quadro geral da receção das obras de Vittorini em Portugal, aponte-se para alguns aspetos que constituem o ponto de partida para a compreensão e a caracterização dos fenómenos tradutórios que serão analisados a seguir, ou seja: a tradução de Vittorini para português ocorreu, basicamente, ao longo da década de 60, enquanto que os originais cobrem um período de tempo de quase um quarto de século; quatro editoras portuguesas interessaram-se pela produção artística do escritor italiano;

²⁰ Consultar Anexo II para conhecer as obras de alguns dos autores nomeados que contribuíram para o desenvolvimento do Neo-Realismo em Itália.

foram traduzidas, em total, oito das suas obras; para cada obra, houve um tradutor diferente.

Nas considerações finais do primeiro capítulo da presente dissertação salientou-se que o conceito de norma contribui para a evolução dos Estudos de Tradução como disciplina em si, sendo que permite o estudo sistemático da recepção em um contexto cultural de chegada das traduções de um determinado autor, ou, por exemplo, de um conjunto de várias obras traduzidas que pertencem a um determinado momento histórico de um contexto cultural de partida. A partir das reflexões de Toury até chegar aos estudos de Chesterman, afirmou-se que a tradução representa um fenómeno cultural e histórico e que a análise de textos traduzidos não consiste na simples pesquisa de correspondências de formas entre línguas diferentes, mas na percepção das razões que levaram a determinadas escolhas de tradução. O ponto de partida e, ao mesmo tempo, o resultado deste tipo de análise é a identificação de normas, cuja existência permite a caracterização de uma tradução do ponto vista linguístico, social, político e ideológico.

Depois de ter comparado os métodos de classificação das normas de tradução de Toury e de Chesterman, escolheu-se conduzir a seguinte análise das traduções das obras de Vittorini em Portugal tendo como ponto de referência o quadro de normas avançado pelo estudioso de Tel Aviv. A tal propósito, lembre-se quais as normas por ele identificadas, ou seja: a norma inicial, que representa a decisão do tradutor em orientar a tradução na direção do texto de partida ou na direção do texto de chegada; as normas

preliminares; as normas operacionais. No que diz respeito à primeira, é possível constatar que as oito obras de Vittorini em versão portuguesa - cada uma traduzida por um tradutor diferente - refletem uma tendência geral em apresentar ao público português um texto que resulte mais próximo das estruturas típicas do contexto de chegada. Talvez se possa explicar este fenómeno apontando para a maneira com que os tradutores tratam duas características básicas da escrita de Vittorini, ou seja: o recurso frequente a formas dialetais e a arcaísmos da língua italiana e a construção de períodos compridos, junto com o uso não-normativo da pontuação. No primeiro caso, os tradutores preferiram apagar estas formas típicas do contexto linguístico e cultural italiano, substituindo-as por formas neutras da língua portuguesa. No segundo, a tendência é para a diminuição do comprimento das frases e a restauração das regras comuns da pontuação portuguesa. Em geral, estas atitudes levam a uma normalização do registo linguístico vittoriniano, como será aprofundado na última parte do presente capítulo.

Seguindo com a classificação das normas, o segundo grupo acima mencionado é o das normas preliminares, que se realizam através de dois conceitos: o conceito da política tradutória e do carácter direto ou indireto da tradução. No que diz respeito ao primeiro, é necessário ter presente que as obras de Vittorini traduzidas para português foram incluídas em coleções de livros de bolso dirigidas por quatro editoras diferentes, todas igualmente interessadas na divulgação de literatura estrangeira contemporânea, numa altura histórica caracterizada por uma maior, mas ainda limitada, liberdade

editorial em comparação com as décadas anteriores. Assim como tinha acontecido em Itália, também em Portugal durante os anos 40 e até o começo dos anos 50 a produção neo-realista tinha enriquecido a tradição literária nacional²¹. Talvez seja possível afirmar que não nos surpreende que os romances de um dos maiores escritores italianos do Neo-Realismo tivessem sido escolhidos para fazerem parte dessas coleções, apesar da crítica de Mário Dionísio ao romance *Uomini e No* acima mencionada. Lembre-se, a este respeito, as considerações feitas por Even-Zohar sobre o papel que a literatura traduzida pode desenvolver dentro de determinado sistema literário: no caso em análise, que diz respeito à presença de obras italianas neo-realistas dentro do sistema literário português, é possível deduzir que elas constituem um sistema periférico dentro do polissistema dado que não influenciam de maneira relevante a evolução do sistema literário português; apenas enriquecem-no.

No que diz respeito ao carácter indireto ou direto da tradução, pode-se afirmar que todas as traduções das obras de Vittorini foram feitas a partir das versões originais. Em Portugal não havia traduções em outras línguas das obras do escritor italiano, exceto no caso de *Uomini e No* (o romance que teve mais sucesso a nível internacional) cuja versão em francês era conhecida por Elena Ricci Pinto e Walter Pinto, os dois tradutores que trabalharam juntos na versão portuguesa da obra, como eles próprios especificam na nota deixada em abertura a *Os Homens e os Outros*. Através da nota, todavia, percebe-se

²¹ Consultar Anexo I para informações sobre a produção literária neo-realista em Portugal e em Itália.

que mantiveram o original italiano como texto de partida. Apenas no que diz respeito ao título da obra, deve-se constatar uma aproximação à versão francesa, *Les Hommes et les Autres*: em ambos os casos, de facto, interpreta-se de forma incorreta a intenção do escritor italiano, pois o uso do pronome demonstrativo identifica uma contraposição entre dois tipos de homens (considerando o enredo do romance, a contraposição seria entre os bons e os maus, os resistentes e os fascistas), enquanto que Vittorini queria apontar para uma contraposição interna a cada homem, seja ele fascista ou não, segundo a qual cada um de nós tem dentro de si tanto o bem quanto o mal, e a possibilidade de escolher um ou outro.

Há, por último, o grupo das normas operacionais, que se dirige ao processo tradutório em si mesmo e que é constituído pelos subgrupos das normas matriciais e das normas linguístico-textuais. As normas do primeiro subgrupotêm a ver com a disposição do material linguístico, como possíveis omissões, deslocações de passagens ou até adições de passagens ou notas de rodapé. As obras de Vittorini traduzidas para português não apresentam, no seu conjunto, material interessante para ser analisado a este respeito. Apenas no caso da coletânea de contos, *Pequenos Burgueses*, foi sublinhado que o último conto presente na versão original foi omitido na versão portuguesa, muito provavelmente por causa do tom ousado da história. O grupo das normas linguístico-textuais, ao contrário, permite chegar a considerações interessantes do ponto de vista tradutório. Os fenómenos que podem ser identificados, neste caso, são vários, embora, como é óbvio, seja possível

analisar apenas um número restrito deles, considerando a quantidade do material que constitui a fonte da presente dissertação (trata-se de oito obras e as respectivas traduções) e o espaço aqui à disposição.

Escolheu-se concentrar a atenção em dois traços relevantes da escrita de Vittorini que, de facto, são recorrentes na grande maioria das suas obras: nomeadamente as formas dialetais e / ou expressões coloquiais e as expressões que identificam uma linguagem ousada do ponto de vista sexual. Para cada fenómeno serão apresentados exemplos retirados de determinadas obras com o objetivo de identificar semelhanças e diferenças no que diz respeito à identificação de normas seguidas pelos tradutores.

4.2.1 Linguagem coloquial / dialetal

No que diz respeito ao uso de uma linguagem coloquial / dialetal por parte de Vittorini, escolheram-se três obras que, depois da leitura paralela de todos os romances originais junto com as versões portuguesas, apresentaram mais material útil para a identificação dos exemplos deste fenómeno respeito às outras, nomeadamente: *Gente da Sicília*, *Consideram-se Mortos e Morrem* e *Erica e os Seus Irmãos*.

No capítulo III de *Gente da Sicília* é possível identificar os seguintes exemplos:

✓ Exemplo 1

TP	Pág. 575	Poi viaggiai nel treno per <i>le Calabrie</i> , [...]
TC	Pág. 13	Depois meti-me no comboio para <i>a Calábria</i> , [...]

A Calábria é uma das regiões do sul da Itália com uma configuração peculiar: esta região apresenta áreas muito diferentes entre si seja do ponto de vista climático seja do ponto de vista territorial; isto é, a região encontra-se dividida em espaços separados entre si pela aspereza da natureza, o que determina o isolamento dos centros habitados. Por causa desta particularidade fala-se de várias *Calabrie* em âmbito coloquial, embora exista, em termos geo-políticos, apenas uma *Calabria*. Voltando à análise das escolhas de tradução, é possível perceber que a decisão da tradutora em ‘normalizar’ a expressão para a forma oficialmente reconhecida, que não deixasse o leitor português perplexo, afeta o efeito criado por Vittorini na versão italiana através do uso de um termo que o leitor italiano ia conseguir contextualizar de imediato e sem estranhar.

✓ Exemplo 2

TP	Pág. 577	«Ma siete siciliano, voi?»
TC	Pág. 15	- Mas é siciliano, você?

✓ Exemplo 3

TP	Pág. 578	«Sì» dissi io, vedendo questo. «Americano sono. Da quindici anni.»
TC	Pág. 17	- Sim – disse eu, em vista disso. – <i>Sou americano</i> . Há quinze anos.

Os últimos dois exemplos mostram a perda no texto de chegada da caracterização no texto de partida dada pela reprodução da maneira de falar dos sicilianos. No primeiro caso, é oportuno especificar que na versão da obra que foi inicialmente publicada em revista a pergunta em questão era feita usando a terceira pessoa do singular; com a passagem para a versão em romance, o autor opta pela terceira pessoa do plural (de “È siciliano lei?” passa-se a “Siete siciliano voi?”) mostrando a intenção dele de aproximar o plano narrativo ao ambiente socio-linguístico dos falantes. No segundo caso, vê-se que a tradutora decide normalizar a posição dos elementos na frase respeitando a regra geral pela qual o verbo antecede o complemento objeto; porém no texto de partida a colocação do verbo no fundo da frase remete imediatamente para o dialeto siciliano.

Passe-se à obra *Consideram-se Mortos e Morrem*: no capítulo XI é narrada a cena do almoço falso, ou seja quando a família, protagonista do romance, explica ao jovem operário, Focinho-Negro, como eles costumam almoçar e jantar: a mãe obriga os meninos a aprenderem as boas maneiras imaginando que há comida nos pratos, quando na verdade não há nada para

eles comerem. O diálogo é caracterizado por uma linguagem bem informal, dada pela presença de verbos típicos de contextos muito informais como *ficcare* e *cacciare* (exemplo 4) e expressões como *come se fosse un Pier Luigi* e *como se fosse una Maria Cristina* (exemplo 5) também usados em contextos coloquiais pelas pessoas comuns que associam estes nomes a membros de famílias nobres; o caráter informal dado ao texto de partida perde-se no texto de chegada onde ambos os verbos mencionados são traduzidos pelo mesmo verbo *meter*, que não leva consigo a marca típica da linguagem popular, e as expressões são normalizadas, sendo a primeira delas traduzida com a expressão *como um marquês* e a segunda diretamente omitida.

✓ Exemplo 4

TP	Pág. 950	«Magari <i>ficcherebbero</i> le mani nei piatti» continua mia madre. «O, non so, si <i>caccerebbero</i> il coltello in bocca...»
TC	Pág. 62	- <i>Meteriam mesmo</i> as mãos no prato – continua a minha mãe. – Ou, sei lá, seriam capazes de <i>meter</i> a faca na boca...

✓ Exemplo 5

TP	Pág. 951	« <i>Perbacco! C'è</i> questo maschietto qua» risponde il marito di mia madre «che sa
----	----------	--

		mangiarlo come se fosse un <i>Pier Luigi</i> . E la signorinetta qua di faccia lo stesso. <i>Come se fosse una Maria Cristina [...]</i> »
TC	Pág. 63	- Sem dúvida! <i>Aqui este pimpão</i> – responde o marido da minha mãe. – sabe comê-lo <i>como se fosse um marquês</i> . E a menina ali em frente a mesma coisa [...]

No capítulo XIX de *Erica e os seus Irmãos*, Erica está à janela da casa à espera que alguém se aproxime para se poder prostituir. No fundo da rua há uma caserna e, no final da tarde, vários soldados começam a passar em frente da casa da rapariga que se esforça por cruzar o seu olhar com o deles; depois de um tempo, um dos soldados aproxima-se e entra em casa. Os outros reparam:

✓ Exemplo 6

TP	Pág. 556	E tutti pensarono quello che uno, dandosi un pugno nella coscia, espresse con un « <i>Mannaggia, mi pareva bene a me</i> », ad alta voce.
TC	Pág. 157	E todos pensaram aquilo que um deles,

		dando uma palmada na coxa, exprimiu em voz alta, numa <i>exclamação de despeito</i> .
--	--	---

No texto de partida, a exclamação *mannaggia*, que é uma imprecação típica das regiões centro-meridionais de Itália usadas em contextos coloquiais, é traduzida no texto de chegada sob forma de narração, pois o significado da frase, ou seja o sentimento de ressentimento e inveja do soldado perante a sorte do sargento, é mantido com a expressão *exclamação de despeito*, o que, como é óbvio, elimina o carácter informal da passagem.

No que diz respeito ao fenómeno do dialeto e da sua tradução, considera-se importante lembrar que é uma noção partilhada por todos os que estão envolvidos com a área dos Estudos de Tradução o facto de o dialeto ser intraduzível; como é óbvio, também a análise das estratégias adoptadas pelos tradutores para lidar com este elemento recorrente nas obras de Vittorini é conduzida tendo em conta tal conhecimento. Contudo, sublinha-se que as versões portuguesas das obras de Vittorini resultam menos diferenciadas ao nível linguístico, sem que isso signifique uma crítica aos tradutores, dado que é possível recorrer a outros mecanismos para evitar a perda total do elemento dialetal (por exemplo o recurso alar e oral que é utilizada em situações coloquiais e que poderia ajudar o leitor português a

perceber que as personagens não estão a falar segundo o padrão da sua língua).

4.2.2 Linguagem ousada / explícita

Passe-se agora à análise dos exemplos que mostram a atitude comum a vários tradutores em reduzir a presença do elemento sexual, diminuindo o efeito que Vittorini cria para o leitor italiano através do uso, em algumas partes, de uma linguagem ordinária. Neste caso, os exemplos são retirados das obras *Os Homens e os Outros*, *Garibaldina* e *Erica e os Seus Irmãos*, sendo que são três romances onde são bastante recorrentes cenas e diálogos que remetem para a esfera da sexualidade.

No capítulo III de *Os Homens e os Outros* ocorre o seguinte diálogo entre Enne 2, o protagonista do romance e chefe do GAP (Grupos de Ação Patriottica)²² de Milão, e Berta, a mulher casada pela qual está apaixonado.

«Ora è di più» gli disse lei. «Non è mai stato com'è ora.»Abbassò la voce. «(1)Vuoi prendermi?» Gli chiese. «(2)Prendimi e facciamola finita. »	«Agora è pior,» disse-lhe ela. «Nunca foi como agora.» Baixou a voz. «(1)Apeteço-te?» Perguntou ela. «(2)Levame e acabemos com isto.» «É entáo disso que tens
---	--

²² GAP: em italiano 'Gruppi di Azione Patriottica' eram pequenos grupos de combatentes da Resistência criados por iniciativa do Partido Comunista Italiano.

«È di questo che hai voglia? Di farla finita?»	vontade? De acabar com isto?»
«Non so. (3)Ho voglia che tu mi prenda.»	«Não sei. (3)Tenho vontade de estar contigo.»
«Di questo ho voglia anch'io.»	«Disso também eu tenho vontade.»
«Allora portami in qualche posto (4)e prendimi» disse lei.	«Então leva-me para qualquer parte (4)e pronto,» disse ela.

No texto de partida, Berta pede por quatro vezes para o outro a 'pegar', no sentido de a possuir fisicamente. As expressões em italiano *prendimi* e *voglia che tu mi prenda*, respetivamente nos exemplos 1, 2, 4 e no exemplo 3, são expressões fortes que remetem imediatamente para esse sentido. No texto de chegada os tradutores utilizam vocábulos e expressões mais neutras, como *leva-me* e *tenho vontade de estar contigo*, que, embora deixem entender o significado da conversa entre as personagens, disfarçam o tom claro e explícito que caracteriza o diálogo no texto de partida.

Na parte final do romance *Garibaldina*, note-se a omissão no texto de chegada do vulgarismo presente no texto de partida.

✓ Exemplo 5

TP	Pág. 1129	Colombi volteggiarono splendendo di sole sopra alle terrazze, con una vecchia <i>puttana</i> di loro che conduceva lo stormo di maschi e femmine,
TC	Pág. 191	Havia pombos que esvoaçavam, no esplendor do sol, por cima dos terraços, e uma velha pomba conduzia um bando de machos e fêmeas.

No capítulo XIX do romance *Erica e os Seus Irmãos*, na mesma passagem de texto acima mencionada para mostrar um exemplo de expressão coloquial utilizada pelo autor, é presente a seguinte frase:

✓ Exemplo 6

TP	Pág. 556	« <i>Immagino che le piaccia la carne cruda</i> » disse qui un terzo.
----	----------	---

A frase é dita por um dos soldados que passam em frente da casa de Erica: enquanto que há alguns deles que nem reparam na rapariga e outros que começam a rir, há também um soldado mais atrevido e insolente que, traduzindo para português, exclama: “Imagino que ela goste da carne crua”. É

bem claro o que o soldado quer dizer, mas o tradutor, em vez de tentar ocultar o significado da frase, opta por omití-la.

4.3 Universais de Tradução: a normalização

No artigo de Mona Baker presente na *Routledge Encyclopedia of Translation Studies* (1998), é explicado que há diversos tipos de mecanismos linguísticos, chamados universais de tradução, que ocorrem nos textos traduzidos mais de que nos textos originais e que são independentes das línguas envolvidas no processo tradutório (Baker 1998: 289). Entre eles, há, por exemplo, a simplificação, a explicitação e a normalização. No que diz respeito a este último aspeto, pode-se afirmar que mudanças no uso da pontuação entre o texto de partida e o texto de chegada, determinadas escolhas lexicais e construções sintáticas e, ainda, uma disposição diferente do material linguístico são manifestações de uma “tendency towards textual conventionalty” (Vanderauwera citada em Baker 1998: 289) aprovada e reconhecida pelo público do contexto de chegada. Trata-se de manipulações do texto de partida que têm o objetivo de criar um texto que resulte mais familiar, idiomático e coerentemente organizado de que o original (Baker 198: 290).

Apresentam-se a seguir partes de texto relativamente amplas onde estão presentes diversos exemplos do fenómeno da normalização, que resulta

ser comum às várias traduções das obras do escritor italiano em Portugal, como acima mencionado.

Gente da Sicília

✓ Exemplo 1

TP	Pág. 576	Del resto non si poteva girare, il battello era pieno di <i>piccoli sicilianida terza classe</i> , affamati e <i>soavi nell'aver freddo</i> , [...]
TC	Pág. 14	De resto não se podia girar, o barco estava cheio de <i>sicilianos</i> da terceira classe, <i>homens pequenos</i> , esfomeados e <i>resignados ao frio</i> , [...]

No texto de partida a expressão *piccoli siciliani da terza classe* transmite um efeito ambíguo para o leitor que é dado basicamente por dois fatores: o primeiro relativo à posição do adjetivo, pois não é respeitada a regra geral pela qual o adjetivo deveria seguir o substantivo a que se refere e não anteceder-lo; o segundo relativo à tipologia do adjetivo, pois poderia tratar-se de adjetivo qualificativo. Em ambos os casos, as interpretações possíveis são duas. Isto é, se o adjetivo estivesse em posição pós-nominal, teria sentido real e denotaria que os sicilianos que estavam no barco eram pessoas pequenas na altura e no físico; encontrando-se, pelo contrário, em posição pre-nominal,

tem sentido figurado e, por isso, poderia conotar que os sicilianos em viagem são pessoas de pouca relevância, pessoas pobres com uma vida miserável (como se vem a descobrir de facto continuando na leitura do capítulo). A tradutora, contudo, decide separar os dois termos e adicionar um complemento a mais para especificar que os sicilianos do barco eram *homens pequenos*; desta maneira, o leitor do texto de chegada é levado a pensar apenas na dimensão real dessas pessoas, passando-lhe despercebida a nota crítica do autor italiano.

No mesmo exemplo, nota-se também outro fenómeno que remete para outro já mencionado, ou seja o da redução do efeito poético. Em *Gente da Sicília*, este efeito é criado pela utilização de algumas palavras singulares e/ou situadas em contextos onde geralmente não aparecem. Neste caso em particular, escrever que as pessoas são *soavi nell'aver freddo* (tradução literal seria *suaves em terem frio*) representa uma escolha estilística clara do autor que qualifica o texto. A tradutora Braancamp opta por interpretar o significado desta expressão e passá-la para o leitor português através do fulcro da sua interpretação: traduzindo por *resignados ao frio* a tradutora não está a distanciar-se da mensagem que Vittorini queria passar, mas com certeza está a afetar o nível estilístico que o autor alcança na obra original.

Os Homens e os Outros

✓ Exemplo 2

L'inverno del '44 é stato a	O inverno de 44 em Milão foi
-----------------------------	------------------------------

<p>Milano il più mite che si sia mai avuto da un quarto di secolo; (I)nebbia quasi mai, (II)neve mai, (III)pioggia non più da novembre, (IV)e non una nuvola per mesi; tutto il giorno il sole. (V)Spuntava il giorno e spuntava il sole; (VI)cadeva il giorno e se ne andava il sole.</p>	<p>o mais calmo que tinha havido havia um quarto de século; (I)quase nunca nevoeiro, (II)neve nunca, (III)nem pinga de chuva depois de Novembro, (IV)e durante meses a fio nem uma única nuvem; todo o dia o sol. (V)Nascia o dia e o sol com ele; (VI)só com o tombar da noite ele morria.</p>
--	---

Neste fragmento do primeiro capítulo do romance *Os Homens e os Outros* é possível identificar algumas construções sintáticas particulares que revelam uma escolha estilística bem determinada, baseada em frases curtas, na repetição das mesmas palavras, sejam estas substantivos ou advérbios, assim como na repetição das mesmas construções e, fundamentalmente, numa linguagem simples e essencial. Os primeiros quatro casos assinalados na tabela mostram a diferença entre as duas versões no que diz respeito à disposição dos termos: Vittorini decide de propósito começar cada frase com um substantivo (*nebbia, neve, pioggia e nuvola*) enquanto que os tradutores modificam cada vez a posição dos mesmos, alterando a cadência ritmada presente no texto original. Também a formação das frases identificadas como

caso V e caso VI é realizada segundo procedimentos diferentes entre as duas versões, dado que na obra traduzida a repetição da construção sintática e das palavras é omitida, com a consequente perda do tom lírico peculiar do texto vittoriniano.

Garibaldina

No último capítulo de *Garibaldina*, aqui apresentado quase por inteiro, o escritor propõe uma breve descrição da baronesa, a protagonista do romance juntamente com o jovem soldado que volta para casa na Sicília.

✓ Exemplo 3

<p>(I)Era una vecchia signora decisamente tale, (II)infagottata in panni da uomo, (-)con in testa un piccolo cappello dal lungo velo, (III)con le grosse guance flosce, (IV)con una nera stanchezza intorno agli occhi, (-)e spettinata, (V)trascurata anche se coperta di monili, (VI)ma meravigliosa proprio per questo che accettava di essere (VII)e non cercava in nessun</p>	<p>(I)Era una senhora de idade, (II)vestida de homem, (-)na cabeça um pequeno chapéu de longo véu, (III)as faces flácidas, (IV)o cansaço a negro em torno dos olhos, (-)e despenteada, (V)sem querer saber também de atavios, (Vi)mas maravilhosamente de acordo com aquilo que aceitava ser, (VII)sem procurar de nenhum modo não parecer velha, (VIII)não ligando</p>
--	---

modo di non essere, vecchia, (VIII)al di là da ogni cosa che si possa avere quando si è giovani, (IX)e tuttavia non al di là da ogni cosa della vita.	importância ao que se tem quando se é jovem, (IX)mas importando-se muito com todas as coisas da vida.
---	--

De uma maneira geral, sublinha-se a tendência para a normalização do estilo do texto de partida. Isto é, o tradutor opta por omitir alguns particulares na descrição da personagem da garibaldina, o que influencia o nível estilístico procurado e conseguido por Vittorini. Para perceber a distância presente entre os dois fragmentos de texto, mostra-se como seria possível traduzir para italiano a versão em português de José Camacho de modo a deixar evidente a diferença de estilo aqui em questão. Para facilitar a identificação da omissão de particulares assinalaram-se com os mesmos números romanos as frases que são objeto da análise (no texto de partida de Vittorini, na versão portuguesa e na versão de português para italiano) e com um traço entre parêntesis as frases que, pelo contrário, não apresentam variações.

(I)Era una senhora de idade, (II)vestida de homem, (-)na cabeça um pequeno chapéu de	(I)Era una signora di una certa età, (II)vestita da uomo, (-)con in testa un piccolo capello dal
--	--

<p>longo véu, (III)as faces flácidas, (IV)o cansaço a negro em torno dos olhos, (-)e despenteada, (V)sem querer saber também de atavios, (VI)mas maravilhosamente de acordo com aquilo que aceitava ser, (VII)sem procurar de nenhum modo não parecer velha, (VIII)não ligando importância ao que se tem quando se é jovem, (IX)mas importando-se muito com todas as coisas da vida. [...]</p>	<p>lungo velo, (III)le guance mosce, (IV)una stanchezza nera intorno ali occhi, (-)e spettinata, (V)che non voleva saperne nemmeno di monili, (Vi)ma meravigliosamente in accordo con quello che accettava di essere, (VII)senza cercare in alcun modo di non sembrare vecchia, (VIII)non dando importanza a quello che si ha quando si è giovani, (IX)ma importandosi molto di tutte le cose della vita. [...]</p>
---	--

Comentam-se as diferenças entre o original e a retrodução através da análise de alguns dos exemplos assinalados entre parêntesis com o objetivo de mostrar a distância entre o texto escrito por Vittorini e o texto traduzido por José Camacho (lembre-se que não existe a tradução perfeita mas apenas traduções possíveis, cada uma delas com uma determinada proporção de perdas e ganhos):

-(I) *Era una vecchia signora decisamente tale / Era una signora di una certa età*: enquanto que a frase da retrodução representa uma maneira cortês

de indicar a idade de uma senhora, a frase utilizada por Vittorini resulta mais informal por causa do adjetivo *vecchia*, que implica uma certa falta de respeito;

-(II) *infagottata in panni da uomo / vestita da uomo*: no texto de partida o autor oferece uma imagem bem particular através do uso da forma do particípio do verbo *infagottare* que significa cobrir uma pessoas com roupa pesada, como, por exemplo, um casaco invernal ou um cobertor, e de maneira engraçada; a imagem que o texto passa ao leitor italiano não é portanto a mesma que se apresenta ao leitor português que lê apenas que a senhora está a vestir ruopa de homem;

-(VIII e IX) *al di là da ogni cosa che si possa avere quando si è giovani, e tuttavia non al di là da ogni cosa della vita / não ligando importância ao que se tem quando se é jovem, mas importando-se muito com todas as coisas da vida*: a explicação do sentido da frase obitdo pelo tradutor através das expressões *não ligando importância* e *importando-se* facilita a leitura do texto ao público português ao contrário do que acontece com o público italiano que deve fazer um esforço maior para compreender o que o autor quer dizer dado que este decide não utilizar um verbo que explicitaria o significado da frase.

✓ Exemplo 4

Também no exemplo a seguir, nota-se uma normalização do texto de chegada, desta vez, através de diferente uso da pontuação: enquanto Vittorini prefere períodos muito compridos, compostos por um número considerável

de frases coordenadas, o tradutor prefere usar o ponto para separá-las e criar períodos mais curtos. Desta forma o leitor português consegue seguir o texto com mais facilidade em confronto com o leitor italiano.

<p>Il bersagliere svoltò nella strada che portava al mare. Era in discesa, coi rintocchi che la scendevano tutto intorno a lui, e con l'orizzonte del mare di là di terrazze e terrazze. Colombi volteggiarono splendendo di sole sopra alle terrazze, con una vecchia puttana di loro che conduceva lo stormo di maschi e femmine, e il bersagliere cantò più forte quello che già stava cantando, di nuova, della "bionda" e "capricciosa", della "garibaldina"...</p> <p>Tu sei – La stella</p> <p>Di noi – Soldà...</p>	<p>O soldado cortou ao atalho que ia dar ao mar. Era a descer. O toque dos sinos descia com ele, envolvia-o, e já distinguia o mar ao fundo, para lá dos terraços das casas.</p> <p>Havia pombos que esvoaçavam, no esplendor do sol, por cima dos terraços, e uma velha pomba conduzia um bando de machos e fêmeas. E o soldado cantou mais alto a canção que ia a murmurar outra vez, sobre a «lourinha» e «caprichosa», da «garibaldina»...</p> <p>Tu és... a estrela</p> <p>De nós... soldados...</p>
---	---

O Cravo Vermelho

O capítulo XIII de *O Cravo Vermelho* também oferece material útil para reparar em mais mecanismos de normalização; isto é, Vittorini tem a tendência para inserir elementos poéticos no meio da narração, muitas vezes através do simples uso de palavras, outra vez através da escolha ponderada da colocação dos elementos da frase que não respeita a forma mais comum de construção sintática; esta característica - bem peculiar do Vittorini e que faz dele um caso quase único no panorama dos escritores neo-realistas italianos – nem sempre é mantida no texto de chegada. Na obra em análise o tradutor opta em várias ocasiões por deixar de lado estes elementos.

✓ Exemplo 5

Vejam-se os casos levantados da análise comparada da primeira parte do capítulo XIII nas duas versões:

(I)Quando lei entrò non avrei voluto che mi vedesse.	(I)Não queria que me visse quando entrou.
(II)Entrò senza accendere, lasciando l'uscio spalancato	(II)Entrou sem acender a luz, deixando a porta aberta de
(IIa)e cominciò a lavarsi, tra la luna e la luce che veniva dalla camera. Era in pigiama col	par em par, IIa)e começou a lavar-se ao luar e à luz que vinha do quarto. Estava de

<p>giacchettino corto. Prima si lavò le mani, poi si tolse il giacchettino e fu nuda dalla cintola in su, (III)col seno colmo tra le braccia mentre, piegata, si lavava la nuca e le spalle. Aveva addosso odore di giardino, sotto l'acqua che la lavava.</p> <p>Si asciugò, e stava per andarsene, scuotendosi i capelli con le mani, (Ia) e io non volevo che mi vedesse, pure la chiamai dalla luna.</p> <p>«Aspetta.»</p> <p>Non diede un grido. Si fermò, stordita, (IIIa)con le braccia alzate nell'atto di scrollarsi i capelli.</p>	<p>pijama, com um casaquinho curto. Primeiro lavou as mãos, depois tirou o casaquinho e ficou nua de cintura para cima, (III)com o seio erguido, entre os braços, enquanto, dobrada, lavava a nuca e os ombros. Tinha um aroma de jardim sob a água que a lavava.</p> <p>Enxugou-se e ia para sair, sacudindo o cabelo com as mãos. (Ia)Não queria que me visse, mas fui eu que a chamei.</p> <p>- Espera!</p> <p>Não deu um grito. Parou, aturdida, (IIIa)com os braços erguidos no acto de mexer no cabelo.</p>
--	---

Numeraram-se entre parêntesis exemplos de fenômenos de tradução cuja ordem será respeitada na análise que vai seguir. Note-se, em primeiro

lugar, a escolha do tradutor em modificar a posição dos elementos da frase na primeira linha de texto; isto é, o tradutor inverteu as duas orações que compõem o período eliminando ao mesmo tempo a explicitação do sujeito da oração subordinada: "...quando [ela] entrou"(I). Considere-se que o italiano, como o português, é uma língua com sujeito nulo, por isso a presença do sujeito *lei* no texto original representa uma escolha explícita do autor em sublinhar tal elemento; também é importante ter presente que o capítulo XIII do romance é totalmente focalizado na personagem de Zobeida, uma prostituta pela qual se apaixona o protagonista, e o objetivo de Vittorini é exatamente ressaltar essa figura criando uma aura de mistério em volta dela. Daí a presença do sujeito na terceira pessoa do singular referido à dita personagem, mesmo não sendo necessário. Fazendo referência ao caso la, saliente-se a omissão no texto de chegada do complemento circunstancial de lugar presente no texto de partida: "...e io non volevo che mi vedesse, pure la chiamai *dalla luna*". A atmosfera de mistério que Vittorini quer criar em volta da personagem de Zobeida é realizada aqui através da referência à lua, comumente associada a algo enigmático, misterioso, secreto. A decisão do tradutor em omitir tal elemento comporta uma redução do caráter poético da frase e, por conseguinte, mais uma tentativa de normalização do texto de chegada.

Continuando com a análise da tradução, nota-se no começo do segundo parágrafo a adição do complemento objeto da oração "Entrou sem acender *a luz ...*"(II), o que leva a uma repetição do termo dentro do mesmo

período, pois a seguir a essa surge a oração “...e começou a lavar-se entre o luar e a luz do quarto”(IIa), enquanto que no texto de partida o autor não especifica o complemento objeto na primeira parte do período “Entrò senza accendere [-], ...” exatamente para evitar a dita repetição que teria seguido com “...e cominciò a lavarsi tra la luna e la luce della stanza”(IIa). Eis mais um exemplo de normalização.

O mesmo fenómeno regressa também nos exemplos a seguir. Lê-se no texto de partida a frase “...col seno *colmo* tra le braccia...”(III) traduzida no texto de chegada “...com o seio *erguido*, entre os braços...”: o adjetivo usado por Vittorini para descrever o seio da mulher leva o leitor a imaginar um seio grande e cheio e, contribui na construção da imagem sensual de Zobeida, enquanto que na versão portuguesa o tradutor opta por um adjetivo mais neutro que reduz este efeito. Poucas linhas mais à frente na versão original lê-se “..con le braccia *alzate* nell’atto di scrollarsi i capelli”(IIIa) que é traduzida “...com os braços *erguidos* no acto de mexer no cabelo”; isto é, mais uma vez o tradutor cai na repetição quando, na verdade, esta não está presente no texto de partida.

As Mulheres de Messina

✓ Exemplo 6

TP	Pág. 413	“Almeno avrebbe avuto, se fosse scappato, una possibilità di ritrovarsi in mezzo a qualche altro struggimento
----	----------	---

		storico”
TC	Pág. 365	-Pelo menos teria tido, se tivesse fugido, uma possibilidade de encontrar-se no meio de qualquer outro acontecimento histórico.

Sublinha-se neste exemplo, retomado do capítulo LXXXII, a questão que diz respeito à tradução de uma única palavra que revela a procura de um efeito de normalização. Trata-se, no caso em análise, do termo *struggimento* traduzido por *acontecimento*. Vittorini poderia ter escolhido a palavra *evento*, que seria o correspondente literal da palavra portuguesa, mas, ao contrário, escolhe uma palavra que identifica algo sofrido e passa de imediato para o leitor a sua visão sobre a realidade histórica de Itália, caracterizada por eventos difíceis que afetaram negativamente o povo.

Pequenos Burgueses

✓ Exemplo 7

TP	Pág. 13	Aspettavano forse certissimi di sentire quelle di Mossa, quelle di Lucinico, e avrebbero seguito le nostre senza dubbio da Sant’ignazio, Sant’Andrea, S. Pietro, i Cappuccini, il Seminario...
TC	Pág. 18	Esperavam, talvez convencidíssimos de

		que iriam ouvir os de Mossa, os de Lucinico, aos quais, sem dúvida, se seguiriam os nossos, deste Santo Inácio, passando por Santo André, São Pedro, os Capuchinhos, até ao Seminário...
--	--	--

Os nomes das pequenas aldeias italianas, para as quais não existia uma versão em português pré-aprovada, são traduzidos de forma autônoma pela tradutora. Alguns mantêm-se iguais no texto de chegada, como *Mossae Lucinico*, porque a forma gráfica permite que possam ser considerados termos portugueses. Também este exemplo pode ser considerado mais um exemplo do fenómeno da normalização.

Erica e os Seus Irmãos

Mais uma vez, *Erica e os seus Irmãos* oferece-nos material útil para o levantamento de exemplos. No capítulo XX do romance é quase exaltada a dignidade que Erica é capaz de manter apesar de ser uma prostituta:

✓ Exemplo 8

TP	Pág. 560	E si pensava straordinario che gli uomini, <i>soldatacci</i> quali erano, si adattassero a quella segretezza.
TC	Pág. 165	Era extraordinário como os homens,

		<i>quase todos soldados, se conformavam com aquela discrição.</i>
--	--	---

A palavra *soldatacci* exprime o tom de superioridade da rapariga que julga negativamente os soldados que decidem entrar na sua casa. De facto, em italiano, o sufixo *-accio* (aqui presente na forma do plural *-acci*) é usado para atribuir valor pejorativo a um determinado objeto e / ou pessoa. O mesmo efeito pode ser obtido em português com o uso do sufixo *-eco*, mas o tradutor decide omitir a conotação negativa do substantivo, com a consequência que, enquanto que o leitor italiano é levado a criticar mais o comportamento dos soldados do que o comportamento da rapariga, ao leitor português é deixado uma maior liberdade na escolha da personagem para condenar.

Lembre-se que é uma noção partilhada por todos os que estão envolvidos com a área dos Estudos de Tradução o facto de o dialeto ser intraduzível; como é óbvio, também a análise das estratégias adoptadas pelos tradutores para lidar com este elemento recorrente nas obras do autor foi conduzida tendo em conta tal conhecimento. Contudo, decidiu-se sublinhar que as versões portuguesas das obras de Vittorini resultam menos diferenciadas ao nível linguístico, sem que isso signifique uma crítica aos tradutores, dado que é possível recorrer a outros mecanismos para evitar a perda total do elemento dialetal (por exemplo o recurso alar e oral que é

utilizada em situações coloquiais e que poderia ajudar o leitor português a perceber que as personagens não estão a falar segundo o padrão da sua língua).

CONCLUSÃO

A presente dissertação teve como objetivo a análise de regularidades de tradução nas versões portuguesas das obras do escritor neo-realista Elio Vittorini.

Tratando-se de um estudo conduzido na área dos Estudos de Tradução, considerou-se necessário apresentar, em primeiro lugar, um quadro inicial sobre as características da disciplina e os objetivos que a distinguem, para depois passar ao conceito de normas de tradução, um instrumento fundamental para a elaboração das considerações finais sobre as traduções das obras do autor italiano.

Manteve-se como ponto de referência o contributo de Gideon Toury no que diz respeito ao sistema de normas por ele identificado, como é visível através da aplicação das mesmas na análise dos fenómenos de tradução desenvolvida no último capítulo. Concentrou-se a atenção, em particular, no grupo das normas operacionais, decidindo analisar dois aspetos distintivos da escrita de Vittorini, como sejam o uso de uma linguagem coloquial / dialetal, realizada através de construções típicas do dialeto, e portanto ligadas aos contextos sociolinguísticos onde o escritor costuma situar as suas histórias, e o uso de uma linguagem ousada / explícita, realizada através de vulgarismos e de frases mais fortes do ponto de vista sexual. Considerou-se um determinado número de exemplos, retirados da leitura comparada das obras e das respetivas traduções, com o fim de sublinhar a recorrência da mesma metodologia usada pelos tradutores de Vittorini na reprodução em português

dos fenômenos mencionados: quanto à presença de vulgarismos e de frases que remetem para o ato sexual, constatou-se que os tradutores optaram sempre por omiti-los ou substituí-los por palavras que tivessem um impacto menos forte sobre o leitor português; quanto ao uso do dialeto, os tradutores mostraram a tendência para o anulamento deste elemento distintivo presente no texto de partida, produzindo uma versão portuguesa da obra menos diferenciada a nível linguístico. Os mecanismos que são usados pelos tradutores das obras do autor italiano para reproduzir em português os traços distintivos da escrita vittoriniana mencionados representam claros exemplos de regularidades tradutórias.

Na última parte do quarto capítulo, aprofundou-se a tendência para a normalização do discurso, também comum aos vários tradutores. Como demonstrado, o estilo de Vittorini é caracterizado por: construções sintáticas peculiares, onde a normal posição dos elementos nem sempre é respeitada; uma grande presença de vulgarismos e de dialetismos; uma alternância frequente de discurso direto e discurso indireto; a invenção de nomes; o uso não-normativo da pontuação que tende para a repetição insistente da vírgula e, por conseguinte, para a predominância da parataxe. Da análise dos fenômenos tradutórios apresentados, realizada através de exemplos específicos, constatou-se que os traços distintivos da escrita de Vittorini foram geralmente apagados em favor da elaboração de traduções que resultassem mais familiares ao leitor português, na tentativa de lhe fornecer um texto aceitável.

As obras de Vittorini inseriram-se no contexto português e influenciaram-no, juntamente com outras obras de autores italianos (evidenciou-se a presença de obras italianas traduzidas nas coleções publicadas pelas editoras Gleba, Europa-América, Portugália e Livros de Brasil em meados do século XX), contribuindo para o desenvolvimento da história literária portuguesa, mesmo que o efeito possa ter sido relativamente modesto. Tal constatação reflete as considerações iniciais, enunciadas no primeiro capítulo, pelas quais uma literatura traduzida pode constituir um sistema ou subsistema literário que, interagindo com o contexto de chegada, influencia-o de maneira mais ou menos incisiva.

Lembrando-se da crítica de Mário Dionísio a *Uomini e No*, mencionada no segundo capítulo, é possível perceber o que entende Toury ao afirmar que a posição ocupada pela literatura traduzida no contexto da cultura de chegada determina as estratégias de tradução adotadas pelo tradutor. Aplicando o conceito ao estudo conduzido na presente dissertação, talvez se possa declarar que a recusa parcial do autor em Portugal que se seguiu à mencionada crítica, - fundamentada na ausência, segundo Dionísio, de um enquadramento dos eventos suficientemente realista - determinou indiretamente as estratégias seguidas pelos tradutores de Vittorini na elaboração das versões portuguesas da sua obra. Dionísio avança, então, com a hipótese de que os elementos do estilo vittoriniano não combinarem com os cânones do Neo-Realismo em Portugal (Dionísio é um dos principais responsáveis pela definição das características da nova corrente literária). Tal

pode ter contribuído para a criação de uma imagem parcialmente negativa da sua obra. Tal imagem foi reavaliada só por volta do começo dos anos 60, quando José Cardoso Pires publicou uma entrevista a Vittorini onde retratava de maneira positiva as ideias políticas e literárias do autor italiano.

Assinala-se, por último, um fator de grande importância para o estudo da recepção da obra de Vittorini em Portugal: o poder da censura durante o Estado Novo. Como mostrado no terceiro capítulo, foram também inicialmente proibidas pela Comissão da Censura ao Livro duas obras do autor neo-realista italiano, por causa dos temas tratados e dos valores defendidos, contrários aos valores que o salazarismo propagava.

É importante considerar também este último aspeto assinalado para explicar a presença de regularidades tradutórias nas versões portuguesas das obras de Vittorini. Desta forma será possível avançar com a hipótese de que a tendência para a normalização do texto de chegada - realizada também através da redução e / ou eliminação dos traços distintivos da língua do texto de partida e elaborada com base nos parâmetros da literatura do contexto de chegada - foi determinada não só pela intenção dos tradutores em apresentar ao leitor um texto aceitável (a tendência em tradução na altura dos textos em análise, ou seja, durante os anos 50 e 60, era a de domesticar as obras), mas também pela necessidade de evitar uma possível intervenção da censura.

BIBLIOGRAFIA

Bibliografia primária

✓ *Textos literários*

Calvino, Italo (1984). *Il Sentiero dei Nidi di Ragno*, Einaudi, Torino.

Redol, Alves (1979). *Gaibéus*, 15ª ed., Europa-América, Lisboa.

Vittorini Elio (19-- , D.L.). *Consideram-se Mortos e Morrem*, tradução de José Terra, Portugália, Lisboa.

Vittorini, Elio (1953, D.L.). *Os Homens e os Outros*, tradução de José Terra, Portugália, Lisboa.

Vittorini, Elio (1960, D.L.). *Gente da Sicília*, tradução de Rosália Braancamp, Livros do Brasil, Lisboa.

Vittorini, Elio (1961, D.L.). *O Cravo Vermelho*, tradução de Sousa Victorino, Livros do Brasil, Lisboa.

Vittorini, Elio (imp.1962). *Pequenos Burgueses*, tradução de Maria Manuela Gonçalves, Europa-América, Lisboa.

Vittorini, Elio (1962, D.L.). *Garibaldina*, tradução de José Camacho, Portugália, Lisboa.

Vittorini, Elio (1962, D.L.). *Erica e os Seus Irmãos*, tradução de José António Machado, Portugália, Lisboa.

Vittorini, Elio (imp.1966). *As Mulheres de Messina*, tradução de Nunes Martinho, Portugal, Lisboa.

Vittorini, Elio (1931). *Piccola Borghesia*, in Corti, Maria (2005). *Elio Vittorini, Le Opere Narrative*, Volume 1, org. por, Mondadori, Milano.

Vittorini, Elio (1941). *Conversazione in Sicilia*, in Corti, Maria (2005). *Elio Vittorini, Le Opere Narrative*, Volume 1, org. por, Mondadori, Milano.

Vittorini, Elio (1945). *Uomini e No*, in Corti, Maria (2005). *Elio Vittorini, Le Opere Narrative*, Volume 1, org. por, Mondadori, Milano.

Vittorini, Elio (1947). *Il Sempione Strizza l'Occhio al Frejus*, in Corti, Maria (2005). *Elio Vittorini, Le Opere Narrative*, Volume 1, org. por, Mondadori, Milano.

Vittorini, Elio (1956). *La Garibaldina*, in Corti, Maria (2005). *Elio Vittorini, Le Opere Narrative*, Volume 1, org. por, Mondadori, Milano.

Vittorini, Elio (1956). *Erica e i Suoi Fratelli*, in Corti, Maria (2005). *Elio Vittorini, Le Opere Narrative*, Volume 1, org. por, Mondadori, Milano.

Vittorini, Elio (1964). *Le Donne di Messina*, in Corti, Maria (2005). *Elio Vittorini, Le Opere Narrative*, Volume 1, org. por, Mondadori, Milano..

Bibliografia secundária

✓ Obras de referência

(1997) *Dicionário de Literatura*, direção de Jacinto do Prado Coelho, 4ª ed., Livraria Figueirinhas, Porto.

(1996) *Dicionário de Literatura Portuguesa*, direção de Álvaro Manuel Machado, Presença, Lisboa.

(2006) *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, org. por Mona Baker, assistida por Kirsten Malmkjaer, Routledge, Londres.

✓ **Obras teóricas**

Auerbach, Erich (1957). *Mimesis: the representation of reality in Western literature*, translated from the German by Willard Trask, Doubleday Anchor Books, New York.

Chesterman, Andrew (1997). *Memes of Translations, The Spread of Ideas in Translation History*, John Benjamins, Amsterdam.

Even-Zohar, Itamar (1978). "The Position of Translated Literature Within the Literary Polysystem" in Venuti, Lawrence (2000). *The Translation Studies Reader*, 2nd ed., Routledge, London/New York.

Gentzler, Edwin (1993). *Contemporary Translation Theories*, Routledge, London.

Hermans, Theo (1999). *Translations in Systems, Descriptive and System-oriented Approaches Explained*, St. Jerome, Manchester.

Holmes, James S. (1972). "The Name and Nature of Translation Studies" in Venuti, Lawrence (2004). *The Translation Studies Reader*, Routledge, 2nd ed. London/New York, pp. 180-92.

Munday, James (2001). *Introducing Translation Studies, Theories and Applications*, Routledge, London/New York.

Seruya, Teresa (2010). "Translation in Portugal during the *Estado Novo* Regime" in Rundle, Christopher e Sturge, Kate (2010). *Translation Under Fascism*, Palgrave Macmillan, Reino Unido, pp.117-44.

Toury, Gideon (1995). *Descriptive Translation Studies and Beyond*, John Benjamins, Amsterdam.

✓ **Obras sobre o Neo-Realismo**

Bettini, Clelia (2007) *La Genesi di O Delfim de José Cardoso Pires: Faulkner, Vittorini e il Neorealismo*, Tesi di Dottoramento presso l'Università di Siena, Siena.

Lourenço, Eduardo (1993). *O Canto do Signo: Existência e Literatura*, Presença, Lisboa.

Lukács, Georg (1978). *Realism, Materialism, Utopia: uma Polémica 1935-1940*, Georg Lukács [et al.], seleção, introdução e notas aos textos de João Barrento, Moraes, Lisboa.

Luperini, Romano (1980). *Neorealismo, Neodecadentismo, Avanguardie*, Romano Luperini e Eduardo Melfi, Laterza, Roma.

Re, Lucia (1990). *Calvino and the Age of Neorealism: Fables of Estrangement*, Stanford University Press, Stanford, California.

Reis, Carlos (1983). *O Discurso Ideológico do Neo-Realismo Português*, Livraria Almedina, Coimbra.

Rodrigues, Urbano Tavares (1981). *Um Novo Olhar sobre o Neo-Realismo*, Coleção *Margens do Texto*, Moraes Editores, Lisboa.

Saraiva, António José (1996). *História da Literatura Portuguesa*, 17ª Ed., org. Por A.J. Saraiva e Óscar Lopes, Porto Editora, Porto.

Torres, Alexandre Pinheiro (1983). *O Movimento Neo-realista em Portugal na sua Primeira Fase*, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, Lisboa.

(1977) *La Letteratura Italiana dal Dopoguerra ad Oggi*, Presidenza del Consiglio dei Ministri, Servizi Informazioni e Proprietà Letteraria, Roma.

(2003). *Acontecimentos e Limites do Neo-Realismo*, Introdução de Ernesto Rodrigues, Acontecimento, Lisboa.

✓ **Obras sobre Vittorini**

Corti, Maria (2005). *Elio Vittorini, Le Opere Narrative*, Volume 1, Mondadori, Milano.

Corti, Maria (2005). *Elio Vittorini, Le Opere Narrative*, Volume 2, Mondadori, Milano.

Esposito, Eduardo (2011). *Elio Vittorini, Scrittura e Utopia*, Donzelli, Roma.

Catalano, Ettore (2007). *La metafora e l'iperbole, Studi su Vittorini*, Progedit, Bari.

Periódicos

Vértice, Revista de Cultura e Arte, nº 1, Maio de 1942, pp. 52-55.

Vértice, Revista de Cultura e Arte, nº 49, Agosto de 1947, pp. 314-16.

Vértice, Revista de Cultura e Arte, nº 50, Setembro de 1947, pp. 333-40.

Sitografia

Jakobson, Roman (1921). "On Realism in Art", in Matejka, Ladislav e Pomorska, Krystyna (1971). *Readings in Russian Poetics: Formalist and Structuralist View*, The MIT Press, Cambridge, pp.38-46.

http://www.dalkeyarchive.com/book/?GCOI=15647100391890&fa=custom_content&extrasfile=A1261BBD-B0D0-B086-B65BC4AFC132C9C5.html

Lunn, Eugene (1982). *Marxism and Modernism, An Historical Study of Lukács, Brecht, Benjamin and Adorno*, University of California Press, London.

<http://books.google.co.uk/books?id=oyTmxd7OPhkC&printsec=frontcover&dq=lunn+marxism+and+modernism&hl=en#v=onepage&q=lunn%20marxism%20and%20modernism&f=false>

ANEXOS

Anexo I Tábua cronológica das obras neo-realistas em Portugal e em Itália

	Obras neo-realistas em Portugal	Obras neo-realistas em Itália
1939	<i>Gaibéus</i> de Alves Redol	
1941	<i>Marés</i> de Alves Redol <i>Esteiros</i> de Soeiro Pereira Gomes	<i>Conversazione in Sicilia</i> de Elio Vittorini <i>Don Giovanni in Sicilia</i> de Vitaliano Brancati
1942	<i>Avieiros</i> de Alves Redol <i>Aldeia Nova</i> de Manuel da Fonseca	<i>Signora Ava</i> de Francesco Jovine <i>Le Baracche</i> di Fortunato Seminara <i>Alla Periferia</i> e <i>La Visita</i> di Carlo Cassola
1943	<i>Fanga</i> de Alves Redol <i>Cerromaior</i> de Manuel da Fonseca <i>Casa na Duna</i> de Carlos de Oliveira <i>Fogo na Noite Escura</i> de Fernando Namora	<i>Il Quartiere</i> de Vasco Pratolini
1944	<i>Alcateia</i> de Carlos de Oliveira <i>O Dia Cinzento</i> de Mário Dionísio <i>Onde Tudo Foi Morrendo</i> de Vergílio Ferreira <i>Nevoeiro</i> de Mário Braga	
1945	<i>Anúncio</i> de Alves Redol <i>Casa da Malta</i> de Fernando Namora	<i>Uomini e No</i> de Elio Vittorini <i>Cristo si è fermato ad Eboli</i> de Carlo Levi
1946	<i>O Aço Mudou de Têmpera</i> de Manuel do Nascimento <i>Vajão J</i> de Vergílio Ferreira <i>Gaimirra</i> de Antunes da Silva	<i>Baba</i> de Carlo Cassola <i>Mai Tardi, Diario di un Alpino in Russia</i> di Benvenuto Revelli <i>Paura della Libertà</i> di Carlo Levi
1947		<i>Il Sempione Strizza l'Occhio al Frejus</i> de Elio Vittorini <i>Cronaca Familiare</i> e <i>Cronache di Poveri Amanti</i> e <i>Un Eroe del Nostro Tempo</i> de Vasco Pratolini <i>Il Sentiero dei Nidi di Ragno</i> de Italo Calvino <i>Il Compagno</i> de Cesare Pavese <i>La Romana</i> e <i>La ciociara</i> de Aberto

		Moravia <i>I più non ritornano</i> di Eugenio Corti <i>Spaccanapoli</i> di Domenico Rea
1948	<i>Pequenos Burgueses</i> de Carlos de Oliveira	<i>Il Garofano Rosso</i> de Elio Vittorini <i>Le Ragazze di San Frediano</i> de Vasco Pratolini
1949	<i>Retalhos da Vida de um Médico</i> de Fernando Namora <i>Caminheiros</i> de José Cardoso Pires <i>Terra Morta</i> de Castro Soromenho	<i>L'Agnese Va a Morire</i> de Renata Viganò <i>Il Bell'Antonio</i> de Vitaliano Brancati
1950	<i>A Curva da Estrada</i> de Ferreira de Castro	<i>Le Terre di Sacramento</i> de Francesco Jovine
1951	<i>Engrenagem</i> de Soeiro Pereira Gomes <i>O Fogo e as Cinzas</i> de Manuel da Fonseca	<i>Il Vento nell'Oliveto</i> di Fortunato Seminara
1952		<i>La Domenica della Povera Gente</i> de Vasco Pratolini <i>I Ventitré Giorni della Città di Alba</i> de Beppe Fenoglio
1953	<i>O Retrato</i> de Manuel da Fonseca <i>Uma Abelha na Chuva</i> de Carlos de Oliveira	<i>Il Mare non Bagna Napoli</i> di Anna Maria Ortese <i>Le Donne di Napoli</i> di Fortunato Seminara <i>Il Sergente nella Neve</i> di Mario Rigoni Stern <i>Le Libere Donne di Magliano</i> di Mario Tobino
1954	<i>O Trigo e o Joio</i> de Fernando Namora	<i>La Malora</i> de Beppe Fenoglio <i>Il Taglio del bosco</i> di Carlo Cassola
1955		<i>Metello</i> de Vasco Pratolini <i>Ragazzi di Vita</i> de Pier Paolo Pasolini
1956		<i>La Garibaldina e Erica e i suoi Fratelli</i> de Elio Vittorini

Apresentaram-se na tabelas as obras neo-realistas de autores portugueses e italianos publicadas a partir do fim da década de 30 até meados dos anos 50, sem fazer distinção entre romances e coletâneas de contos. O período de tempo escolhido reflete as datas do movimento nos dois países indicadas no segundo capítulo da presente dissertação.

Reputou-se oportuno assinalar as obras que também são consideradas neo-realistas mas que foram publicadas depois do “fim” do movimento (lembre-se que o movimento do Neo-Realismo, quer em Portugal quer em

Itália, não tem, na verdade, limites de tempo bem definidos, como foi especificado no capítulo mencionado). No que diz respeito ao panorama literário português, assinalam-se as obras seguintes: em 1958, *Seara de Vento*, de Manuel de Fonseca e *Quando os Lobos Uivam*, de Aquilino Ribeiro; em 1961, *Barranco de Cegos*, de Alves Redol. No panorama literário de Itália, depois de 1956 (ano de publicação de dois romances de Vittorini), foram publicadas obras importantes do Neo-Realismo italiano, como: em 1959, *Una Vita Violenta*, di Pier Paolo Pasolini; em 1960, *Lo Scialo*, di Vasco Pratolini; em 1962, *Il Partigiano Johnny*, de Beppe Fenoglio e em 1964 *Le Donne di Messina*, de Vittorini.

Por uma questão de organização, preferiu-se não incluir na tabela mas assinalar de seguida a lírica que marca os anos do Neo-Realismo em Portugal, começando com *Rosa dos Ventos*, de 1940, de Manuel da Fonseca, considerado o primeiro grande livro de poemas do Movimento, e continuando com a série *Novo Cancioneiro*, cuja publicação “será tão importante que a emergência do Neo-Realismo, como nova corrente, e sobretudo como expressão de um grupo, ou de uma geração, ficará para sempre ligada aos dez volumes que constituem esta série poética publicada em Coimbra, de 1941 a 1944” (Torres 1977: 83). A seguir, os títulos da série segundo a ordem de publicação: em 1941, *Terra*, de Fernando Namora, *Poemas*, de Mário Dionísio, *Sol de Agosto*, de João José Cochofel, *Aviso à Navegação*, de Joaquim Namorado, *Os Poemas de Álvaro Feijo*, *Planície*, de Manuel da Fonseca; em 1942, *Turismo*, de Carlos de Oliveira, *Passagem de Nível*, de Sidónio Muralha e *Ilha de Nome Santo*, de Francisco José Tenreiro; em 1944, o último volume *Voz que escuta*, de Políbio Gomes dos Santos.

Ao contrário do caso português, não se regista em Itália uma produção poética neo-realista marcante. Ao invés, regista-se uma produção cinematográfica notável em Itália que não houve em Portugal. De 1943 até ao começo dos anos 50, foram muitos os filmes que marcaram profundamente o movimento neo-realista italiano: *Ossessione*, *La terra trema* e *Bellissima*, de Luchino Visconti; *I bambini ci guardano*, *Sciuscià*, *Ladri di biciclette* e *Miracolo a Milano*, de Vittorio de Sica; *Roma città aperta*, *Paisà* e *Germania anno zero*, de Roberto Rossellini; *Riso amaro* e *In nome della legge*, de Pietro Germi.

Anexo II Biografia de Elio Vittorini

1908 Elio Vittorini nasce em Siracusa no dia 23 de julho, filho de Sebastiano e Lucia Sgandurra, primogênito de quatro irmãos. Passa os anos da infância morando em várias cidades da Sicília junto com o pai, maquinista ferroviário. Volta para casa apenas nas férias.

1921 Foge de casa pela primeira vez. Seguir-se-ão três.

1923 Participa na ocupação das escolas, uma forma de protesto dos estudantes contra a reforma Gentile²³.

1923-4 Decide interromper os estudos de contabilidade, contestando a vontade do pai.

1925 Começa a correspondência com Curzio Malaparte²⁴, que vivia em Roma. Para o conhecer e também para fugir de Siracusa, alista-se na aviação mas renuncia depois de quinze dias.

1927 Continua a correspondência com Malaparte a quem envia *Il Sempione dell'Ordinarietà* [*O Sempione da Ordinarietà*], que será publicado entre 1927 e 1928 na revista *Conquista dello Stato*. No dia 12 de junho é publicado o seu primeiro conto *Ritratto di Re Giampiero* [*O Retrato do Rei Giampiero*]. Casa-se em Siracusa com Rosa Quasimodo e com a esposa muda-se para Venezia Giulia, no norte da Itália, onde encontra trabalho numa empresa de construção de estradas.

1928 Nasce o primogênito Giusto. Começam as colaborações com *Il Mattino*, *Il Resto del Carlino*, *La Stampa*, entre outros, até chegar à colaboração com vários jornais e revistas como *Il Lavoro fascista* e *L'Italia letteraria*.

1929 Volta a Siracusa, onde colabora com a revista *Solaria*. Com a publicação de um artigo em *L'Italia Letteraria* provoca escândalo denunciando o provincianismo da literatura italiana e defendendo a necessidade de escrever com estilo europeu.

1930 Muda-se para Florença onde encontra trabalho como revisor no diário *La Nazione*. Aqui, um velho tipógrafo ensina-lhe o inglês utilizando uma antiga cópia de *Robinson Crusoe* como livro de texto.

²³Reforma do ensino decretada em Itália em 1923 pelo ministro da Educação do governo Mussolini, o filósofo neo-idealista Giovanni Gentile que pensava na pedagogia como uma área desconectada da psicologia e da ética. A reforma, que está na base do sistema escolástico italiano e que foi mantida depois da queda do Fascismo até 1962, baseava-se em alguns pontos principais entre os quais o aumento da escolaridade obrigatória até o décimo quarto ano de idade, o ensino obrigatório da religião, a abolição do estudo da psicologia e da didática e a gradual abolição do ensino das línguas das comunidades nacionais que tinham acabado de se juntar à Itália (alemão, esloveno e croato).

²⁴Curzio Malaparte (1898-1957): escritor e jornalista italiano, particularmente conhecido no estrangeiro pelos romances *Kaputt* e *La Pelle*, contos autobiográficos da sua experiência como jornalista e oficial durante a Segunda Guerra Mundial.

1931 Publica o seu primeiro romance *Piccola Borghesia* [*Pequenos Burgueses*].

1933 Na revista *Solaria* aparece o primeiro episódio de *Il Garofano Rosso* [*O Cravo Vermelho*].

1934 Devido a envenenamento por chumbo deixa o trabalho na tipografia e começa a viver apenas dos trabalhos de tradutor e consultor editorial. Em agosto nasce o seu segundo filho, Demetrio.

1935 Começa a revisão ao *Il Garofano Rosso* para a publicação em volume que será proibida pela censura fascista.

1936 Começa a escrever *Erica e i suoi Fratelli* [*Erica e os seus Irmãos*] quando deflagra a Guerra Civil de Espanha, evento que atrai todo o seu interesse. Junto com Vasco Pratolini²⁵ programa uma espatriação clandestina para se juntar aos republicanos espanhóis.

1937 Sempre junto com Pratolini, interessa-se pelos textos marxistas. Começa a escrever *Conversazione in Sicilia* [*Gente da Sicília*].

1938 Publica *Conversazione in Sicilia*, dividido em episódios, na revista *Letteratura*. Muda para Milão para trabalhar para a editora Bompiani.

1941 Publica com Bompiani a antologia *Americana*, mas logo intervém a censura fascista suprimindo as notas críticas escritas por Vittorini.

1942 Aparece a segunda edição da antologia, quase priva das notas críticas. Começa a colaboração com a frente antifascista, mantida até à Libertação e com o Partido Comunista clandestino.

1943 É preso depois da queda do Fascismo, enquanto prepara uma edição especial de *L'Unità*. Saído de prisão, participa na Resistência dedicando-se à atividade da imprensa clandestina.

1945 Regressa a Milão e publica, com a editora Bompiani, o romance *Uomini e No* [*Os Homens e os Outros*], escrito no ano anterior enquanto vivia nas montanhas para fugir à polícia alemã. No dia 29 de setembro sai na editora Einaudi o primeiro número de *Il Politecnico*, semanário de cultura contemporânea que programava desde 1942.

1946 Candidata-se pelo PCI (Partido Comunista Italiano) para as eleições da Assembleia Constituinte²⁶. *Il Politecnico* torna-se mensal e começa a polémica com o PCI sobre a questão político-cultural que levará à *Lettera a Togliatti*²⁷.

²⁵Vasco Pratolini (1913-1991): escritor italiano do Neo-Realismo italiano conhecido principalmente pelas obras *Cronaca Familiare*, *Cronache di Poveri Amanti* e *Metello*. A influência de Vittorini para a sua aproximação ao mundo literário foi relevante.

²⁶ Entende-se a Assembleia Constituinte da República Italiana, um órgão legislativo eleito para a elaboração da nova Constituição da recém-nascida República Italiana.

²⁷ Texto comprido e articulado onde Vittorini expressa as suas ideias sobre a relação entre cultura e política, argumentando que estas são atividades com objetivos diferentes mas que

1947 Publicana Bompiani *Il Sempione Strizza l'Occhio al Frejus* [*Consideram-se Mortos e Morrem*]. Acaba a experiência de *Il Politecnico*.

1948 Publica *Il Garofano Rosso* na Mondadori.

1949 Publica *Le Donne di Messina* [*As Mulheres de Messina*] na Bompiani. Começa uma intensa correspondência com Hemingway, que tinha escrito um prefácio à edição americana de *Conversazione in Sicilia*.

1950 Com o fotógrafo Luigi Crocenzi e alguns amigos vai para Sicília para tirar fotografias e utilizá-las numa versão ilustrada de *Conversazione in Sicilia*.

1951 Publica na *La Nuova Stampa* um artigo onde explica as razões do distanciamento de muitos intelectuais do PCI.

1952 Começa a escrever mais um romance que será publicado com o título *Le città del mondo*. Publica na Mondadori *Sardegna como un'infanzia* [*Sardenha como uma infância*].

1953 Publica na Mondadori, pela segunda vez, *Piccola Borghesia* e na Bompiani a versão ilustrada de *Conversazione in Sicilia*.

1955 Morre o primogénito Giusto.

1956 Publica com Bompani *Erica e i suoi Fratelli* [*Erica e os seus Irmãos*] e *La Garibaldina* [*Garibaldina*].

1959 Sai o primeiro número de *Il Menabó*, uma revista que dirige junto com Italo Calvino para a editora Einaudi. Falha o projeto de tornar *Le Città del Mondo* [*As Cidades do Mundo*] num filme.

1960 Apresenta-se como candidato radical pelo PSI (Partido Socialista Italiano) para as eleições administrativas de novembro e é eleito assessor da Câmara Municipal de Milão, mas renuncia logo para voltar à sua atividade de escritor.

1963 É operado uma primeira vez na clínica Fatebenefratelli em Milão.

1964 Publica na Bompiani uma nova edição de *Le Donne di Messina*.

1965 Prepara para Einaudi a série *Nuovo Politecnico*.

1966 Casa-se com Ginetta Varisco, sua fiel companheira já a partir dos anos da Resistência. No dia 12 de fevereiro morre na sua casa em Milão.

correm o mesmo perigo, o de se tornarem sistemas fechados, relutantes à pesquisa e à evolução. Com este artigo, Vittorini pedia ao PCI para que não influenciasse os intelectuais segundo as perspectivas do partido.